



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO CULTURA E**  
**INTERATIVIDADE**  
**MATEUS SOARES SILVA**

**“É SINAL QUE A CHUVA CHEGOU NO SERTÃO”: IMAGEM, MEMÓRIA E**  
**REPRESENTAÇÃO NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA SOB O DITAME DE**  
**RUDE ALMAJESTO: SINAIS DE CHUVA**

**FEIRA DE SANTANA**  
**2024**

MATEUS SOARES SILVA

**“É SINAL QUE A CHUVA CHEGOU NO SERTÃO”: IMAGEM, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA SOB O DITAME DE RUDE ALMAJESTO: SINAIS DE CHUVA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade.

Orientadora: Profa. Dra. Selma Soares de Oliveira.

FEIRA DE SANTANA  
2024

**Ficha catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteadó - UEFS**

Silva, Mateus Soares  
S581e “É sinal que a chuva chegou no sertão”: imagem, memória e representação na narrativa cinematográfica Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva / Mateus Soares Silva. - 2024.

91f.: il.

Orientadora: Selma Soares de Oliveira

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana. Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, 2024.

1. Cinema Novo. 2. São Paulo, Olney. 3. Representação. 4. Sinais de chuva. I. Oliveira, Selma Soares de, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 791.43(81)

Rejane Maria Rosa Ribeiro – Bibliotecária CRB-5/695

FOLHA DE APROVAÇÃO

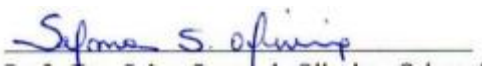
MATEUS SOARES SILVA

**“É SINAL QUE A CHUVA CHEGOU NO SERTÃO”: IMAGEM, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA SOB O DITAME DE RUDE ALMAJESTO: SINAIS DE CHUVA.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em: 10 de abril de 2024

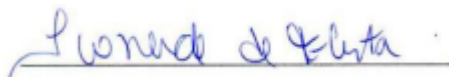
**BANCA EXAMINADORA**



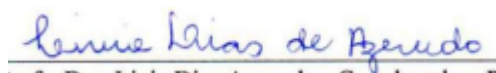
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Selma Soares de Oliveira (Orientadora)



Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ivoneide de França Costa



Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Livia Dias Azevedo (Coordenadora PPGDCI/UEFS)

FEIRA DE SANTANA

2024

*Para  
Maria, minha mãe, Eliene e Domingos (in memoriam), sujeitos  
sertanejos de coragem e muito amor, que me possibilitaram o  
caminho do conhecimento. Aos meus afilhados Ana Livia e  
Lucas Henrique que desde o início do verão de 2017 e final do  
verão de 2021, respectivamente, ressignificam a minha vida.*

## AGRADECIMENTOS

Certa vez, ouvi de uma professora, ainda durante a graduação, que a escrita, seja ela de uma monografia, dissertação ou tese, envolve coragem e persistência em se colocar contra o curso das coisas e questionar o passado. Hoje, agradeço imensamente por essa fala preterida em uma das aulas de metodologia e acrescento que esse processo de escrita é fruto da existência e do encontro com sujeitos cruciais que nos auxiliam no caminhar, talvez sejam deles que se provém a força necessária para a realização do que Fernando Pessoa muito bem descreveu em “Tempo de Travessia”. Sendo assim, utilizo desse momento para agradecer aqueles que SEMPRE estiveram comigo.

A Deus, por iluminar o meu caminho, pelas realizações diárias e por se fazer presente em todos os momentos da minha vida.

Agradeço à minha família, especialmente aos meus pais, por sempre acreditarem nos meus sonhos, pelo amor e carinho com que me criaram, sempre me apoiando e motivando em todos os momentos da minha vida. À minhas tias pelas orações e amor que são alicerces de minha vida.

Ao meu companheiro, Ícaro Bomfim, que sempre esteve ao meu lado compartilhando alegrias, incertezas e cansaço e, em especial, por sua compreensão perante as horas de convívio reduzido que foram dedicadas às atividades acadêmicas.

A minha querida orientadora Prof<sup>a</sup>. Selma Soares de Oliveira, se nossos caminhos não tivessem se cruzado há alguns anos atrás, não sei se seria capaz de chegar até aqui. Selma tem sido meu esteio acadêmico, sem ela tudo seria muito mais difícil. Assim, deixo aqui eternizado os meus sinceros agradecimentos pela confiança construída ao longo desses anos de trabalho juntos e por ser essa figura humana, sempre preocupada com meu bem estar acima de qualquer prazo ou cobrança. Obrigado, minha eterna pró!

Aos professores Ivoneide Costa e Claudio Novais por terem aceitado participar da feitura desta pesquisa desde a qualificação.

Agradeço aos amigos Alessandro, Drielle Lianne, Maria Moreira, Fernando Henrique, Bruno Menezes, Andressa Goncalves, Ana Carla Garcia e Thaíse Varjão pelo apreço e encorajamento que foram essenciais ao desenvolvimento deste trabalho.

Gente, muito obrigado! E obrigado Senhor por oportunizar essa conquista.

## RESUMO

Esta dissertação analisa o documentário Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva (1976) de autoria do cineasta Olney São Paulo que abrange concepções de sertão a partir de um discurso da semiótica rústica que só pode ser acessada pensando o sertão. Assim, esse documentário é uma produção cinematografia desvinculada da gramática hollywoodiana e com os padrões da cinematografia "oficial", investigando também o impacto do movimento do Cinema Novo no contexto brasileiro, destacando como esse movimento não engloba todas as produções cinematográficas da época. Desse modo, através da análise dessa obra do cineasta Olney São Paulo, que atuou como mediador cultural entre o tradicional e o moderno, entende-se como essa produção fílmica insere-se no contexto do cinema moderno explorando e problematizando os saberes e conhecimentos sertanejos, defendendo seus modos de vida e traços socioculturais. O foco reside na representação das práticas culturais relacionadas à previsão de chuva, oferecendo uma perspectiva única sobre a ciência empírica do camponês e destacando a originalidade desse saber na cultura sertaneja. A análise crítica desse documentário contribui para uma compreensão mais profunda das questões socioculturais abordadas pelo movimento cinematográfico do cinema moderno.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema Novo. Olney São Paulo. Representação. Sertão. Sinais de Chuva.

## **ABSTRACT**

This dissertation analyzes the documentary *Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva* (1976), written by filmmaker Olney São Paulo, which covers conceptions of the Sertão based on a discourse of rustic semiotics that can only be accessed by thinking about the Sertão. This documentary is a cinematographic production disconnected from Hollywood grammar and the standards of "official" cinematography, also investigating the impact of the Cinema Novo movement in the Brazilian context, highlighting how this movement does not encompass all cinematographic productions of the time. Through the analysis of this work by filmmaker Olney São Paulo, who acted as a cultural mediator between the traditional and the modern, the study explores and problematizes sertanejo knowledge, defending their ways of life and sociocultural traits. The focus lies on the representation of cultural practices related to rain forecasting, offering a unique perspective on the empirical science of the farmer and highlighting the originality of this knowledge in sertaneja culture. The critical analysis of this documentary contributes to a deeper understanding of the sociocultural issues addressed modern cinema.

**KEYWORDS:** Cinema Novo. Olney São Paulo. Representation. Sertão. Sinais de Chuva.



## LISTA DE IMAGENS

Imagem 01. Cena de abertura do documentário Sob o ditame de Rude Almajesto sinais de chuva .....	59
Imagem 02. Cena da abertura do documentário, marcando a movimentação dos marimbondos que de acordo com as falas dos entrevistados marcam o prenúncio de chuva.....	60
Imagem 03. Cena da abertura do documentário, marcando a movimentação dos marimbondos que de acordo com as falas dos entrevistados marcam o prenúncio de chuva.....	60
Imagem 04. Cena da abertura do documentário, marcando a movimentação dos marimbondos que de acordo com as falas dos entrevistados marcam o prenúncio de chuva.....	60
Imagem 05. Imagem do trabalhador com seus artefatos do labor rural .....	61
Imagem 06. Sertanejo de Riachão de Jacuípe que é um dos entrevistados ao longo do documentário.....	62
Imagem 07. Mandacaru com a flor, que também é conhecida como flor-da-noite que floresce de novembro a janeiro e apresenta flores brancas.....	63
Imagem 08. O sertão com sua paisagem árida com um animal bovino se alimentando da vegetação seca .....	63
Imagem 09. Mulher sentada ao chão ao lado de uma paisagem árida do sertão.....	64

Imagem 10. Homem sentado ao lado de uma criança narrando as experiências de seca na década de 1930.....	64
Imagem 11. Mulheres utilizando latas metálicas como recurso de obtenção de água. Atividade muito comum nessa região.....	65
Imagem 12. Animal que era utilizado para carregar uma quantidade de água maior.....	65
Imagem 13. Residência de um dos entrevistados no documentário localizada na região de Riachão do Jacuípe.....	66
Imagem 14. Criança desenvolvendo a tarefa de transportar água através da condução de um animal.....	67
Imagem 15. Homem, que é entrevistado no documentário, observando o céu à espera da chuva.....	67
Imagem 16. Sol forte .....	68
Imagem 17. Céu limpo sem muitas nuvens, demarcando a presença de um dia ensolarado.....	69
Imagem 18. Pedras de sal representando uma forma de prevê chuva no sertão logo no primeiro dia do ano.....	70
Imagem 19. Homem com o animal nas andanças sertanejas que, de acordo com o documentário podemos inferir que estão em busca de água.....	71
Imagem 20: Homem observando uma casa marimbondo na estaca próximo à sua casa.....	71

Imagem 21. Casa de marimbondo no telhado da casa de um dos entrevistados.....	72
Imagem 22. O uso da técnica de pedra de sal como instrumento de previsão de chuva para a região.....	73
Imagem 23. Noite na região sertaneja de Riachão de Jacuípe.....	74.
Imagem 24. Homem sendo entrevistado, abordando sua experiência com as formas de prevê chuva no sertão.....	75
Imagem 25. Homem sendo entrevistado, abordando sua experiência com as formas de prevê chuva no sertão.....	75
Imagem 26. Homem sendo entrevistado, abordando sua experiência com as formas de prevê chuva no sertão, mas agora ao ar-livre, muito provavelmente em sua propriedade, tendo em vista as cercas de estacas.....	75
Imagem 27. Menino tirando leite da vaca.....	76
Imagem 28. Anoitecer na região sertaneja de Riachão do Jacuípe.....	77
Imagem 29. Paisagem da vegetação sertaneja muito antagônicas àquelas relacionadas à dimensão inóspita.....	78
Imagem 30. pessoas na frente da sua moradia observando as relações de socialização que ocorrem com o documentário.....	79
Imagem 31. Homens trabalhando na terra, a fim de prepará-la para o processo da plantação.....	80

Imagem 32. Homens entrevistados abordando aspectos da dinâmica da climatologia do sertão enquanto observavam e explicam as ações necessárias com a terra.....81

Imagem 33. Chuva no sertão apresentado no documentário.....82

Imagem 34. Créditos do documentário que demonstra o irmão do cineasta como depoente .....82

Imagem 35. Homem com candeeiro apresentando o jogo de luz presente no documentário.....85

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>16</b>
<b>1 O FENÔMENO DA SÉTIMA ARTE</b>	<b>20</b>
1.1 OLNEY SÃO PAULO: O CINEASTA MALDITO DO SERTÃO	21
1.2 SOB O DITAME DE RUDE ALMAJESTO: UMA BREVE INTRODUÇÃO	25
1.3 O CINEMA BRASILEIRO	29
1.4 TECENDO DIÁLOGOS: O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA	31
<b>2. REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NO CINEMA</b>	<b>38</b>
2.1 SERTÃO UMA CONSTRUÇÃO HISTÓRICA	39
2.2 LUZ, CÂMERA, SERTÃO: O SERTÃO EM MOVIMENTO	44
2.3 IMAGEM E REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NAS NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS	50
<b>3. A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICO-DISCURSIVA DO SERTÃO EM SINAIS DE CHUVA</b>	<b>54</b>
3.1 SOB O DITAME DE RUDE ALMAJESTO: SINAIS DE CHUVA	55
3.2 O SERTÃO DE OLNEY EM SOB O DITAME DE RUDE ALMAJESTO: SINAIS DE CHUVA	58
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>88</b>
<b>APÊNDICE A –</b>	<b>00</b>
<b>APÊNDICE B –</b>	<b>00</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação aborda o documentário intitulado "O Ditame de Rude Almajesto: Sinais de Chuva", realizado por Olney São Paulo. Resultante de uma investigação que transcende as fronteiras disciplinares, abraçando os estudos de representação, História, Desenho e Cinema, este trabalho apresenta uma abordagem multidisciplinar. Conseqüentemente, recorre a conceitos e métodos provenientes de diversas áreas do conhecimento para uma análise abrangente e enriquecedora.

Como hipótese de trabalho, acredito que o documentário funciona como uma janela para os saberes sertanejos e rurais relacionados à chuva, oferecendo uma visão fragmentada, porém significativa, dessas percepções e práticas culturais. Ao mesmo tempo, o documentário não é apenas um registro objetivo desses conhecimentos, mas também uma representação mediada pela perspectiva e experiência de seu autor, Olney São Paulo. Uma análise dessa narrativa fílmica pode revelar tanto os aspectos da cultura e dos conhecimentos tradicionais sobre a chuva, quanto a subjetividade do autor e sua relação com o tema e com a região retratada.

A preocupação com a falta de chuva sempre esteve na ordem do dia do seio dos meus familiares, os quais se viam angustiados para conseguir dar conta da sua pequena produção de agricultura de subsistência e da criação de gado. Desse modo, cresci ouvindo sobre a importância da chuva, das estratégias de previsão dos períodos chuvosos para conseguir driblar a seca. Assim, desde muito cedo, aprendi sobre a importância de ouvir e preservar a história narrada, as quais continuam vivas em memórias afetivas pelo Sertão, bem como acerca da importância dos conhecimentos das formas, muitas vezes inusitadas, de previsão de chuvas. Vale ressaltar que uma parcela deste saber com o qual tenho contato desde tenra idade se deve a um grande narrador de histórias, meu avô, que tinha suas raízes bem fincadas no espaço geográfico sertanejo. Neste particular, conforme é sinalizado por Walter Benjamin:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. O ato de narrar, contar uma história é como o labor de um artesão. O grande narrador tem sempre suas raízes no povo.

Ao ingressar na Universidade fui conhecendo a dimensão das possibilidades de construção do conhecimento no campo das Ciências Humanas, sobretudo após a década de 1970 quando houve o advento da 3ª fase da corrente historiográfica conhecida como Escola dos

Annales e que proporcionou a ampliação dos objetos de estudos da historiografia, e conhecer/compreender as práticas discursivas sociais acerca do Sertão e dos sertanejos. Desse modo, conheci a viabilidade do diálogo historiográfico com a cinematografia.

Ainda no meu percurso formativo acadêmico, deparei-me com um nome de grande relevância para o cenário cinematográfico brasileiro: Olney Alberto São Paulo. Ele foi um escritor e cineasta baiano que sempre esteve preocupado com as questões/demandas socioculturais locais, movimentando a cultura com uma vasta produção cinematográfica, literária e artística, portanto, apresentando-se como um agitador cultural. Apesar dessa significativa participação nos aspectos culturais, que não se restringiam a uma dimensão local, mas sim nacional, porém a visibilidade sobre as produções de Olney não é efetivada dentro cenário da cinematografia brasileira, sobretudo porque o artista sofreu severas perseguições e censuras durante a trajetória de terrena de experienciar a arte. Dessa forma, entende-se que o cineasta baiano não está ausente da história da cinematografia brasileira, mas sim sofreu um processo de “apagamento”, sendo inviabilizado em diversos momentos. Portanto, na importância do “Núcleo de Estudos em Literatura e Cinema” (NELCI/UEFS), que possibilita, entre tantas outras, a valorização das obras do cineasta que contribuiu com um discurso audiovisual cinematográfico atrelado aos registros dos dilemas e conquistas da sociedade que viveu.

A diversidade de temas que marcam as produções de Olney São Paulo pode ser descrita pela sensibilidade do cineasta em olhar para os seus. O artista contribuiu para a cinematografia brasileira do século XX, sendo um sujeito ativo na história e estando antenado com as questões de seu tempo, recorreu a temas como a preocupação social, a inquietação política, a sensibilidade com a sua terra natal, Riachão do Jacuípe, marcado pelo espaço do Sertão.

A caminhada acadêmica pode me proporcionar o conhecer de dois campos discursivos e são eles: o cinema, como produtor de sentidos, e o repertório de imagens e sons acerca do Sertão e dos sertanejos. Esses dois campos discursivos formam uma equação simbólica que, por muito tempo e porque não dizer ainda, permeiam o processo de construção social, imagético e discursivo sobre o Sertão e os sertanejos.

O presente trabalho busca analisar o diálogo entre cinematografia e a cultura, objetivando compreender as construções imagéticas do espaço geográfico do Sertão e dos sertanejos veiculadas no documentário “*Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuvas*” dirigido por Olney Martins São Paulo e lançado em 1976. Produzido por Olney São Paulo, captura a paisagem do interior do Sertão da Bahia na região de Riachão de Jacuípe. É um curta metragem de 16mm, 13min, cor – Roteiro e direção. Argumento: inspirado em crônica de

Eurico Alves Boaventura. Desse modo, busca-se explorar, também, a análise das imagens que são veiculadas pelo filme.

A dissertação estabelece relação com as discussões entre Cinema, Representação, Memória e Semiótica (SANTAELLA, 2017) de um modo interdisciplinar. Assim, o cinema - sendo uma arte narrativa, conforme argumenta Teresa de Lauretis (1993), pode ser visto como um dispositivo de representação, capaz de produzir de sentido (s), operacionalizar discursos e, portanto, construir realidades. Neste sentido, tomarei como a um só tempo objeto e fonte de análise. O curta-metragem “*Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuvas*” (1976) põe em tela os sertanejos como portadores e produtores de um conhecimento que está constantemente em diálogo com o seu espaço. A partir desse documentário, intento demonstrar as formas de representação dos saberes referentes à previsão do tempo, visando observar quais as regularidades enunciativas são atribuídas aos sertanejos nas construções desses repertórios. Aridez, seca, religiosidade, são exemplos de signos que estão presentes no imaginário social acerca do Sertão

O capítulo I da dissertação, intitulada "O Fenômeno da Sétima Arte", apresenta uma breve reflexão sobre o cinema como fonte e objeto de análise histórica, especialmente no âmbito das ciências humanas. Destaca-se o exame das convergências teóricas e metodológicas que permitem o diálogo entre esses dois campos discursivos na construção do conhecimento. O objetivo é, portanto, fornecer uma interpretação das representações sobre o Sertão e os sertanejos no documentário em estudo, destacando as concepções do cineasta, com ênfase na obra de Olney São Paulo, que, entre outras produções, apresenta representações do Sertão na cinematografia brasileira.

O capítulo II, denominado de “Representação do Sertão no cinema”, analisa a imagem do sertão nordestino como fruto de um processo de construção permanente, em que o discurso e a imagem produzem sentido na representação do espaço e do indivíduo sertanejo, estabelecendo marcas para essa região que ressoam até os dias atuais. Para tanto, procurei os referenciais que balizam as representações a respeito do Sertão no Movimento do Cinema Novo Brasileiro, buscando reconhecer em que medida eles se aproximam e se distanciam daqueles que fundamentam a narrativa de Olney São Paulo.

Já a parte III, intitulada "A Construção Imagético-discursiva do Sertão: Sinais de Chuva", analisa minuciosamente o curta-metragem em questão. O foco está na investigação das referências presentes na narrativa cinematográfica, passando a verificar as representações da paisagem do Sertão e dos assuntos sertanejos. Serão examinados tanto o conteúdo quanto as técnicas de narração do documentário, com o intuito de identificar no repertório de saberes



culturais dos sertanejos elementos que contribuem para as interlocuções entre memória e representação identitária. Neste item, serão destacadas as imagens propriamente ditas, com análise detalhada de elementos como cor, figuras visuais, entre outros.



## 1. O FENÔMENO DA SÉTIMA ARTE

### 1.1 OLNEY SÃO PAULO: O CINEASTA MALDITO DO SERTÃO

Olney Alberto São Paulo sempre foi uma figura muito atuante nas diversas manifestações artístico-culturais que marcaram o seu tempo e a sua trajetória foi ligada aos pressupostos teórico-metodológicos da estética cinematográfica do neorealismo italiano. Para os autores Gusmão e Mendes (2018), este novo modo de fazer cinema apresentou a renovação da linguagem cinematográfica, tendo em vista que oportunizou “aspectos mais imediatos do cotidiano das classes populares em uma espécie de *cotidianização* da realidade” (MENDES e GUSMÃO, 2018, p. 2), o que representava/apresentava temáticas que eram interesse do cineasta.

De origem do Sertão Baiano, Riachão do Jacuípe, Olney realiza seu percurso na cinematografia objetivando apresentar a perspectiva de constituição identitária sertaneja que ultrapassa a dimensão das narrativas tradicionais. Os filmes de Olney sempre abordaram figuras e temas históricos, em que se pode citar como exemplo a figura do sertanejo e a questão da terra, aliado a uma estética cinematográfica revolucionária a serviço da crítica aos problemas sociais brasileiros históricos como a fome, o coronelismo, a questão do autoritarismo e a miséria no sertão.

Desse modo, a inserção na cinematografia de Olney é também reconhecer a existência de uma denúncia, de uma reflexão social que se constituiu em uma abordagem, forma e conteúdo antagônica ao que se tinha visto, sobretudo quando se pensa nos filmes baseadas nas adaptações literárias regionalistas da década de 1920 e 1930.

Nessa perspectiva, as produções cinematográficas, seja aquelas dos contextos que discutem as problemáticas do cotidiano citadino ou aquelas relacionadas ao espaço rural sertanejo, percebe-se a questão da experiência, em que se buscou instituir imagens de uma sociedade política e sociocultural esquecida/marginalizada. Tal aspecto configura-se fundamental nas construções das narrativas fílmicas, pois demonstra as concepções de mundo de Olney, reforçando as concepções de sujeito ativo nas questões que marcam o seu contexto histórico, dando destaque para as questões do seu tempo e corrobora para a valorização da cultura sertaneja.

Olney São Paulo apresentou-se comprometido com a perspectiva de mudança com o desejo de intervenção, pelo menos, no debate sociopolítico e cultural do Brasil, conforme

pontua Glauber Rocha (2004) acerca da produção dos cinemanovistas da geração de Olney São Paulo. Para o autor:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando um cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. Como se vê, a proposta cinemanovista é interessante e até revolucionária, no entanto, alguns fatores contribuíram para o estranhamento do público para com esse novo cinema (ROCHA, 2004, p. 52)

Sob a alcunha de “Cineasta maldito do sertão”, denominação recebida de Ismael Xavier, recebe tal título pelo não reconhecimento em vida das suas produções artísticas, muito embora essas suas obras estivessem relacionadas com as demandas que possibilitam a reflexão sobre o nosso imaginário e identidade. A trajetória de Olney São Paulo foi marcada por inúmeras tentativas de silenciamento, a fim de provocar invisibilidade de suas produções artísticas, dentre as quais não se restringem apenas a cinematografia.

Novaes (2011) analisa acerca desse processo de silenciamento das obras de Olney São Paulo ao pontuar que:

[...] Olney São Paulo ainda não entra nas perspectivas da recepção crítica do cinema como cineasta de importância para a linguagem do cinema brasileiro. De Alex Viany entusiasta de primeira hora da obra de Olney, mas que em sua visão do “processo do cinema novo” nacional não inclui a contribuição de Olney São Paulo, chegando-se aos melhores estudos atuais sobre a história do cinema baiano, como os de Maria do Socorro Silva Carvalho, o papel de Olney ainda é secundário ou mais que isto é quase invisível (NOVAES, 2011, p. 126).

Cabe ressaltar que já encontramos uma gama de produção acerca das produções de Olney São Paulo Nesse sentido, a escrita dessa dissertação é uma afirmativa de que as produções de Olney configuram-se de suma importância para a preservação da memória social e cultural dos sertanejos, além de reafirmar a contribuição fundamental das suas obras para a cinematografia brasileira do século XX, sobretudo no que se refere a consolidação do Cinema Novo, que se caracteriza como um movimento relevante para a arte brasileira, sobretudo no que se refere aos aspectos sociais, tendo em vista que esse movimento artístico-cultural serviu como base de denúncia das mazelas sociais que marcaram o século XX do Brasil, uma vez que intentava apresentar as vivências de forma autêntica, adquirindo o status de proximidade com os aspectos reais que marcam as mais variadas questões da sociedade brasileira.

A média-metragem intitulada de “Manhã Cinzenta”, de 1964, que retrata as questões sociopolíticas do Brasil com sensibilidade, é um dos seus filmes mais conhecidos, gerando diversas produções acadêmicas que possibilitam propagar os registros históricos e artísticos do

autor. É por essa obra cinematográfica que o cineasta foi preso, submetendo-se as mais diversas repressões, já que o Estado se apresentava enquanto um mecanismo de repressão e opressão tanto nas obras quanto ao cineasta. Santos (2013) em sua dissertação intitulada de “Olney São Paulo: maldição e esplendor em Manhã Cinzenta” disserta sobre o referido filme apresentando uma leitura dos aspectos sociopolíticos e histórico-culturais tanto no filme quanto no conto, realizando o processo de percepção desses dois tipos de fontes para ler o mundo a partir da percepção de Olney São Paulo.

Na citada dissertação, Santos apresentou uma lista com a filmografia de Olney São Paulo, incluindo as produções em que ele foi continuísta, coprodutor e assistente de produção, em que o conjunto dessa filmografia, enquanto narrativa representada no filme, é mediatizada pela conjuntura do presente e leva consigo seus significados e seus interesses. possibilitando a ampliação e valorização das produções artísticas-culturais do cineasta. Existe nesse conjunto de filmografia de Olney apresentado, um objeto de reflexão plural, ligada diretamente ao imaginário da sociedade.

Sob essa concepção, comunga-se das noções apresentadas por Walter Benjamin (1994) que defende a relevância dos narradores contar histórias a partir dos relatos de experiências de vida e dos outros sujeitos, o que seria uma espécie de memória coletiva, favorecendo a construção de uma narrativa original e que preze pelas tradições culturais dos sujeitos que são ancoradas nessas experiências partilhadas dentro do grupo. Assim, nas palavras do autor:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes nesses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores (BENJAMIN, 1995, p. 198-199).

A defesa de Benjamin reforça a urgência de valorização do conhecimento popular ancorado nas histórias e tradições dos seus, até porque acredito que não há ninguém melhor do que os pertencentes a um determinado grupo para representar/dar visibilidade sobre o seu universo de experiências culturais. As experiências elencadas por Olney, nas suas produções fílmicas, possibilitam compreender as questões que estão no cerne das ações cotidianas dos sujeitos e dos grupos sociais, tendo em vista que as imagens em movimento das suas narrativas

cinematográficas oportunizam que se construam experiências coletivas e históricas. Nessa perspectiva, o cinema de Olney São Paulo caracterizou-se por ser crítico, político e subversivo, apresentando debates/reflexões de cunho sócio-histórico e cultural. Sendo assim, a sua filmografia reconstitui a conjuntura política e sociocultural da sociedade brasileira nos anos 1960-70.

Bastos (2015) apresenta algumas das vivências experimentadas pelo autor, no que tange aos aspectos de vida e trabalho. De acordo com a autora, Olney São Paulo se constituiu como sujeito histórico que teceu a partir da sua experiência no sertão e transpor para a linguagem cinematográfica, as suas, e também dos seus, impressões e as representações de seu território contribuindo não apenas na estética, mas também nos aspectos relevantes dos sujeitos que são relegados socialmente.

A atuação cinematográfica de Olney deu-se numa conjuntura política dos desvarios de prosperidade inventados entre os anos 50 e 70, desde a invasão do capital estrangeiro em JK até o milagre econômico na década de 1970 (...). Entretanto, nessa conjuntura de ilusões econômicas e sociais, Olney tem a sagacidade de evidenciar em suas películas, temas melindrosos e, caros, a saber: o drama da terra no nordeste, em *Grito da Terra*; a valorização da sabedoria popular em adivinhar sobre a seca ou a chuva para determinado ano, em *Sinais de Chuva*; além de parodiar de forma crítica a ditadura militar, já que o cineasta era, segundo nos traz *Sinais de Cinza*, um humanista, atento a seu tempo e circunstâncias e registrando suas impressões em sequências de filmagem de seus rolos impróprios pra filmar. (BASTOS, 2015, p. 30).

Não podemos, de maneira nenhuma, afirmar que Olney São Paulo foi um cineasta comum, tendo em vista que ele foi umas das principais personalidades da história do cinema brasileiro e, apesar de uma tentativa de invisibilidade das produções do cineasta sobretudo durante a sua vida, é reconhecido internacionalmente até os presentes dias, graças aos núcleos de estudos que viabilizam acervos dos materiais audiovisuais e literários, bem como a realização de produções e eventos que preservam às produções do renomado artista, a exemplo do Núcleo de Estudos em Literatura e Cinema (NELCI/UEFS).

Olney se esforça desde jovem para construir uma obra enriquecedora através de um discurso que se construísse o senso comum e constatamos isso à medida que avançamos na leitura de suas obras, sobretudo ao assistirmos o curta-metragem “*Sinais de Chuva*”. Sem dúvida, Olney São Paulo foi uma figura complexa, suas obras repletas de variados significados que desejavam a conscientização do povo do seu país e, concluo esse tópico recorrendo a assertiva de Novaes (2011) ao sinalizar que: “não está ausente da história da arte brasileira, mas é inviabilizado” (NOVAES, 2011, p. 127)

Apesar da sua morte precoce aos 41 anos de idade, Olney São Paulo deixa um legado que retrata, entre tantas outras afins, a temática sertaneja, capaz de viabilizar o retrato da vida

e da cultura do sertão baiano em diversas obras, sobretudo no documentário em estudo, a partir de uma captura sensível explorando alguns códigos e arquétipos históricos e culturais associados à identidade do sertão e dos sertanejos ao revelar as tradições, os valores e os desafios do povo sertanejo. Existe, portanto, a concepção de que as narrativas do autor se centram no “documentário moderno fundamental porque quebra o silêncio da narrativa hegemônica sobre os acontecimentos periféricos e subalternos” (NOVAES, 2011, p. 77).

Em consonância com a concepção de produção de narrativas cinematográficas na perspectiva de cinema direto, conforme pontuada na assertiva acima, percebe-se como o processo de captura das realidades por Olney mostram sua inclinação para o tornar um agitador cultural, destacando os aspectos de sua trajetória pessoal, intelectual e artística, em que o cineasta percebe a dimensão da importância dos seus discursos/enunciados acerca do espaço sertanejo a partir de uma identificação da sua história como um lugar de pertencimento/origem, tendo em vista que o documentário “Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva” pode ser considerado um retorno às suas origens, uma vez que busca documentar/instituir a preocupação do povo sertanejo, no que tange os conhecimentos acerca das condições de chuva para a região, a partir da ideia de memória.

## 1.2 SOB O DITAME DE RUDE ALMAJESTO: UMA BREVE INTRODUÇÃO

Conforme visto nas discussões do tópico anterior, a trajetória de Olney São Paulo sempre esteve atrelada à formação de consciências críticas que possibilitem a reconstrução de histórias com autonomia, rompendo com concepções estereotipadas, sobretudo acerca dos espaços rurais. *Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva* é um curta-metragem, lançada em 1976, pertencente ao gênero documentário, é um dos exemplos mais simbólico dessa proposta cinematográfica de Olney, tendo em vista o cuidado com a apresentação das questões socioculturais que atravessam o cotidiano sertanejo, marcado pelo exercício de retorno às suas origens e de escuta do seu povo, apresentando a sabedoria sertaneja das condições climáticas.

O documentário em estudo é fruto do movimento do cinema-verdade, em que “dá vozes às pessoas”, proporcionando que estes possam expressar as suas narrativas e, no filme em estudo, essas narrativas apresentam-se como fortes experiências humanas, as quais enfatizam os conhecimentos do povo sertanejo. Sendo assim, esse estilo de cinema inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos. Desse modo, este tipo de produção fílmica, reconhece-se a importância de obedecer a todos os movimentos do corpo dos personagens,

assemelhando-se aquelas imagens registradas pelo olhar humano, desenvolvendo o método denominado de “câmera subjetiva”.

Além disso, o documentário é uma adaptação da crônica intitulada de “Sob o ditame de Rude Almajesto” presente na obra “A paisagem urbana e o homem: memórias de Feira de Santana” do cronista Eurico Alves Boaventura. A crônica apresenta um discurso instaurador do sertão, narrando a memória particular sobre Riachão do Jacuípe, estabelecendo diálogo com os sujeitos que produzem materiais de suas práticas culturais, o que pode ser compreendido através do processo de produção de si mesmo e do meio social em que está imerso.

A relação estabelecida entre a crônica e documentário centra-se na concepção de sertão pelos autores, pois ambos conseguem perceber como a cultura sertaneja é fonte de riqueza cultural, valorizando a dinâmica das tradições e valores socioculturais, que muito compreende-se como admiração para o conjunto de experiências sertanejas que marcam as vivências cotidianas no espaço sertanejo muito relacionada a diversidade do sertão e a importância da resistência cultural desses sinais de chuva, que correspondem a saberes populares que guardam e ressignificam o ser sertanejo.

Sertão como lugar de memória estabelecido para estabelecer uma aproximação do curta-metragem com a crônica que pode ser construída através do exercício da polifonia, que é um conceito utilizado na perspectiva de Bakhtin, considerando que no processo polifônico o autor realiza o exercício de dialogismo, em que existe uma relação de reciprocidade entre a verdade enunciada pelo sujeito e a verdade construída pelo outro. Segundo Bakhtin (2008), a polifonia pode ser definida da seguinte maneira:

Em toda parte, é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente (BAKHTIN, 2008, p. 308)

Sob esse viés, percebe-se que tanto na crônica quanto no documentário existem diversas maneiras de apresentar os dizeres sobre os sujeitos, mas com o mesmo objetivo de revelar o sertão como construção sociocultural simbólica. Entende-se assim, que o sujeito é construído na linguagem, a partir do processo de interação e reprodução da sua fala e daquele que fala sobre o outro, levando em consideração o contexto sociocultural do indivíduo de que se fala. No curta-metragem consegue-se observar a dinâmica desse cruzamento dessas vozes que constituem os indivíduos, o que nos parece o deslocamento do pensar/refletir sobre as tradições modernas, a fim de propor uma narrativa que valorize os sujeitos invisibilizados, oportunizando a disseminação de saberes, que no caso do documentário apresenta-se como plural.



Esse exercício pode ser compreendido a partir da noção de interculturalidade crítica, que é um conceito bastante utilizado dentro dos estudos/perspectiva decolonial para refletir sobre as explicações e compreensões do mundo que foram estabelecidas pela visão eurocêntrica e desigual, em que se pensa a construção emancipatória desses sujeitos. Ao considerarmos que, historicamente, os saberes científicos, entendido como ciência e legítimo para a sociedade moderna contemporânea, são atrelados a uma ideia de poder, o qual é exercido e tem o seu funcionamento em prol de desqualificar os demais saberes/crenças. Se tomarmos os saberes dos sertanejos para prever a chuva, como exemplo, perceberemos que os saberes dos sertanejos são silenciados, negados e ridicularizados, ou seja, não se dá visibilidade e/ou voz ao senso comum.

Nesse processo de adaptação da crônica, encontra-se o pensar da crônica como recurso de acesso aos sentidos e sensibilidades atribuídas aos lugares, a seus sujeitos e às sociabilidades por eles, em que o olhar artístico de Olney pensa e reconstrói a materialidade rural dos sertanejos em forma de imagem em movimento. Sob esse viés, recorre-se a Pesavento (2002), ancorada na História Cultural, para refletir acerca de como a literatura, bem como as diversas artes e nesse aspecto encontramos também a cinematografia, oportunizam um olhar de sensibilidade para a época, tendo em vista que ambas apresentam:

[...] dimensões do imaginário, os critérios de escolha e seleção de montagem e desmontagem do enredo ou a sua condição de ser uma representação do passado. Contudo, guarda uma especificidade com relação à narrativa ficcional dita literária pela preservação de um método específico que prevê o recurso necessário às fontes, matéria-prima que fundamenta a construção dos significados (PESAVENTO, 2002, p. 12).

Essa concepção possibilita refletirmos sobre a existência de que os discursos (presentes tanto na literatura/crônica quanto na linguagem fílmica) possuem natureza polissêmica, tendo em vista que os mesmos apresentam seus discursos pautados nas sensibilidades e percepções de membros de diferentes classes, habitantes de diferentes espaços, e que os processos de produção de significado passam pela noção de apropriação em Chartier (2002). As imagens e os textos produzidos, a exemplo da crônica em questão, produzem imaginários sobre os sertanejos e essas representações configuram-se como uma tentativa de compreensão do outro.

Diante disso, a crônica de Boaventura possibilita observarmos as relações de contradições, sensibilidades, e valores que foram racionalizadas pelo autor, processo semelhante ao desenvolvido por Olney na construção da narrativa fílmica. Assim, reflete-se sobre os tipos de experiências e as ideias presentes nos textos, que parecem interpretar e construir os significados das construções formais ou semânticas.

Isto porque, na configuração de cinema verdade, que se caracteriza a partir de uma perspectiva de representação cultural, tendo em vista que a verdade não pode ser compreendida como absoluta. O cineasta, na configuração do cinema-verdade, apresenta-se como um construtor de verdade, tendo em vista que essa última não deve ser atingida, mas sim criada/elaborada pela perspectiva do olhar de alguém, que no caso em estudo trata-se do cineasta Olney São Paulo, que busca no documentário, apresentar os momentos espontâneos das vivências dos entrevistados, por meio da relação estabelecida entre a terra e o homem. O cinema-verdade se apresenta como uma experiência cinematográfica de estrutura criativa, sem a interferência do diretor, apesar de que acreditamos que as interferências são inerentes ao ser humano.

Olney São Paulo realizou suas produções através de uma relação ainda mais estreita, afirmando a todo momento o seu ponto de vista em relação à e a partir do objeto de estudo: o universo cultural dos sertanejos. Olney, enquanto diretor, se posiciona diretamente sobre o produto e objeto (o sertão e suas variadas manifestações), favorecendo o processo do (re)narrar a história e a realidade ideológica e social, a partir dessa perspectiva de cinema direto, muito influenciado pelos movimentos vigentes na Europa, a exemplo da Nouvelle Vague.

Nesse mesmo compasso, observamos como a crônica de Eurico Alves Boaventura pode refletir com base no conceito de experiência apresentado pelo historiador Thompson (1981), o qual considera a necessidade desse conceito está associado a práxis dos sujeitos frente às problemáticas que o permeiam, ou seja, os sujeitos se reconhecerem como produtores de sentidos e significados, demonstrando que a sua atuação deve ser entendida enquanto sujeitos históricos ativos.

Em ambas as produções artísticas (a crônica e o documentário) pode-se observar que os autores não estão presos a uma visibilidade e dizibilidade sobre o espaço sertanejo. Nesse processo de construção das obras, nota-se que as obras tendem a refletir sobre uma formação discursiva que não está presa à literatura da seca, tendo em vista que valoriza o saber/fazer do camponês sertanejo. Diante do exposto, compreende-se que as releituras da tradição feitas tanto pela literatura quanto pelo cinema se definem muito mais em termos de intertextualidade e interdiscursividade do que simplesmente termos de angústia da influência, conforme discutido por Harold Bloom.

Nessa perspectiva, o documentário apresenta-se como um mecanismo de intervenção direta na realidade das experiências dos sujeitos, bem como as suas dinâmicas e vozes, expressando que o Sertão é lugar de História e, portanto, lugar de memória, atravessado por dimensões múltiplas que se caracterizam como materiais, simbólicas e funcionais (NORA,

1993, p. 21). As obras (literárias de Boaventura e cinematográfica de Olney), assinalam, tanto quanto informam, as consciências coletivas, emocionais e territoriais, em que essas práticas são partes integrantes de uma territorialidade simbólica pela qual os grupos afirmam e reivindicam sua identidade cultural e política em relação com o seu lugar próprio. Ao se colocarem como registros para a posteridade, mesmo que não intencionais, acabam também reforçando certas lembranças em detrimento de outros aspectos.

### 1.3 O CINEMA BRASILEIRO

Desde o início do século XX o cinema passou a ser bastante representativo para a sociedade, seja como mais uma ferramenta de alienação a serviço do capital ou do estado, seja como forma de expressão crítica sobre a existência social, ou ainda como expressão puramente artística, a “arte pela arte”. O fato é que a abordagem sociocultural está presente nas obras cinematográficas, as quais são reflexos e exercem impactos na população, tendo em vista que o cinema se apropria de elementos socioculturais para reforçar ou depreciar tais elementos apropriados ou até criar novos elementos que estejam diretamente ligados à rotina das pessoas (LAURETIS, 1993).

Não é incomum vermos modas sendo lançadas e filmes que reforçam positivamente esta moda, evidentemente que isso não está apenas ligado ao cinema apenas enquanto expressão artística, mas sim fazendo parte de um sistema em que o cinema é uma engrenagem atendendo a interesses de um grupo dominante. Entretanto, é importante deixar claro que os elementos normatizadores do estado têm um poder bastante relevante em algumas produções, como é o caso do Cinema Novo, movimento cinematográfico estudado neste trabalho onde alguns filmes e cineastas foram fortemente censurados pelo fato do conteúdo de suas obras irem de encontro à lógica político-social aplicada pelo Estado Militar brasileiro. Todavia, é interessante comentar que no Brasil, não foram só filmes do Cinema Novo a serem censurados, algumas produções que foram realizadas ao longo do período da ditadura militar foram impedidas de serem exibidas pelo mesmo motivo das obras de outrora.

A questão do cinema como mercadoria de um sistema capitalista é crucial para a reflexão sobre a análise histórica a partir dos filmes, conforme veremos nos tópicos posteriores. Isto porque, a maior parte da produção de cultura, sobretudo até o início da década de 1950, está a serviço da lógica capitalista de dominação, uma vez que, conforme pontua Meireles em: “para o sistema capitalista o cinema, desde o início, tornou-se uma importante fonte de reprodução e acumulação do capital” (MEIRELLES, 1997, p. 10).

A partir disto, pode-se afirmar que a ideologia capitalista dominante (a qual se baseia na defesa do individualismo, na propriedade privada, lucro como incentivo) se apropriou e se apropria do cinema para produção de filmes que a reproduzam, tendo em vista que as produções cinematográficas se apresentam como um forte meio de construir mentalidades. Tal fato pode ser vislumbrado não apenas na cinematografia, mas também na produção musical, literária e outras expressões culturais do gênero. Fredric Jameson (1997), ao explorar a cultura pós-moderna e sua relação com o capitalismo tardio, estabeleceu conexões entre a produção cultural e a influência ideológica da classe dominante.

Assim sendo, a análise fílmica contribui ao debate acerca dos aspectos da dominação de classe presente produção cinematográfica, visto que busca perceber essas nuances da reprodução ideológica dominante, que podem passar despercebidos. Vale salientar que a abordagem não pode ser de um tom maquiavélico, pois os meandros complexos da dominação não são pura e simplesmente decididos como fruto da vontade individual. Desse modo, deve-se atentar para o fato de que há também uma lógica contrária à produção cinematográfica a serviço do sistema capitalista também é verdadeira. Existem outras correntes de cinema que tem como característica esta abordagem, a exemplo do Cinema Novo, o qual se caracteriza como movimento cinematográfico artístico que surgiu no Brasil em meados da década de 1960, teve como intenção a produção de filmes que continham uma linguagem que se diferenciava do padrão. Uma das propostas era a tentativa de livrar o cinema nacional da lógica de produção hollywoodiana que as grandes produtoras brasileiras vinham enfatizando em seus filmes.

Entende-se que os filmes do Cinema Novo, em sua maioria, eram filmes engajados politicamente, de contestação social, que pretendiam revelar os problemas sociais brasileiros através de uma estética e narrativas complexas com elementos reflexivos que pudessem conduzir a uma discussão referente às questões sociais que eram de enorme relevância no contexto de produção. É importante deixar claro que nem todo cinema comercial de grande alcance possui caráter de alienação, existem produções cinematográficas de grande orçamento que se propõe a criticar o próprio sistema que as financiam.

É possível afirmar que há cinemas a serviço do Estado reproduzindo uma ideologia dominante que lhe convém, que é o que está mais acessível ao grande público. Porém, existem produções cinematográficas que estão à margem dessa lógica, que procuram trabalhar um conteúdo muito mais crítico e que normalmente subverte a produção dominante dos grandes estúdios, o cinema novo é certamente um exemplo disto é a famosa frase “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” de Glauber Rocha reflete bem a proposta “revolucionária” do Cinema

Novo, enfatizando também a simplicidade das produções como contraponto ao padrão das grandes produtoras de cinema.

Neste particular, vale registrar que filmes do Cinema Novo, em geral, tendem a ter múltiplas interpretações, pequenos detalhes são essenciais para compreensão da mensagem que a direção quis enviar. Dessa forma, o filme passa ser uma fonte e objeto bastante subjetivo a partir do momento que propomos analisar o que a obra cinematográfica tenta induzir ao espectador e se tal indução consegue ser realmente realizada.

Para o espectador ‘decifrar’ as mensagens que o filme pretende passar depende das visões de mundo dele (espectador), para que tal tarefa seja realizada. Podemos usar o exemplo de duas pessoas assistindo ao mesmo filme, certamente elas terão opiniões diferentes sobre o que assistiram simplesmente pelo fato da singularidade das pessoas: elas têm valores, culturas e opiniões diferentes sobre algo específico, além do fato de filmes que exigem do espectador conhecimento prévio do contexto histórico-social e da produção da obra.

#### 1.4 TECENDO DIÁLOGOS: O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA

No presente estudo, toma-se a produção cinematográfica *Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuvas* como objeto a ser analisado, tendo em vista que o mesmo se apresenta como expressão cultural capaz de veicular imagens e concepções que reafirmam e legítimas memórias, sobretudo a memória coletiva de determinado grupo, pois a memória é construída socialmente (HALBWACHS 1990). O filme será considerado como fonte para compreender comportamentos, visões de mundo, representações e valores de uma dada sociedade em um determinado contexto histórico.

Sob esse viés, é importante considerarmos também que o cinema se apresenta como um instrumento que possibilita a repetição de enunciados que se configuram como legitimadores de verdades, objetivando regulamentar a sociedade a determinados itinerários, sobretudo no anseio de dominação de culturas. Dessa prerrogativa, compartilha-se da percepção de Nova (1996) ao considerar que:

É bom salientar que, se a sociedade exerce influência sobre a produção cinematográfica, a recíproca também é verdadeira. A ação exercida pelo cinema nos espectadores é um fato inquestionável, não obstante ainda não se tenha chegado a um consenso quanto ao seu grau de ação. Ter consciência desse mecanismo é fundamental para o trabalho analítico, visto que boa parte do conteúdo do filme, sobretudo no cinema dito comercial, é ditada pelos gostos e pelas expectativas do público os quais, por sua vez são influenciados pelos filmes, numa relação altamente dialética (NOVA, 1996, p. 221)

Desse modo, parte-se da prerrogativa de que o cinema é uma forma de expressão ou representação de algo e, portanto, configura-se como um dispositivo que registra e analisa a(s) história(s). Assim sendo, comungamos da concepção apresentada por Gomes (2010) que considera que:

A preocupação com a natureza da imagem cinematográfica corrobora a concepção que apresenta o filme não apenas como uma obra de arte, mas também como um produto cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha (GOMES, 2010, p. 1).

Amparados nessas perspectivas, nota-se as noções apresentadas por Marc Ferro (1992) que pontua sobre a necessidade de considerarmos os elementos estéticos inerentes ao filme no processo de análise. Sendo assim, para o autor:

O filme é abordado não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem – objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ela vale por aquilo que testemunha. Também a análise não se trata necessariamente da obra em sua totalidade; pode apoiar-se em resumos, pesquisar ‘séries’, compor conjuntos. A crítica não se limita somente ao filme, integra-o com o mundo que o rodeia com o qual se comunica necessariamente (FERRO, 1992, p. 20).

As abordagens fílmicas envolvem os mais variados aspectos da sociedade que são fundamentais no processo de investigação dos processos históricos que podem ser abordados em determinados filmes. Isto porque, algumas produções cinematográficas objetivam contestar o Estado, enquanto outras possuem um caráter reacionário, a exemplo das obras fílmicas do Cinema Novo e do Olney São Paulo, o qual em suas manifestações artísticas expressava e/ou representava os diversos valores de uma sociedade.

Entende-se aqui, que o filme deve ser compreendido como documento histórico, em que há de se admitir a flexibilidade interpretativa do documento. Le Goff (2008) salienta sobre a necessidade de analisar o documento frente ao aspecto das interpretações multidimensionais do documento, aspecto que compõe o objetivo do presente estudo, em que se compreender o curta-metragem de Olney como uma como fonte histórica na perspectiva de documento:

O documento não é inócuo. É antes de mais, o resultado de uma montagem, seja consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade em que o produziram... O documento é uma coisa que fica, que dura e o testemunho (para evocar a etimologia) que ele traz deve ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe seu significado aparente (LE GOFF, 2008, p. 14).

Diante disso, entende-se a necessidade de refletir sobre uma nova concepção, em que a narrativa fílmica, enquanto documento, passa a ser uma fonte capaz de compreender os comportamentos, os valores, as identidades e as ideologias de determinadas sociedades e em determinados contextos históricos.

História e Cinema apresentam o desenrolar de acontecimentos, procurando atribuir coerência e inteligibilidade aos processos históricos e/ou aos contextos no qual eles têm sua origem ou estão imbricados; ancoram seus discursos numa “realidade” que se dispõem a (re)construir. Ao realizarem essa (re)construção, recorrem a estratégias discursivas que pretendem instaurar uma inteligibilidade às relações socioculturais, políticas, econômicas, enfim, às relações históricas de toda ordem que entram na composição dos seus discursos e constroem “o mundo como representação”. Noutras palavras, no Cinema e na História existe a necessidade de que o resultado dos seus discursos instaure relações de coerência entre os acontecimentos e o contexto sociocultural e histórico no qual eles se desenrolam, conferindo-lhes inteligibilidade e verossimilhança – talvez menos nos seus discursos e mais nas leituras que pretendem que se faça deles. (ABDALA, 2006, p. 12).

O filme pode caracterizar-se como a representação de um fato histórico e, no caso em estudo, têm-se os relatos orais dos sertanejos que se utilizam do saber/fazer camponês de seu grupo para expressar a sua relação intimista com a natureza. A narrativa desenvolvida pode representar o imaginário social; influenciando e sendo influenciado pelo contexto sociocultural em que se é produzido, o que acaba por configurar o filme como um agente histórico, conforme pontua Ferro na seguinte ponderação:

Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História (FERRO, 1992, p. 203).

Sendo assim, fica evidente a importância que o cinema tem na historicidade do ser humano, embora reconheça-se que a historicidade também vem acompanhada de limitações e manipulações que acabam sendo representadas através das telas de cinema. Por fim, entende-se que ao veicular ideias, transformar visões de mundo e reafirmar códigos, o filme adquire a configuração de representação enquanto uma prática social que revela inúmeras influências, as quais não se restringem apenas ao âmbito do artístico, mas também as questões relacionadas às dimensões político-econômicas e histórico-culturais.

Este trabalho tem como principal objetivo a análise do documentário. Nesse sentido, faz-se necessário uma reflexão acerca dos limites e das potencialidades desta documentação histórica para estudo do desenho, das representações e das imagens culturais construídas e dadas a ler. Todo documento histórico é fruto de uma seleção da realidade que chega até o presente por meio de seus fragmentos. Como tal, filmes, documentários e produções audiovisuais também são carregados de historicidades, mesmo aqueles que deliberadamente acenam para uma ficcionalização da realidade (NAPOLITANO, 2013). Toda documentação histórica possui um encontro de temporalidades distintas, uma delas, a do próprio suporte em que as imagens e discursos se veiculam originalmente. O momento em que foi elaborado, gravado, o tempo do

roteiro de preparação, isso quando está se referindo a um documentário e ou filme. Ademais, tem-se a temporalidade dos sujeitos que vão consumir aquele produto, que vão deles fazer “usos e apropriações” (CERTEAU, 1980).

Em relação ao filme, que também pode ser dito sobre documentários, Éder Cristiano Souza (2014) afirma que: “filmes são responsáveis por grande parte das imagens históricas que as pessoas possuem na atualidade, seja por parte dos antigos que trazem aos olhos épocas passadas, ou de reconstituição histórica, os quais se tornam referências para o conhecimento dos feitos históricos retratados” (SOUZA, 2014, p.24). Não só acerca das ideias e imagens históricas, mas os documentários e filmes dizem respeito também a uma forma, cuja representação em formato de desenho e visualidade importam e muito para serem analisadas. A esse respeito, também é indispensável inserir este trabalho no campo da história da cultura visual.

Iara Lis Franco Schiavinatto e Eduardo Augusto Costa (2016) defendem que a cultura visual é um campo de estudo interdisciplinar que se concentra na análise e interpretação das formas visuais de comunicação e expressão que fazem parte da cultura humana. Para tanto, a cultura visual lança mão de imagens, as quais podem incluir desenhos, filmes e obras audiovisuais. Tais suportes podem expressar muitos reflexos da sociedade e das ideologias em seus conteúdos, bem como, do ponto de vista semiótico, veicular os sentidos e significados inerentes àquilo que se pretende representar.

Como assinala Jaílson Castro Silva (2018), no período histórico referente às últimas décadas do século XX, cinema independente ganhava cada vez mais relevância, caracterizado pela contínua disputa entre as "velhas" e "novas" abordagens, bem como por uma abordagem renovada da técnica e da interpretação da realidade. O movimento do Cinema Novo surgiu nesse cenário como uma resposta àquilo que havia sido realizado na década anterior no cinema brasileiro. A missão do Cinema Novo, portanto, era reagir à queda das tentativas industriais em São Paulo, representadas pela modelo Vera Cruz, e estabelecer um novo método de fazer cinema alternativo que incorporasse elementos políticos, denúncias sociais e as inovações formais e estéticas do cinema moderno internacional.

Silva, em concordância com a bibliografia do tema, afirma que Cinema Novo no Brasil foi uma corrente cinematográfica altamente influente que floresceu principalmente durante a década de 1960. Este movimento não apenas representou uma ruptura com as tradições cinematográficas anteriores no país, mas também se destacou como uma resposta às tentativas de industrialização cinematográfica da década de 1950, em particular do modelo Vera Cruz. Embora não seja de todo correto afirmar uma completa ruptura com relação a modelos



cinematográficos anteriores, no âmbito da técnica e da abordagem da realidade, destaca-se que o Cinema Novo explorou novas formas de contar histórias, muitas vezes adotando uma estética mais crua e realista. Assim, quando visualizamos a fotografia presente nos cineastas do Cinema Novo, nota-se, frequentemente, que seus diretores escolhiam locações reais em vez de cenários construídos, buscando captar as peculiaridades da vida brasileira. Tais locações compunham narrativa mais fragmentada e experimental, rompendo com as convenções tradicionais do cinema narrativo.

Segundo Alcides Freire Ramos (2005), na fase inicial do movimento cinematográfico que abrange o período até 1965, o foco estava predominantemente na representação do cinema rural, particularmente nas temáticas sertanejas. Quando se analisa exclusivamente a perspectiva da memória do movimento, baseada em filmes ambientados no sertão, como "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (dirigido por Glauber Rocha em 1964), essa afirmação adquire maior sentido.

Em seu manifesto em favor da criação daquilo que vai ser chamado em grande parte pelo seu esforço de monumentalização, Glauber Rocha vai dizer que:

(...) personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias escuras: foi essa galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria (ROCHA, 1981, p. 30).

Nessa citação de Glauber Rocha, o diretor está atrelando o movimento do qual fazia parte a crítica institucional e política ao estado brasileiro. Desse modo, Glauber Rocha está descrevendo como o Cinema Novo, que se apresentava pelo manifesto, se destacava por retratar a realidade social brasileira de forma crua e realista. Como imagens que remetem à própria miséria do país, o cinema novo aposta em personagens reais, sujas e famintas, que acabariam, no limite, apontam uma crítica social contundente. No âmbito dessas representações, é digno de nota que as populações dos lugares mais inóspitos ganharam positividade no âmbito estético já que preconizavam justamente a crueza da realidade esperada pelos adeptos do cinema novista. O sertão e o rural brasileiro seriam, desse modo, por vezes como sinonímia, os maiores representantes da autenticidade nacional, marca em sua gênese pelas contradições. Talvez, por isso, e por influência desse movimento, Olney São Paulo tenha se debruçado a dedicar atenção à região sertanejo e seus personagens.

Camila Freitas (2015), pesquisadora da área de audiovisual, afirma que a formação de cinema de Olney é esteticamente influenciada pelo neo-realismo italiano e o cinema clássico americano – especialmente o tema do faroeste. Com relação ao rol de influências, destaca-se

os cineastas como Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Giuseppe de Santis e Pietro Germi. Devido a seu caráter antisistêmico, Olney São Paulo ficou conhecido como “o cineasta maldito do sertão” entre amigos, críticos de cinema e jornalistas, principalmente pelo fato de seus filmes frequentemente abordarem temas arriscados e subversivos, em se tratando da formação político-cultural no qual passava o Brasil.

Alisson Gutemberg e Bertrand Lira (2014) acrescentam importantes contribuições à análise estética e semiótica do movimento cinema novo. Após observar a fotografia dos filmes do cinema novo estudados pelos dois autores, eles chegaram à conclusão de que com base em princípios técnicos, estéticos e ideológicos que se tornaram conhecidos como a "estética da fome", conforme declarado no manifesto de Glauber Rocha em 1965. A escolha pela precariedade técnica foi intencional, em uma estética que propositalmente se opõe aos padrões técnicos e estéticos do cinema hollywoodiano e infantil, que eram representados no Brasil pelas produções de Vera Cruz. Essa estética da fome se manifestou na decisão de utilizar a fotografia em preto e branco, capturando as cenas com luz dura e sem qualquer tratamento, de modo a criar intencionalmente um efeito granulado e estourado.

Essas escolhas estéticas distintas deixaram uma marca visível nas imagens dos filmes que estamos analisando. Tanto a forma quanto o conteúdo das imagens estão cuidadosamente alinhadas para criar um significado no processo de representação do sertão nordestino. Isso é evidente desde o início, com a forte presença da luz solar escaldante que inunda as cenas externas desses filmes da trilogia. O excesso de brilho na tela traduz visualmente a sensação térmica do sol abrasador do sertão, destacando sua aridez implacável e sua influência deletéria sobre o ambiente. Tal presença também se faria sentir na obra de Olney São Paulo, objeto de reflexão nesta dissertação.

Gutemberg e Lira (2014) assinalaram que nos filmes do Cinema Novo, especialmente durante os anos de 1963 e 1964, o uso do preto e branco é atribuído principalmente às dificuldades econômicas e técnicas para produzir filmes em núcleos no Brasil daquela época. Diretores renomados como Ruy Guerra, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos optaram pelo preto e branco por motivos estéticos e também pela conclusão de que essa paleta de cores tinha um potencial expressivo único na narrativa cinematográfica. O preto, numa abordagem semiótica, pode remeter a elementos tristes, sérios, mais reais e cruéis, passando o realismo necessário ou pretendido pelo cinema novo.

Os autores acabam observando que o uso do monocromatismo nas imagens, mais do que a cor, conferiu um significado profundo aos temas de violência e morte, ampliando seu impacto dramático. Dando, portanto, um significado semiótico à cor preta no filme. A fotografia

foi cuidadosamente trabalhada para se alinhar com o conteúdo de cada obra, incluindo a ideia, a trama e os elementos cenográficos, com o objetivo de provocar uma resposta emocional e sensibilizar o espectador. Isso contribuiu de maneira significativa para a construção de sentido na narrativa proposta (GUTEMBERG E LIRA, 2014). Essa busca de sentido se traduziu “na “estética da fome”, na qual a escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem e sintonia com os seus temas” (XAVIER, 2001, p. 57-58).

Ricardo Luiz de Souza (2020), após resumir e sistematizar os principais eixos que caracterizam o cinema novo, chegou a um conjunto de aspectos em comum, muitos dos quais também podem ser verificados no documentário objeto de estudo desta dissertação. Veja-se:

a) A promoção de um cinema autoral não se limita a ser apenas uma estratégia para a produção de filmes, mas também é uma defesa da autonomia individual do cineasta.

b) A necessidade de abordar a realidade brasileira de maneira simultaneamente nacional e popular é um ponto fundamental.

c) A elaboração de uma análise crítica dessa realidade visa identificar os elementos transformadores presentes nela, muitas vezes associados a figuras como o sertanejo e o morador de favela.

d) A ênfase para questões sociais decorrentes do subdesenvolvimento e da desigualdade é evidente, embora não seja obrigatoriamente acompanhada de uma proposta revolucionária.

e) A crítica ao colonialismo não se restringe ao aspecto sociocultural, mas também se manifesta na esfera cultural, tornando crucial a criação de uma linguagem capaz de se opor à linguagem colonizada, que normalmente está ligada ao estilo hollywoodiano.

f) A separação das convenções linguísticas anteriormente impostas no cinema brasileiro é uma prioridade, substituindo-as por uma linguagem que engaja o espectador e o conscientiza de sua realidade, afastando-o da apatia que as chanchadas, por exemplo, muitas vezes promovem. Isso exige o rompimento dos laços que o prendem à sua alienação.

g) A valorização de uma tradição popular é abordada de maneira ambígua, sendo considerada tanto um instrumento de renovação e resistência quanto uma expressão de atraso a ser superado.



## 2. REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NO CINEMA

### 2.1 SERTÃO UMA CONSTRUÇÃO HISTÓRICA

Foucault (2008) anunciava que nenhum discurso é neutro, mas sim carregados de intencionalidades. Esses discursos produzidos por indivíduos, geralmente pertencentes a classe dominante em um lugar institucional, apresenta e legitima as regras sócio-históricas que devem permear o imaginário coletivo na sociedade. O autor defende que:

não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo (FOUCAULT, 2008, p. 113 – 114)

Concordando com as concepções de Foucault, percebe-se que os enunciados acerca de determinado sujeito e/ou objeto não é determinado, em suma, por um indivíduo que fala, tendo em vista que se trata de um processo que antecede o próprio ato da elocução. Esse lugar institucional estabelece uma relação de domínio de memória e constroem os enunciados que se sucedem e se ordenam.

Seguindo a concepção de construção das práticas discursivas propostas por Foucault, observa-se que desde os primeiros escritos sobre o Sertão e os sertanejos, sobretudo aqueles relacionados às produções artística-literárias e historiográficas do século XX, nota-se a construção discursivo-imagética sobre esse espaço, e sobre os sujeitos pertencentes a essa paisagem, de forma estereotipadas, pois foi caracterizada como lugar inóspito pelo discurso das elites do Brasil.

Sendo sinônimo de atraso, essas construções, pautadas em práticas discursivas com elementos genéricos, foram sendo legitimadas por diversos meios, inclusive institucionais, fortalecendo esse conjunto de imagens triviais a respeito dessa região e dos sujeitos. Desse modo, enunciado como “o desconhecido”, o Sertão foi julgado sob a perspectiva de uma sociedade europeia colonizadora que institui concepções para essa paisagem.

Diante desse contexto, diversos elementos discursivos sobre o Sertão são validados com o propósito de solidificar uma representação visual do Sertão que se enraíze de maneira sólida no imaginário social. Essa representação, capturada fotograficamente, se destaca ao retratar o Sertão durante seus períodos de estiagem, criando um contraste notável com as ideias desenvolvimentistas-modernas predominantes nos grandes centros urbanos, especialmente no sul do país. Ao cristalizar tais concepções, torna-se evidente o impacto negativo sobre as

esperanças e aspirações dos habitantes do Sertão, visto que essas imagens fixas contradizem e, por vezes, destroem as perspectivas e sonhos dos sertanejos<sup>1</sup>.

Assim, é preciso reconhecer que a seca se configura como um fenômeno físico, mas que acaba sendo reelaborada e justificada discursivamente pelas instituições capitalistas, conforme defende Andrade (1985) na seguinte passagem:

A seca é um fenômeno físico, mas suas consequências são aprofundadas e ampliadas pela ação do homem. Os grandes problemas que o sertão enfrenta com a seca, assim como a situação de pobreza do homem nordestino são muito mais consequência das instituições e do sistema de posse e uso das terras do que devido ao clima (ANDRADE, 1985, p. 7).

A desvalorização geográfica e social da região do Sertão foi alicerçada sobre um discurso da seca sendo ele, portanto, competentemente elaborado, divulgado e assimilado. Isto porque a caracterização de identidade regional do Norte e Nordeste foi sendo difundida em oposição à região sul. Albuquerque Junior (1999), influenciado pelas discussões foucaultianas, argumenta que o Nordeste brasileiro, e por tabela a região sertaneja, é construída por uma regularidade enunciativa da seca. A seca se torna, desse modo, uma metonímia do Nordeste. De acordo com o autor:

o Nordeste brasileiro é, também, uma invenção cultural; um espaço seco, construído a partir dos discursos de várias ordens produzidos no Brasil, durante o século XX: o Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 49).

As representações dos sertanejos e do Sertão permeiam uma variedade de formas de expressão, encontrando-se em repertórios compostos por sons e imagens, para além dos registros escritos que frequentemente se baseiam em visões generalizadas. A imagem da seca emerge de maneira proeminente nas práticas discursivas que se entrelaçam entre o âmbito histórico-político e o artístico-cultural. Este fenômeno ocorre porque as narrativas sobre o Sertão são frequentemente moldadas por disputas de poder, conforme analisado pelo autor Albuquerque. As representações do Sertão transcendem o simples retrato geográfico, refletindo a complexidade das relações de poder que influenciam as percepções e construções discursivas sobre essa região, revelando, pois, enquanto:

Uma disputa pela visibilidade. Elas descobrem na arte uma poderosa arma para conquistar espaço, conquistar poder. Dessa luta de classes quem se fortalece numericamente é a que possui menos voz: o povo. Este acaba por revelar as

---

<sup>1</sup> Existia um projeto de ordem identitária e econômica de associar as regiões nortistas como antônimo de desenvolvimento/progresso, sobretudo porque alguns lugares institucionais viam na “secura” oportunidade de crescimento econômico advindo de empréstimos das regiões sulistas. Nota-se, portanto, as competências destrutivas que o capitalismo carrega.

distâncias produzidas no novo cenário mundial, onde os abismos ficam mais nítidos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 52).

Esses abismos referem-se às frequentes construções discursivas que estabelecem diferenças entre os polos regionais brasileiros, delineando um antagonismo entre o Sertão (associado à ideia de incivilidade) e a metrópole litorânea (vista como símbolo de modernidade). Essa diferenciação deve ser interpretada como um produto imagético-discursivo que permeou a organização sócio-histórica e cultural das regiões brasileiras, conforme destacado por Albuquerque Júnior no trecho:

O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético discursivo de toda uma série de imagens e textos produzidos a respeito deste fenômeno, [...]. Estes discursos, bem como todas as práticas que este fenômeno suscita, paulatinamente instituem-no como um recorte espacial específico, no país. [...] Ela [a seca] é, sem dúvida, o primeiro traço definidor do Norte e o que o diferencia do Sul, notadamente, num momento em que o meio é considerado ao lado da raça, como fatores determinantes da organização social (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 132).

Conforme a concepção de Albuquerque Júnior, o Sertão é entendido como resultado de uma construção histórica elaborada e justificada por determinantes sociais. Nesse contexto, o cinema se destaca como um instrumento capaz de produzir signos, sentidos e significados em relação ao espaço e aos sujeitos (BARTHES, 1984, LAURETIS, 1993). Ao considerarmos a concepção de sujeito enunciado, que se caracteriza por ser historicamente determinado, torna-se evidente o papel do cinema na modelagem e na disseminação dessas representações (FOUCAULT, 2008).

Ainda em Albuquerque Júnior, discutimos sobre a função enunciativa da construção das regiões nortista associadas a uma dizibilidade homogênea, possibilitando a constituição de referências únicas para a região, no entanto, sempre ancorados a princípios capitalistas de desenvolvimento, como aponta o autor em:

O próprio desenvolvimento da imprensa e a curiosidade nacionalista de conhecer “realmente” o país fazem com que os jornais realmente encham-se de notas de viagem a uma ou outra área do país, desde a década de vinte a de quarenta. O que chama a atenção é exatamente os costumes “bizarros” e “simpáticos” do Norte ou “estrangeiros e arrivistas” do sul. Esses relatos fundam uma tradição, que é tomar o espaço onde se fala como ponto de referência, como centro do país. Tomar seus “costumes” como os costumes nacionais e tomar os costumes nacionais das outras áreas como regionais, como estranhos. São Paulo, Rio de Janeiro ou Recife se colocam como centro distribuidor de sentido em nível nacional. As “diferenças” e “bizarrias” das outras áreas são marcados como rótulo do atraso, do arcaico, da imitação e da falta de raiz (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 42).

O ato de historicizar o percurso discursivo, fundamentado principalmente nas análises do historiador Albuquerque Júnior, possibilita examinar a consolidação das regras que moldam a correlação desta construção sócio-histórica. Foucault (2008) destaca como tais regras se desenvolvem e estruturam-se com base em significados, apresentando-se como uma verdade. Para o autor,

o referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade (FOUCAULT, 2008, p. 104).

Ao recorrermos a Chartier (1990) encontramos a sua concepção sobre o processo de percepção do social, o qual deve ser compreendido a partir de uma reflexão crítica, reconhecendo a existência de construções históricas que não são neutras, em que:

[...] As representações são entendidas como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real. As representações são variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram à universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. O poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas (CHARTIER, 1990, p. 17).

Por meio das concepções apresentadas por Chartier, a reflexão se desenvolve acerca da seguinte problemática: reconhecendo a existência de uma construção histórica pautada em um projeto desenvolvimentista silenciador das práticas e existências das regiões do norte do Brasil, qual é o tipo de representação do Sertão e dos sujeitos produtores de conhecimentos dessa região sertaneja são apresentados nas práticas discursivas, sobretudo do meio cinematográfico? Albuquerque Júnior (1999) propõe que as representações do Sertão se dão por meio de um processo dinâmico, comparável ao movimento de inscrever e apagar, estabelecendo uma relação intrínseca com os elementos da memória, nomeadamente o lembrar e o esquecer<sup>2</sup>.

A emblemática afirmação de Oliveira (2016) assinalada como “esquecer, por definição, é apagamento de rastros, que cria impedimentos para os processos da lembrança” (OLIVEIRA, 2016, p. 340) faz-nos perceber o porquê os lugares institucionais legitimadores do saber buscam, incansavelmente, o apagamento de aspectos socioculturais oportunizando que a memória coletiva que se configura a partir da tradição e transmissão dos costumes/saberes dos indivíduos de um mesmo grupo social.

---

<sup>2</sup> São conceitos utilizados para refletir acerca dos processos de memória coletiva e construção sócio-histórica dos sujeitos. Cabe ressaltar, portanto, que ambos os conceitos se relacionam com a perspectiva subalterna na narrativa histórica.



Essa abordagem reforça a ideia de que a representação, enquanto termo operacional nos campos discursivos, é, na verdade, uma disputa de poder. Isso se evidencia no ato de contar, pois a construção de representações envolve escolhas deliberadas que refletem interesses específicos dos grupos responsáveis por estas ações. Nesse contexto, a memória enunciativa sobre o Sertão, mediada pelas práticas discursivas, leva em consideração não apenas aspectos individuais do lembrar e esquecer, mas também interesses institucionais. Como aponta o autor:

A escolha de elementos como o cangaço, o messianismo, o coronelismo, para temas definidores do Nordeste, se fazem em meio a uma multiplicidade de outros fatos que, no entanto, não são iluminados como matérias capazes de dar uma cara à região. A escolha, porém, não é aleatória. Ela é dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma, como na sua relação com outras regiões (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 61-62).

Diante do exposto, vale respaldar-se no processo de tradução intersemiótica<sup>3</sup>, que segundo Jakobson, é quando se realiza a tradução cultural “[...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 1969, p. 72). Levando em consideração a carga de significação presente nas narrativas cinematográficas, uma vez que elas possuem um conjunto de fatores – aqui pode-se considerar fatores subjetivos, culturais, históricos e contextuais – que no processo de tradução/interpretação pode perder e/ou adquirir novos significados. Portanto, reconhece-se que tanto a representação quanto a produção cinematográfica são agentes que nem começam e nem acabam em si próprios.

Na percepção apresentada de sertão como construção histórica, visita-se as considerações apresentadas por Moraes (1988) ao pontuar que:

Na verdade, o sertão não é um lugar, mas uma condição atribuída a variados e diferenciados lugares. Trata-se de um símbolo imposto – em certos contextos históricos – a determinadas condições locais, que acaba por atuar como um qualificativo local básico no processo de sua valoração. Enfim, o sertão não é uma materialidade da superfície terrestre, mas uma realidade simbólica: uma ideologia geográfica. Trata-se de um discurso valorativo referente ao espaço, que qualifica os lugares segundo a mentalidade reinante e os interesses vigentes neste processo. O objeto empírico desta qualificação varia espacialmente, assim como variam as áreas sobre as quais incide tal denominação. Em todos os casos, trata-se da construção de uma imagem, à qual se associam valores culturais geralmente – mas não necessariamente – negativos, os quais introduzem objetivos práticos de ocupação ou reocupação dos espaços enfocados. Nesse sentido, a adjetivação sertaneja expressa uma

---

<sup>3</sup> A tradução intersemiótica caracteriza-se na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais.

forma preliminar de apropriação simbólica de um dado lugar (MORAES, 1988).

A partir das concepções apresentadas ao longo desse tópico, pode-se compreender como o sertão é uma figura do imaginário proveniente do processo das conquistas de territórios, em que tentou apresentar classificações para a região, funcionando com apropriações simbólicas do espaço sertanejo e dos sujeitos que nele habita. O sertão provoca, no imaginário brasileiro, algo de exótico e atemporal, muitas vezes, deslocado da realidade, em que se desataca a tradição, a fantasia, o sofrimento e a resistência, que, substancialmente, pode ser lida como representações invertidas e não refletidas.

## 2.2 LUZ, CÂMERA, SERTÃO: O SERTÃO EM MOVIMENTO

A concepção enunciativa sobre as regiões brasileiras, notadamente caracterizada pela atribuição de estigmatização ao norte do país, cujo é espaço tido como inóspito, caracterizado pelo Sertão, é marcado ainda pela falta de intelectualidade e pela improdutividade econômica. Essa perspectiva emergiu no final do século XIX, ganhando força nas produções do século seguinte, em que se fortaleceu a ideia baseada em um contexto de superioridade da região sul em detrimento do norte/nordeste, conforme minuciosamente analisada pelo autor. Para Albuquerque Júnior:

Na produção literária brasileira, o regionalismo já se manifesta, pelo menos desde as décadas de cinquenta e sessenta do século XX, quando o realismo paisagístico dá lugar, diríamos, a um “paisagismo histórico”, em que a simples descrição do Brasil como um conjunto de paisagens atemporais dá lugar a uma visão genealógica das diversas áreas do país e sua população, mais precisamente de suas “elites”. Emerge o narrador oligárquico, provinciano, que se especializa em escrever a partir da história de suas províncias e das parentelas dominantes da produção artístico-cultural do país (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 51).

O autor ressalta que os narradores provincianos buscavam, além disso, estabelecer um repertório imagético que contrastava a civilização próspera do Sul com o suposto atraso do nordeste, associado esta região à sua condição territorial e climática. Nesse contexto, o autor destaca, em uma passagem significativa, a intencionalidade subjacente à construção de práticas discursivas que visavam representar o Nordeste como lugar da *secura*. Esse processo incluiu também uma delimitação de recortes sociais e raciais dos sujeitos, como evidenciado no trecho a seguir:

Para Viana, o destino do Norte era ficar cada vez mais subordinado à influência dominante dos grandes campos de atração do sul. Os elementos mais “eugênicos” do Norte, capazes de enfrentar as novas condições sociais que surgiam no Sul, tendiam a migrar, drenando para esta área os mais ousados, ativos, ambiciosos e enérgicos. Na área setentrional do país ficariam apenas os degenerados raciais e sociais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 57).

O fato é que diante dessa dicotomia regional que foi estabelecida, houve a necessidade de construção da identidade nacional brasileira e, nesse processo, o campo discursivo literário buscou representar essa “unidade territorial de povos”. Inicialmente, percebemos um esforço do campo literário para a construção dessa representação identitária, sobretudo a partir da década de 1920 do século XX, a qual orientou-se em preceitos dos modernistas<sup>4</sup>, que apesar de apresentar-se como um movimento de política de nacionalização, reconhecendo as diversidades, associou a representação do sertão pelo estigma da seca, demonstrando que algumas características, das quais foram sendo construídas historicamente desde o período colonial, sofreram permanências e rasuras nesse percurso, apesar de que ainda permaneçam, em certa medida, hegemônica (SOARES 2009).

Oliven (2001) destaca que o movimento Modernista buscou instituir uma brasilidade capaz de valorizar a autenticidade das terras brasileiras, sobretudo no que se refere a diversidade de sujeitos que compõem o país. Para o autor,

o movimento modernista que surge com a Semana de 1922 representa um divisor de águas nesse processo: por um lado, significa a reatualização do Brasil em relação aos movimentos culturais e artísticos que estavam ocorrendo no exterior, e, por outro, implica também buscar as raízes nacionais, valorizando o que haveria de mais autêntico no Brasil (OLIVEN, 2001, p. 67).

Esse campo discursivo literário, fomentou bases para as produções cinematográficas desse período e dos momentos posteriores, a exemplo do Cinema Novo. Os modernistas buscavam efetivamente criar uma arte e uma cultura nacional, a qual fosse capaz de oportunizar uma brasilidade, os cinematovistas também realizaram o movimento constante busca pela brasilidade (GREGIO, 2017).

No que tange aos movimentos artísticos-culturais, literários e cinematovistas, é preciso reconhecer que estes se apresentaram como operadores discursivos em relação aos problemas socioeconômicos vivenciados no país, demonstrando uma forte crítica ao sistema capitalista. Johnson (1982) apresentou concepções enunciativas acerca da relevância desses dois movimentos artístico-culturais, os quais oportunizaram as discussões e representações de novas

---

<sup>4</sup> O movimento modernista surgiu no início do século XX que se estruturou como forte movimento de reivindicação de uma cultura e identidade nacional.

temáticas relacionadas com as questões nacionais e populares, explorando novas formas de narrativa e de estética.

Amboos os movimentos foram reações contra o código dominante nas suas respectivas áreas de significação [...]. Os dois movimentos baseiam-se na tentativa de descolonização da cultura brasileira através da adoção de uma posição de nacionalismo crítico. Os cinemanovistas reconhecem a importância do modernismo para o desenvolvimento de tal posição (JOHNSON, 1982, p. 89).

Candido (2000) também compartilha da perspectiva de que o movimento modernista, enquanto campo discursivo na construção do conhecimento, exerceu um papel significativo na formação de repertórios imagéticos para a cultura brasileira. Reconhece-se a necessidade imperativa de uma nova configuração capaz de apresentar e representar os anseios identitários de uma nação insatisfeita com os anunciados anteriormente envolvidos pelas viés sócio-histórico romantizado, característicos das noções e ideais difundidos pela geração anterior sobre os eventos nacionais. Esse movimento modernista, ao romper com as tradições condicionais, buscou revitalizar a expressão cultural, proporcionando uma narrativa mais autêntica e sintonizada com as transformações e desafios contemporâneos do Brasil. Para o autor:

Foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. Neste sentido, foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um “antes” diferente de um “depois”. Em grande parte, porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e “normalizar” uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças (CANDIDO, 2000, p. 181-182).

Tanto o Modernismo quanto o Cinema Novo são movimentos de posicionamentos críticos contra o processo de colonização, apresentando-se, portanto, como instrumentos de descolonização da cultura brasileira e de denúncias das mazelas sociais. Nota-se que, em ambos os movimentos culturais, a seca é estrela das tramas e telas e operam por meio de um percurso imagético e discursivo baseado no discurso da seca na região sertaneja.

O valor que o Cinema Novo trás para a história fica evidente se analisarmos o contexto histórico da época em que as suas obras foram produzidas e se pensarmos que essas obras foram feitas sob uma realidade de repressão e censura exercida não só ao cinema, mas a representações artísticas, uma arte subversiva que consegue driblar elementos normatizadores de um Estado ditatorial certamente estará na memória histórica do país e de seu povo, ainda mais se somarmos isso tudo ao talento de nossos cineastas. A partir desse viés, entende-se que o Cinema Novo brasileiro se apresentou como um processo de amadurecimento da cinematografia nacional, em

que apresentou materialidades enunciativas que contribuíram para reforçar uma afirmação identitária tórrida para a região sertaneja, possibilitando a manutenção da identidade regional alicerçada na seca, favorecendo assim, o cinema da seca.

As narrativas cinematográficas do movimento cinematovista colocaram o Sertão e todas as suas nuances sob o viés de cenário, personagem e foco narrativo. Em consonância com as sinalizações do capítulo anterior, as produções cinematográficas do Cinema Novo sobre o Sertão, procurou contrastar a estética hollywoodiana e colocou em debate uma estética de fome preocupados em exibir as realidades sociais dos contextos históricos vivenciados, conforme defende o autor Albuquerque Júnior:

no Nordeste, as imagens de um país de rosto roto e esmolambado. Um rosto cruel e violento em oposição ao rosto polido e civilizado da estética hollywoodiana da Vera Cruz e a mascarada carnavalesca das chanchadas cariocas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 277).

Nessa mesma concepção Rocha (1981), aborda que o cinema nacional, marcado pelo Cinema Novo, “(...) narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome” (ROCHA, 1981, p. 30). O cinema é um operador de discursos construtivo de ideias e, portanto, o Cinema Novo realiza esse percurso, apresentando-se como uma arte narrativa que se caracterizou pela alusão a fome em forma e conteúdo.

Amparados nas noções apresentadas por Xavier (2001), percebe-se como o Sertão foi foco narrativo das produções cinematográficas do final da década de 1950 e da década de 1960. Na Primeira Fase do Cinema Novo, houve o desenvolvimento da regularidade enunciativa sobre o Sertão nos discursos fílmicos – que aqui denomino de Cine Árido devido à expansão da filmografia no período. Para Xavier, “o campo é o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade de terra, a revolução” (XAVIER, 2001, p. 47).

Essas produções cinematográficas oportunizaram que se exigisse o pensar de um novo Brasil, aquele Brasil da experimentação de uma realidade social que mostrasse as carências socioeconômicas e políticas. O cinema nacional cinematovista apresenta o Sertão como um espaço carregado de conotações sócio-históricas que foram sendo construídas por narrativas hegemônicas e, as inúmeras produções desse período, colocaram em discussões as demandas do espaço sertanejo como elemento construtor/operador das identidades dos personagens, tendo em vista que os sujeitos estabeleciam uma comunhão com o espaço, com a natureza e consigo mesmo.

Partindo do princípio de que o cinema é um operador discursivo capaz de produzir sentido e construir ideias, percebe-se que a primeira fase do Cinema Novo possibilitou a exploração das experiências no Nordeste brasileiro, construindo determinada “identidade” para a região. Nesse sentido, as gamas de produções os filmes *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), *Vidas secas* (1963), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) são emblemáticos nesse período por apresentar uma ambientação castigada pela seca e uma vegetação espinhosa como referências as durezas da vida sertaneja. De acordo com Almeida e Catelli:

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 capitalismo no Brasil nas primeiras décadas do século XX (ALMEIDA e CATELLI, 2009, p. 1-2)

Essa concepção reflete no silenciamento de determinados grupos, os quais buscam por reivindicação para evidenciar as suas (re)existências, que aqui sinalizo como as narrativas cinematovistas puderam proporcionar a visibilidade desses grupos silenciados socialmente.

Em um terreno propício para ambientalizar o lócus sertanejo, as propostas do Cinema Novo colocaram em prática os projetos cinematográficos e ideológicos capazes de retratar o sertão nordestino, visando reafirmar as tradições; as origens; o subdesenvolvimento. É esse processo de representação social no contar da história e da realidade vivenciada no país, que o poder da cinematografia, pode possibilitar que os sujeitos adquiram consciência nacional trabalhando a partir do princípio da memória.

As produções *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*, ambas da década de 1960, configuram-se narrativas históricas que, ao desnudar as questões sociais, apresentam determinada visão de mundo, que Chartier chamaria de representação sobre a história. Essas narrativas cinematográficas são carregadas de intencionalidade do seu contexto sócio-histórico e de quem as produziram.

Para os cineasta e críticos cinematovistas, as obras apresentadas no parágrafo anterior, apresentaram uma linguagem cinematográfica capazes de proporcionar representações, em que as significações não se reduzem ao meio cinematográfico, tendo em vista que elas ratificam o seu valor como testemunho. Os aspectos podem ser evidenciados na entrevista cedida por Nelson Pereira dos Santos que descreve o seguinte:

Quando fiz *Vidas Secas* ainda não existia Cinema Novo. Acho que a literatura brasileira, principalmente aquela feita pelos modernistas e escritores do Nordeste, seduziu muito os cineastas. O cinema, como elemento da modernização, obrigava-se a ser tematicamente moderno – ao contrário do caso da Vera Cruz, que tinha equipamentos muito modernos, mas os filmes

eram tematicamente muito acadêmicos, contando historinhas parecidas com as de Hollywood. Até mesmo *O cangaceiro*, que fez muito sucesso, é um Western americano filmado com roupa de cangaceiro – e rodado em São Paulo.<sup>5</sup>

As narrativas expressam o forte impacto nas mais variadas relações sociais, comumente utilizada no cotidiano dos sujeitos históricos ao longo do tempo serve para legitimar o poder da palavra dentro de uma cultura hegemônica, conforme defende Benjamin na seguinte assertiva:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade (BENJAMIN, 1994, p. 172).

O percurso da cinematografia sobre o Sertão, pode-se perceber que algumas narrativas se mantiveram cristalizadas, mas ainda assim houve uma desvinculação dessas concepções no processo do Cinema Novo de “(...) tentativa do mimetismo ou de simplesmente ‘mostrar’ o Brasil, eles buscam uma compreensão da totalidade da sociedade e das suas contradições” (BERNARDET, 2009, p. 108). Para tanto, precisa-se considerar que o cinema, sendo uma representação da realidade, necessita manifestar o seu papel crítico através do processo de contextualização, questionamento e considerar as análises históricas nos processos de construção/criação.

Por meio das concepções de Benjamin (1994) ao pontuar sobre a necessidade do cuidado com a História - aqui entendida como o conjunto de relações atravessadas pelas variáveis sociais, em que se produz tradições culturais que perpassam pela memória, identidade e experiências – que pode ser apropriada/representada pelos diversos meios midiáticos. Para o autor:

O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E este inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1994, 224-225).

Compreende-se, portanto, que as elites, sobretudo a burguesia sulista e em especial paulista, almejavam construir-se enquanto o centro da identidade nacional. Como forma de

---

<sup>5</sup> Entrevista dada por Nelson Pereira dos Santos a Roberto Ramos, 2007.

combate a instituição desse processo, nota-se como a ressonância do cinema novo foi sendo construído como símbolo de militância e resistência, não apenas aos padrões cinematográficos da época, mas também como símbolo de denúncia social, conforme descreve Xavier, na seguinte passagem:

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 (XAVIER, 2001, p. 19).

Ainda nas concepções apresentadas por Xavier, comunga-se dos aspectos do fazer cinema nesse contexto sócio-histórico, o qual, segundo o próprio autor, pauta-se na perspectiva da “estética da fome” que se preocupa com a estética e o social, no entanto, não é uma perspectiva estética utilizada por todos os cineastas, sobretudo pelo cineasta Olney São Paulo que busca instituir e aguçar os saberes populares sertanejos que se baseiam na relação entre homem e natureza. Sendo assim, para o autor:

Da fome. A estética. A preposição “da”, ao contrário da preposição “sobre”, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o cinema novo do início dos anos 60 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema social (XAVIER, 2007, p. 13).

A subversão da cinematografia, o Cinema Novo foi pautado em diversas interrogações/questionamentos sobre a realidade subdesenvolvida vivenciada pelo Brasil na década de 60 do século XX, evocando uma memória complexa com as películas que abordam sobre os personagens da resistência. A memória, conforme apresentada por Le Goff (1996), é um comportamento narrativo, em que através da narrativa fílmica pode-se compreender não apenas os grupos de sujeitos retratados ou imaginados no âmbito do cinema, mas, principalmente, para a compreensão do meio no qual é produzido, assim como o mesmo deve ser considerado agente de construção e reconstrução de uma memória coletiva.

### 2.3 IMAGEM E REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NAS NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS

O presente tópico visa realizar uma discussão acerca da imagem como linguagem e, portanto, anunciadora de discursos, tendo em vista, a partir da teoria semiótica, a imagem pode ser compreendida como um modo de produção de sentido, em consonância com o *modus operandi* para fornecer os mais variados significados e/ou interpretações. Na linguagem



cinematográfica, as imagens exercem a função de oferecer uma mensagem e é justamente acerca dessa tradução do sentido das imagens que este ponto dessa escrita apresenta os espaços e os indivíduos sertanejos a partir da mensagem visual.

O cinema, enquanto fonte de linguagem cinematográfica, pode nos oferecer possibilidades de representação da(s) história(s), oportunizando o recriar por meio das imagens, o que significa considerar que nos fornece novas visões e entendimentos acerca das ações apresentadas em tela. É o que, substancialmente, acontece nas narrativas cinematográficas que se caracterizam como documentário, pois “o documentário nunca é um reflexo direto da realidade, é um trabalho no qual as imagens – sejam do passado ou do presente – dão forma a um discurso narrativo com um significado determinado” (ROSENSTONE, 1998, p.110).

As mais variadas formas de linguagem, inclusive o cinema, que apresentam a imagem em movimento, são instâncias que podem representar o real e instituir realidades, tendo em vista que as imagens têm a capacidade de oportunizar que as pessoas que as consomem, possam elaborar sentidos e narrar discursos por meio de campos existenciais imagéticos. É, portanto, a partir dessa série de representações, poderemos compreender a historicidade das imagens e discursos que estão atreladas ao imaginário social acerca dos povos sertanejos, bem como refletir sobre a (re)construção de memórias históricas sobre esses sujeitos, de acordo com as concepções de Albuquerque Jr:

as obras de arte têm ressonância em todo o social. Elas são máquinas de produção de sentido e de significados. Elas funcionam proliferando o real, ultrapassando sua naturalização. São produtoras de uma dada sensibilidade e instauradoras de uma dada forma de ver e dizer a realidade. São máquinas históricas do saber (ALBUQUERQUE, 1999, p. 30).

A imagem do sertão necessita ser compreendida à luz da concepção de interpretação e transformação da realidade, conforme podemos visualizar nas mais variadas cenas do documentário “Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva” que compõem o terceiro capítulo dessa escrita de dissertação. No curta, as imagens são entendidas como um meio de comunicação que intentam transmitir significados, emoções e sensações, sobretudo porque as imagens apresentadas buscam instituir - através do lugar de fala do cineasta - a influência da identidade para a formação do povo sertanejo.

Nesse jogo de imagens, Olney São Paulo remete-se a uma ambientação para os seus filmes a partir de seus próprios interesses pela história, tendo em vista que, geralmente, as narrativas cinematográficas são produzidas em um contexto que a sociedade está “passando por algum tipo de pressão cultural ou política, mudança ou agitação” (ROSENSTONE, 2010, p. 237), em que podemos inferir que o cineasta traz para o presente às necessidades e às esperanças

vividas em outro tempo, não há muito tempo ao consideramos o conceito de tempo presente, permitindo confrontá-las com as suas próprias sensibilidades.

As imagens, operando como artefato sociocultural, é capaz de proporcionar diálogos complexos com os espaços, cenários, objetos e as figuras humanas que se movem. A imagem fílmica é um instrumento de comunicação que estabelece relações com a sociedade em que foi produzida, portanto,

(...) toda imagem é histórica, na medida em que ela é produto de seu tempo e carrega consigo, mesmo que de forma indireta, subreptícia e muitas vezes inconsciente para quem a produziu, as ideologias, as mentalidades, os costumes, os rituais e os universos simbólicos do período em que foi produzido. (NÓVOA e NOVA, 1998, p. 10).

Nas concepções apresentadas acima, bem como nas pontuadas por Guimarães (2019), o documentário, exercendo a função de valorizar as experiências histórico-culturais, é um dispositivo portador de vozes de *outros*. O documentário tem justamente esse papel de fazer ressoar as vozes silenciadas dos indivíduos que estão sendo representados/apresentados em tela, sendo, portanto, agente histórico, uma vez que veicula ideias, transformando visões e/ou reafirmando códigos. Esses códigos não são artificiais e/ou naturais, mas sim históricos que apresentam os signos deste código que são gestos, cores ou efeitos, que são dotados de sentidos, dados pelo uso de uma determinada sociedade.

As imagens em movimento, que chamamos de fotografia fílmica, é aqui interpretado como uma prática social, imersa em elementos não só artísticos, mas ele também recebe influências culturais, econômicas, políticas, históricas, tendo em vista que essas imagens favorecem a socialização de significados, uma vez que, estes são elementos ativos na formação das representações sociais. A proposta do documentário, “Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva”, centra-se em apresentar as histórias de experiências que são ressignificadas no cotidiano dos sertanejos, destacando, portanto, que as experiências socioculturais dos sujeitos não podem ser tidas como histórias de sentido único e, sob esse viés, configura-se necessário propor o exercício de escuta muito bem realizado pela configuração do cinema verdade de Olney São Paulo.

A imagem constitui-se como elemento base da linguagem cinematográfica. Isto porque, o cinema é uma linguagem e, por natureza, configura-se como uma narração e discurso. Partindo desse princípio, entende-se que as imagens em movimento, presente nas narrativas

cinematográficas, são signos<sup>6</sup>. Esses signos são ideológicos e possuem um significado que se cria entre os indivíduos no meio social.

Em consonância com as considerações de Joly (2007), percebemos que as imagens se sobrepõem à consciência, que exige dos sujeitos o processo de memorização, a qual proporciona determinado poder acerca dos nossos comportamentos. É justamente esse processo de reconhecimento de imagens que figuram a produção de significados da imagem cinematográfica. Sendo assim, as imagens abordadas aqui partem do princípio de que entender essas imagens como objeto de cultura e um objeto por natureza.

---

<sup>6</sup> Os signos se formam a partir de vivências ideológicas, linguísticas, socioculturais e históricas.



### 3. A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICO-DISCURSIVA DO SERTÃO EM SINAIS DE CHUVA

#### 3.1 SOB O DITAME DE RUDE ALMAJESTO: SINAIS DE CHUVA

A proposta de Olney São Paulo, para o documentário em estudo, apresenta a relação do homem com a natureza a partir de uma perspectiva de história única e contínua, a qual vinha sendo apresentada em diversos contextos históricos, tanto na literatura regionalista quanto na cinematografia ao longo do século XX. Tal entendimento, acabou por proporcionar o rompimento com a concepção existente de que existem práticas superiores a outras, oportunizando reflexões para a cultura popular<sup>7</sup>.

Essa cultura popular deve ser vista como memória coletiva, tendo em vista que fornece bases para romper com os esquecimentos e silêncios da história de determinados povos, a exemplos dos indivíduos retratados no documentário. Nas palavras de Le Goff, encontramos:

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1990, p. 426).

A partir dessa assertiva, observa-se como os saberes populares sertanejos apresentados no documentário, apesar de não compor a visão dos grupos dominantes, revelam a memória coletiva de um povo, apresentando uma perspectiva de reformulação de memória e identidade, tendo em vista que o próprio conceito de identidade é fluído, em que esses sujeitos sertanejos pode ser considerados os senhores da memória preservando a memória coletiva de um povo que utilizam desses saberes/conhecimentos para o vivenciar do sertão.

Não obstante, cabe ressaltar que o documentário proposto por Olney São Paulo não buscou representar a seca pela seca, mas sim elaborar imagens de um contexto social específico, abordando temas como a manipulação da informação, a censura e a degradação dos direitos humanos, conforme a própria semiótica afirma, tendo em vista que ela tem por finalidade, pois, “explicitar as estruturas significantes que modelam o discurso social e o discurso individual”<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Tal conceito é entendido aqui sob as concepções apresentadas por Peter Burke que considera que a cultura popular é fruto das experiências humanas em um determinado contexto e, portanto, essas experiências culturais partilhadas entre os membros de um mesmo grupo são múltiplas e devem ser estudada a partir de suas histórias.

<sup>8</sup> Coquet, 1984, p. 21.

Isso porque, a produção “Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva” possui uma relação significativa para o cineasta Olney, exibindo uma relação íntima do homem-artista-instrumento com os anseios do artista em exteriorizar o imaginário sociocultural dos sertanejos através dos desenhos de luz, das sombras e do movimento. Quais são as imagens do Sertão e dos sertanejos que foram instituídas por Olney São Paulo? Ou seja, quais são os modos de percepção e sensibilidade construídos por Olney São Paulo para representar o homem sertanejo e a paisagem sertaneja?

José (1999) sinaliza que a produção de Olney, *Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuvas*, reflete sobre a atuação dos sujeitos no espaço do sertão, atuações estas que constroem uma tradição que é (re)significada através da imagem, evidenciando as variadas formas que os sujeitos produzem sentido. Em consonância com José, o curta-metragem:

Aborda uma das facetas da sabedoria popular, a capacidade de perceber nos sinais da natureza o prenúncio das chuvas de inverno no sertão nordestino. [...] é um documentário rural que mostra o lirismo, a poesia e a cultura do camponês, o respeito pela terra e a esperança em melhores dias. (JOSÉ, 1999)

Nessa perspectiva, as narrativas de Olney São Paulo elaboradas por Olney São Paulo<sup>9</sup>, serão aqui tomadas como representações, como percepções do mundo social que produzem estratégias e práticas para compreender o papel dos elementos que engendram representações, bem como a percepção das estratégias de mobilização simbólica que se instituem a todo instante em nossa sociedade, através das imagens do filme.

Nota-se que as imagens construídas no documentário representam significados e valores atribuídos às configurações sociais e culturais de determinado grupo sertanejo. Assim, percebe-se como a luz de natureza dura e intensa reforça a paisagem de solo rachado e vegetação escassa e a caracterização apresentada, típica do cenário sertanejo, é exibido no curta-metragem em estudo e comum em diversas outras produções cinematográficas que têm o Sertão como palco temático. Entretanto, o documentário *Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuvas* guarda especificidades que está na consciência do sujeito do seu lugar no tempo e das suas histórias, demonstrando que as histórias contadas pelo cinema podem manifestar outras formas de pensar o Sertão.

A primeira sequência apresentada exhibe uma casa de marimbondos, uma casa de taipa e um sertanejo caminhando por uma estrada de chão seco com os seus materiais de trabalho apoiado nas costas, exprimindo a imagem de Sertão geográfico a partir de uma relação íntima

---

<sup>9</sup> Mesmo que o documentário produzido por Olney São Paulo seja configurado a partir da perspectiva do cinema-verdade, é preciso ressaltar que as imagens são construídas pelo autor, tendo em vista que ele escolhe as imagens que ele anseia em instituir acerca do Sertão e dos sertanejos. Portanto, são percepções autorizadas pelo autor.

do homem e o ambiente que a sua fortitude vem da astúcia empregada para lidar com as adversidades. Ao fundo a canção “A triste partida”<sup>10</sup> de Luiz Gonzaga caminha junto ao movimento de abertura do plano realizado pela câmera, favorecendo a instituição de determinada imagem/percepção sobre o espaço.

Assim, a sequência que inaugura a produção de Olney São Paulo é simbólica, pois leva em consideração a experiências do seio sertanejo, em que esses próprios sertanejos apresentam suas vivências/experiências cotidianas na forma de lidar com a natureza. Existe nesse processo um olhar permeado de significados outros, os quais possibilitam compreender que olhar não é neutro, tendo em vista que o olhar também é cultural. Dessa forma, o cinema de Olney precisa ser compreendido à luz das modalidades sociais, tendo em vista o caráter da cinematografia difundindo novos padrões de comportamentos e incorporando novas sensibilidades nas relações sociais.

No transcorrer das sequências fílmicas, observa-se que as imagens construídas para o Sertão se modificam, visualizando um Sertão geográfico mutável. Desde o primeiro momento do contato com o documentário *Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuvas*, diversos questionamentos surgiram no que se refere a recepção do público para com o referido curta-metragem.

No curta-metragem, pode-se visualizar as experiências das previsões da chuva pelos sujeitos moradores do campo, permitindo entender a atuação dos sertanejos enquanto sujeitos históricos ativos, produtores de sentido e ressignificações do espaço.

A proposta de Olney São Paulo foi apresentar o rural não através das representações, imagens e significados que circulam entre os discursos e o imaginário social produzidos historicamente pela classe dominante, o que chamamos de cultura letrada, mas sim destacando a relevância do imaginário coletivo dos sujeitos sertanejos a partir da relação do homem com a natureza, em que os discursos, as perspectivas e as representações sejam vistas em sua multiplicidade.

As imagens construídas no documentário nos permitem perceber processos que são deflagrados a partir de uma relação entre memória e esquecimento e que se findam na construção de uma paisagem sertaneja, como elemento emergente de um imaginário geográfico,

---

<sup>10</sup> A canção configura-se como um lamento sertanejo que exprime a lida dos sujeitos sertanejos que almeja melhores condições de vida/sobrevivência para si e para sua prole, sendo obrigado a partir de seu seio sociocultural e deixar suas raízes. Desse modo, compreende-se que a canção é uma crítica não às condições climáticas, mas sim as injustiças sociais de negação e assistência ao Sertão.

incluindo as experiências do espaço vivido diretamente e/ou através de representações cinematográficas.

A narrativa fílmica exhibe as experiências rurais e as trajetórias coletivas que entram em evidência, destacando que as atividades cotidianas são hábitos de constante aprendizagem e significação social. Desse modo, a produção de uma nova imagem sobre o Sertão e os sertanejos manifestava-se nos discursos de Olney São Paulo, ou seja, na forma de produzir.

As temáticas do curta-metragem giram em torno das questões de identidade, da memória coletiva de determinados sujeitos, da cultura e da oralidade que se apresenta como fonte histórica necessária na preservação de uma cultura secular desses povos. Defende-se que as imagens expressas no documentário representam aspectos sociais de determinados sujeitos e podem ser consideradas como instrumento de formação e manutenção das representações sociais do Sertão.

O foco dessa narrativa está na mobilização dos registros das práticas culturais para prever chuva, comportando-se como, conforme sinaliza José: “[...] uma preocupação do nordestino, referente às condições climáticas de sua região, portanto, sendo um filme sobre a ciência empírica do camponês” (ANGELA, 1999). Nesses saberes prevalece a memória e no imaginário social de determinado grupo, valorizando nele as narrativas que estavam ali escondidas e que precisam ser valorizadas, compreendidas e respeitadas, possibilitando, portanto, que o documentário expresse, através das imagens em movimentos, os sertanejos como desveladores dos aspectos da cultura popular sertaneja.

### 3.2 O SERTÃO DE OLNEY EM SOB O DITAME DE RUDE ALMAJESTO: SINAIS DE CHUVA

Ao longo deste trabalho, procurou-se mostrar que o documentário é um veículo de comunicação que atravessou fronteiras e obstáculos ao longo das últimas décadas sem perder o seu papel comunicador, em que se possibilitou a articulação dos saberes populares sertanejos. Desse modo, procurou-se analisar o documentário “Sinais de chuva” como uma importante representação do imaginário popular.

As análises das imagens do sertão e dos sertanejos no documentário em estudo, que serão analisadas abaixo, podem ser examinadas pelas concepções de situações ou vinculados



às memórias, as afetividades e/ou crenças, pois conforme sinaliza Rodrigues<sup>11</sup> as imagens não podem ser compreendidas somente na materialidade física, mas também pelas sensações que intenta construir/despertar no observador. Assim, Olney São Paulo elabora as representações de sertão e de sertanejos, enquanto paisagem física e social, atentando para as representações dos papéis socioculturais que circundam as elaborações sobre o lugar sertão.

Através da análise fílmica abaixo, nota-se os movimentos artísticos do período, em que Olney São Paulo construiu o seu próprio estilo de filmar e objetivando colaborar com uma estética nacional. Passamos analisar as imagens que se encontram no documentário, realizando o exercício do olhar, analisando as imagens dentro da perspectiva da semiótica.



IMAGEM I: Cena de abertura do documentário "Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva"

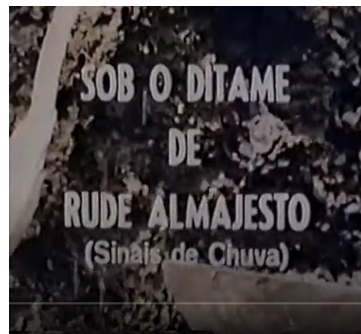
Na primeira imagem depreende-se um ponto interessante. Conforme as elipses marcadas, o que parecem formigas de asas prenunciam a mudança de tempo, tal como sugere um conhecimento sertanejo a respeito do tempo. Nada mais oportuno, uma vez que o curta-metragem tem como subtítulo "sinais de chuva" e, dessa maneira, é digno de nota também o jogo de imagens e sonoridades que se intercalam na cena em tela.

---

<sup>11</sup> RODRIGUES, Ana Leonor Madeira. **O que é desenho**. Lisboa: Quimera Editores, 2003.

A música de fundo, cujos versos sinalizam: *Apela pra Março / Que é o mês preferido / Do santo querido / Senhor São José / Meu Deus, meu Deus / Mas nada de chuva / Tá tudo sem jeito / Lhe foga do peito / O resto da fé / Ai, ai, ai, ai*, indicam a chegada da chuva, atentando para um calendário afetivo e místico envolvendo a previsão do tempo. A música, portanto, está conectada à narrativa e vai lidar com a sucessão dos fatos em que os personagens estão inseridos, interligando o som à imagem, ao plano e a sua sucessão no cinema, apresentando um poder de sugestão que vai além do que está na tela.

Mas, por que os insetos alados? Na cultura sertaneja, o anúncio da chuva é marcado pela presença de alguns animais, entre eles, os insetos alados que sempre apareceriam "adivinhandando chuva" como se dizia.



**IMAGEM II:** cena da abertura do documentário, marcando a movimentação dos marimbondos que de acordo com as falas dos entrevistados marcam o prenúncio de chuva.

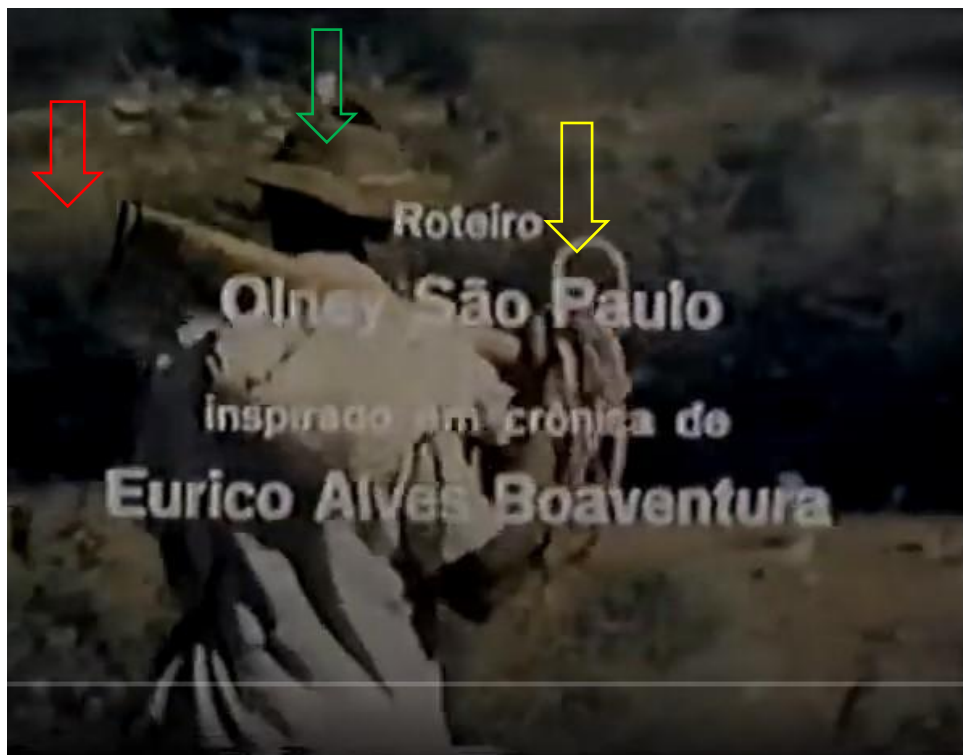


**IMAGEM III:** cena da abertura do documentário, marcando a movimentação dos marimbondos que de acordo com as falas dos entrevistados marcam o prenúncio de chuva.



**IMAGEM IV:** cena da abertura do documentário, marcando a movimentação dos marimbondos que de acordo com as falas dos entrevistados marcam o prenúncio de chuva.

As três imagens (marcadas acima como imagem II, III e IV) colocadas em sequência indicam uma movimentação, que embora seja sutil, basta observar que em relação a figura I as demais esboçam uma dinâmica. Primeiro, as formigas ganham a cena e o seu movimento buliçoso prenuncia o que virá, em que também podemos perceber a ação do homem com um facão verificando os insetos. Embalando tudo isso, um forró, daqueles cuja memória remetem às primeiras gerações de forrozeiros. Sendo assim, essas três imagens marcam os planos que são fragmentos/recortes com os quais a montagem traça uma ordem, dando-lhe um sentido, em que a presença dos Marimbondos e das formigas, logo nas primeiras cenas do documentário, pode representar um resgate de uma memória do símbolo que ele representa, sobretudo no contexto atual.



**IMAGEM V: figura do trabalhador com seus artefatos do labor rural**

Pouco depois, a imagem corta para a figura de um trabalhador, que se configura como um tipo-humano que remete à paisagem anteriormente apresentada, apresentando o homem e natureza, juntos, numa relação quase simbiótica. Desse modo, é perceptível a utilização de ferramentas rústicas associadas tanto à agricultura quanto à pecuária e essa indumentária recupera o imaginário comum ao sertanejo que fica bastante evidenciado por meio do chapéu de couro.

Vistas em conjunto, as imagens aqui podem revelar um padrão no que se refere a utilização de cores e recursos de iluminação. Aqui, diferente da estética comum ao cinema novo, ou pelo menos mais predominante, as cores não são tão escuras, embora também não se possa afirmar que o colorido predomine. Assim, as diferentes texturas, sejam do tipo humano ou vegetais e animais são bastantes destacadas dando uma dimensão bastante realística à fotografia.

A hipótese para isto, talvez, seja o fato de que o cinema de Olney São Paulo ter também como influência um realismo que, de tal sorte, a aproximação das cores com as da paisagem real não é mera coincidência. Dessa forma, algumas imagens a seguir reforçam essa perspectiva, uma vez que elementos que compõem os cenários de fundo são retratados.

Na cena seguinte, alguns rostos tomam a forma em tela e um desses rostos é de um senhor, com a pele enrugada, nitidamente queimada de sol, em que muito assemelha-se ao próprio solo da caatinga, conforme pode-se observar abaixo:



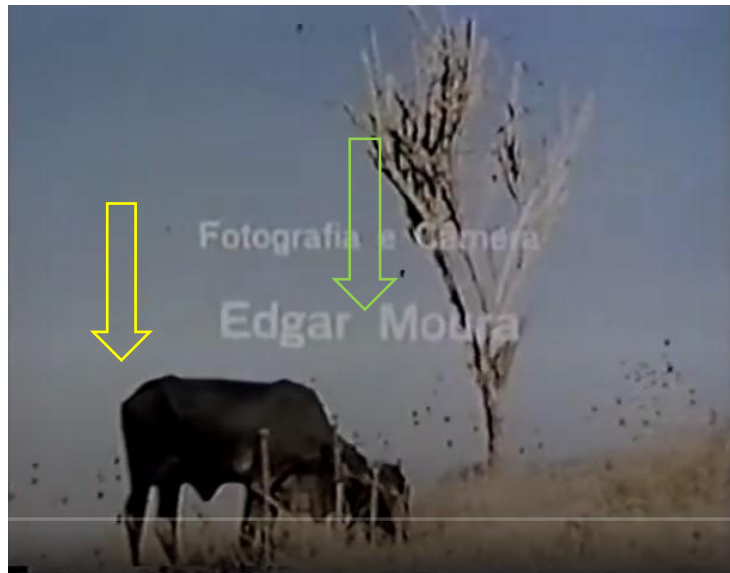
IMAGEM VI: sertanejo de Riachão de Jacuípe que é um dos entrevistados ao longo do documentário.

Essa evidência, que ganha bastante destaque na fotografia, está em diálogo com a representação comumente veiculada acerca da aridez sertaneja que se expressaria até mesmo no corpo dos habitantes dessa região. No entanto, a fotografia valoriza outros aspectos que compõem essa paisagem. Em paralelo, um mandacaru, vegetação típica do semiárido, já florida, é preciso, pois, destacar contracenando também com uma vaca que, contrariando o senso comum acerca do sertão, não se encontra em estado de magreza. Apesar disso, conforme indicam as setas amarelas contendo a vaca, o pano de fundo revela-se paradoxalmente seco e árido, embora a vaca siga se alimentando da vegetação do entorno. É possível que daí se deduz

os efeitos positivos da chuva para a população do semiárido, que não é capaz, porém, de modificar estruturalmente as formas vegetais que nascem nesse ecossistema.



**IMAGEM VII:** mandacaru com a flor, que também é conhecida como flor-da-noite que floresce de novembro a janeiro e apresenta flores brancas.



**IMAGEM VIII:** o sertão com sua paisagem árida com um animal bovino se alimentando da vegetação seca.

Por outro lado, uma moça, figura enigmática, cujos significados podem ser apreendidos na tela. A posição prostrada, como indicada pela seta preta, pode significar submissão ou mesmo resignação. As cores, por outro lado, são escuras. Em contraste com o fundo mais claro que se apresenta na cena, conforme indicado pela seta laranja. É paradoxal pelo efeito poderoso do "rude almajesto", que deveria iluminar toda a cena. Ademais, vale lembrar que, no imaginário popular, o sertão seria habitado, também, por mulheres, muitas das quais se mostrariam à espera de alguém que a defendessem. A elipse em torno do corpo da mulher sugere o contorno dessa posição resignada para a qual chamei atenção.



**FIGURA IX:** mulher sentada ao chão ao lado de uma paisagem árida do sertão.

Tal representação de gênero acaba naturalizando papéis fixos para mulheres. Talvez, este ponto seja traduzido pela rápida cena protagonizada por esta personagem.



**IMAGEM X:** homem sentado ao lado de uma criança narrando as experiências de seca na década de 1930.

De fundo, um narrador, provavelmente um dos depoentes, estabelece uma cronologia e uma memória para a seca. Nesses diálogos, ele ressalta que em 1931 choveu, deu uma única trovoada, e depois disso nada mais. Como resultado disso, a população do entorno todo havia perecido. Embora não admita que ele próprio tenha padecido, acaba deixando escapar que precisava de água, como o resto da vizinhança, que parece ter recorrido a sua ajuda. Como fica perceptível nas imagens abaixo, a preocupação com a água mobilizou amplos setores da comunidade.



**IMAGEM XI:** mulheres utilizando latas metálicas como recurso de obtenção de água. Atividade muito comum nessa região.



**IMAGEM XII:** animal que era utilizado para carregar uma quantidade de água maior.

As setas indicam a utilização de latas metálicas para a obtenção de água. Fica perceptível que há um interesse do autor em representar essa atividade como parte integrante do cotidiano. As imagens passam longe de uma representação pautada no sofrimento ou desespero, no lugar disso a coletividade ganha o primeiro plano, em que a família, incluindo-se

os bichos, ajudam na dura e árdua tarefa de encontrar água. Por um lado, tal depoimento não deixa de materializar a seca, porém o contraste com as imagens vívidas do semiárido acabam apresentando uma narrativa diversa daquela apresentada no áudio.



**IMAGEM XIII:** residência de um dos entrevistados no documentário localizada na região de Riachão do Jacuípe.

As plantas ornamentais cultivadas próximas à residência contrastam com imagens cristalizadas acerca da impossibilidade de a vida florescer no sertão. Vale ressaltar que essa fotografia aparece ao fundo enquanto o narrador vai descrevendo a convivência dessa comunidade com o fenômeno da seca e traçando uma diferenciação entre os tipos de chuvas. No documentário, contrastando com a ideia de ausência de cores na botânica semiárida, é retratada uma casa repleta de flores, aliás, são as flores uma importante ferramenta para identificar qual é o tipo de chuva a vir. As flores do mandacaru, conforme como anúncio de chuva já foram cantadas em verso e prosa, a exemplo da música de forró, à propósito é quem empresta a voz para a música de abertura do curta.





**IMAGEM XIV:** criança desenvolvendo a tarefa de transportar água através da condução de um animal.



**IMAGEM XV:** homem, que é entrevistado no documentário, observando o céu à espera da chuva.

As duas imagens sugerem uma cultura sertaneja de resiliência, que apesar de os aspectos naturais que já marcavam aquela realidade, torna-se vivida e dinâmica. De um lado, conforme a imagem XIV, a criança conduz um animal para transportar água e do outro um homem observa o céu esperando a chuva que se aproxima. Como nos apresenta o historiador Roger Chartier, o campo das representações acaba dando a ler uma determinada realidade. Deste modo, a

representação acerca de um sertão vivido contrasta com demais representações que tomam a seca como único referente.

Isso fica evidenciado nas imagens que vão passando em tela, enquanto o narrador relata as suas experiências com a falta de água. Além disso, parece haver um esforço do autor do documentário em retratar que os sertanejos não se mostravam passivos diante das condições climáticas de sua região. O contar dessas experiências não se limita a mostrar os flagrantes de uma vida atrasada, mas sim pretende apresentar quais são os mecanismos dessa vida, oportunizando pensar o sertão como lugar de acolhida em que o sujeito se faz e se reconhece.

Nas cenas seguintes, conforme demonstram as imagens XVI e XVII, o céu azul e o sol forte ganham a centralidade. A escolha das cores acaba transportando o leitor para dentro do semiárido. Observar o céu, uma tarefa que de tão antiga e difícil situar cronologicamente, parece ser a primeira das formas de prever o tempo. O céu azul sem nuvens, às vezes, pode curiosamente se transformar em um aguadeiro e essa, configura-se, como a esperança do sertanejo.



**IMAGEM XVI: sol forte.**



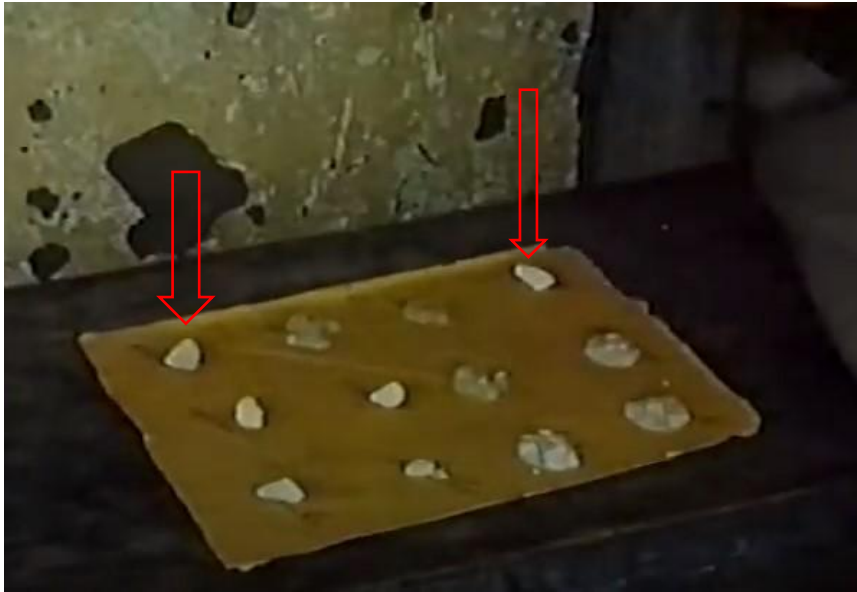
**IMAGEM XVII:** céu limpo sem muitas nuvens, demarcando a presença de um dia ensolarado.

Do outro, o saber sertanejo acerca das nuvens e de sua utilidade para prever chuva se destaca, observando a imagem XVIII. Para prever o tempo, uma técnica utilizando pedras de sal mostra-se uma importante aliada quando essa estratégia de observar o céu não apresenta a previsibilidade necessária para que as pessoas e os animais possam beber água. Compartilhando do pensamento de Hall (1997) pode-se perceber que, de acordo com o autor, “toda ação social é cultural, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação”, o que representa que essas práticas sociais, sobretudo a pedra de sal, possui uma dimensão cultural, em que se apresenta como um construto central para a compreensão das relações dentro de determinado contexto e, no caso em estudo, podemos relacionar com a realidade sertaneja e a necessidade de manutenção dessas tradições como códigos simbólicos de cada sociedade.

Percebe-se, ao longo das cenas do documentário, os códigos de significados, conforme pontuado por Hall (1997), vão possibilitando sentido para as representações coletivas, que tem a memória como essa configuração para as fontes de representações. A partir dessas representações, pode-se depreender a necessidade de compreender a potência da linguagem relacionada à memória coletiva como um componente afetivo e relacional as vivências dos sujeitos históricos, ou seja, perpassam pelas relações sociais. Esses códigos de significados podem ser encontrados, na atualidade, ao considerarmos as lembranças em relação a formiga chamada popularmente de “tanajura”, que, por exemplo, é indicativo de chuvas de trovoadas.

Nota-se que em algumas falas, os personagens pontuam/reforçam que os elementos simbólicos (formiga, cupim, pedrinhas de sal, a flor do mandacaru, a forma como o gado amanhece no curral no primeiro dia do ano e dentre outros afins) é ciência. É crucial observar

o quanto o personagem reforça essa ideia dessa ciência ser pautada em experiências, que como sinaliza Halbwachs (1990), carece de uma materialidade que esteja relacionada a um determinado contexto social, tendo em vista que o recordar nos remete sempre a uma relação com algo ou alguém, dentro de um recorte temporal-espacial. Essa ciência pode ser compreendida como uma ciência orgânica que são fundamentais para o pensar da manutenção dessas tradições culturais.



**IMAGEM XVIII:** pedras de sal representando uma forma de prevê chuva no sertão logo no primeiro dia do ano

Na cena seguinte, cabe um paralelo com algumas das cenas que emergem de Graciliano Ramos, onde no seu livro *Grandes Sertões*, a família sertaneja é retratada como composta não só de pessoas, como também dos animais de estimação. Mas, uma coisa marca a todos: a dificuldade para conseguir água.



**IMAGEM XIX:** homem com o animal nas andanças sertanejas que, de acordo com o documentário podemos inferir que estão em busca de água.

Ao lado da botânica da chuva, outros elementos aparecem como indicativos de chuva. Neste momento, a cena ganha um colorido adicional. Além do mais, a imagem ganha movimento em verossimilhança com o movimento dos maribondos. De acordo com o documentário, há todo um conjunto de saberes acerca dos insetos e sua relação com a chuva. Ter asa ou não, rodar pela casa, fazer ninho, e dentre outros afins são meios que sugere chuva. Assim, antecipando ferramentas tecnológicas ocidentais, observar os animais era uma possibilidade naquele universo sociocultural. É como se o tempo da natureza estivesse inscrito nos próprios seres que delas fizesse parte, em conformidade com as imagens XX e XXI.



**IMAGEM XX:** homem observando uma casa marimbondo na estaca próximo à sua casa.



**IMAGEM XXI: casa de marimondo no telhado da casa de um dos entrevistados.**

Uma cena, envolvendo sombras e tons escuros aparece. Nesta, o personagem central da cena contrasta com a luz do candeeiro. Usando um papel ele escreve os meses do ano e, posteriormente, coloca sobre eles algumas pedras de sal para avaliar quais meses serão chuvosos, como se pode observar na imagem XXII. É interessante ressaltar que o narrador deixa escapar que eles devem cobrir o papel para não que molhe. Ou seja, mesmo nos períodos secos, a água não é de todo ausente. Além disso, recorrendo ao exemplo dos anos 1960, quando teria ocorrido uma seca de enorme proporção, o narrador atesta a historicidade e autenticidade de sua técnica. Nesse ponto, o documentário atende a uma certa memória acerca dos conhecimentos de previsão do tempo, atribuindo aos personagens descritos em tela uma autonomia em relação aos seus saberes.

Esse conjunto de saberes compõe a memória do sertão, marcado por um repertório de estratégias historicamente construídas que intercedem as relações entre os sujeitos sertanejos e o próprio ambiente que vivem. Conforme observado nas cenas e na imagem acima, é um saber científico, que para muitos podem ser considerados como “senso comum”, mas que para estes sujeitos é uma ciência da prática e da experiência, possibilitando compreender tais relações a partir da noção de imagem como representação da memória e da semiótica, conforme destaca Panofsky (1991).



**IMAGEM XXII:** novamente observa-se o uso da técnica de pedra de sal como instrumento de previsão de chuva para a região.

Usando cores escuras, contrastando com o aspecto rústico sugerido pela louça branca enferrujada, a cena é montada de modo a transportar o espectador para uma noite típica sertaneja. Ao fundo, os sapos coxam sugerindo algum brejo ou fonte de água próxima. O recurso sonoro aqui de certa forma também serve ao propósito de o telespectador para dentro da cena, ambientando-os a um cenário propriamente noturno, como bem apresentado na cena da imagem XXIII.



IMAGEM XXIII: imagem de uma noite na região sertaneja de Riachão de Jacuípe.

As cores escuras em um documentário podem transmitir uma variedade de significados, dependendo do contexto e da mensagem que o diretor quer comunicar. Para a semiótica, núcleos escuros, muitas vezes, estão associados a temas como mistério, tensão, tristeza ou seriedade. Elas podem criar uma atmosfera de suspense ou destacar elementos sombrios da narrativa. Não é possível afirmar com certeza que esta tenha sido a intenção do autor, mas é plausível que o recurso de cores tenha sido empregado como tal finalidade. As cores influenciam a percepção do espectador e contribuem para a construção de significado dentro do documentário. Além disso, os núcleos escuros podem ser utilizados para criar contrastes visuais, direcionar o foco da audiência e evocar emoções específicas.

Das cenas seguintes, marcada pelas imagens XXIV, XXV e XXVI, depreende-se algumas considerações. Primeiro, os homens se reúnem para juntos discutirem acerca do conhecimento do tempo. Neste conhecimento há limites e condições que vão possibilitar dizer se as informações dele extraídas serão válidas ou não. Ademais, como só há homens nesta cena, dar-se-á entender que o saber sobre o tempo é acima de tudo, um saber masculino e público, uma vez que esta dimensão é tradicionalmente associada aos homens.





**IMAGEM XXIV:** homem sendo entrevistado, abordando sua experiência com as formas de prevê chuva no sertão.



**IMAGEM XXV:** homem sendo entrevistado, abordando sua experiência com as formas de prevê chuva no sertão.



**IMAGEM XXVII:** homem sendo entrevistado, abordando sua experiência com as formas de prevê chuva no sertão, mas agora ao ar-livre, muito provavelmente em sua propriedade, tendo em vista as cercas de estacas.

Do ponto de vista das cores empregadas, esta imagem é uma das mais claras de todo o documentário. A clareza da fotografia permite ver com detalhes elementos da paisagem de fundo. Crânios pendurados no curral, a louça enferrujada, o cabelo molhado e penteado do sertanejo em primeiro plano. Todos esses detalhes não escapam à vista, pois foram feitos para realçar em relação à imagem bastante escura anterior.

O tom escuro da imagem, como a ligeiramente anterior a esta, sugere surpresa, mistério, curiosidade, revestindo-se ainda de um tom macabro. Nesse sentido, uma imagem mais clara, cujas cores se destacam com mais facilidade tem o propósito de melhor permitir a visualização do cenário, sugerindo esperança, vivacidade, enfim, bem distinto da aura macabra assumida pelos tons escuros.



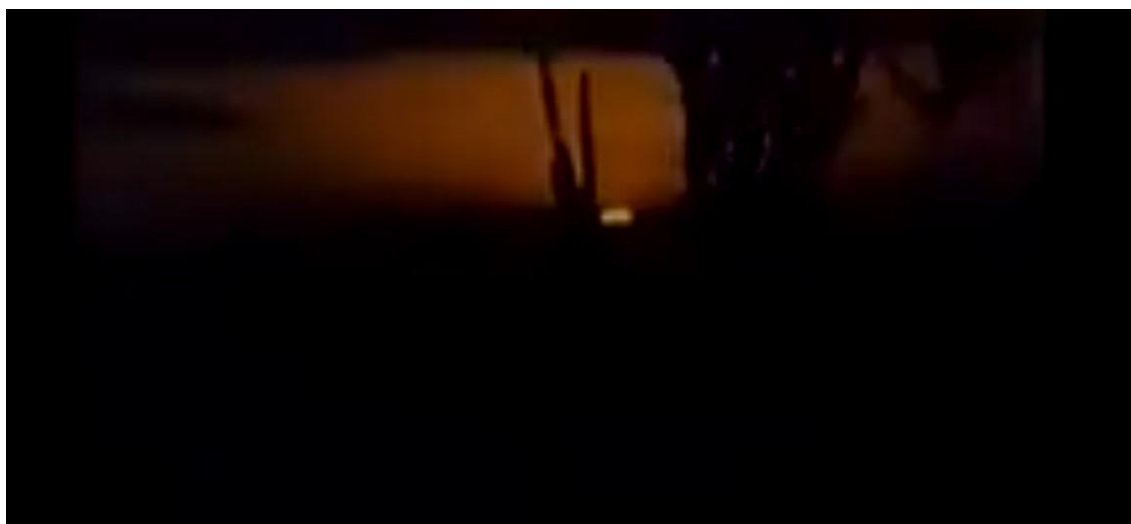
IMAGEM XXVII: menino tirando leite da vaca

Na imagem imediatamente anterior, o tema das previsões associadas ao gado permanece. Nesta cena, chama atenção o fato de que o gado contradiz a imagem comumente associada ao sertão, o qual supõe que o rebanho seja magro. O gado bastante desenvolvido parece sugerir fartura e as cores e formas aqui ajudam a reforçar este argumento. Tanto as cores diversas quanto a forma do gado sugerem uma abundância animal, bem distinta, por exemplo, de imagens veiculadas que associam o sertanejo com a fome. A mensagem implícita na cena é de que, sabendo dominar bem os ditames da chuva e interpretando seus sinais, o sertanejo

consegue viver com relativa fartura. O modo de vida que eles reproduzem se adequa completamente ao meio natural em que vivem.

Sendo assim, projetadas como nacionais, estas imagens em muito deveriam contrastar com a ideia de que os sertanejos fossem meros flagelados da seca. Não que a seca não os abatesse, tanto é que precisaram aprender a prever quando a chuva virá, mas ela não era o suficiente para evitar que astúcias em um mundo criativo e dinâmico, cujas lógicas não revelam passividade nem muito menos resignação.

Rapidamente a cena escurece, mas não se adota um tom macabro, conforme podemos observar na imagem que segue:



**IMAGEM XXVIII: chega do anoitecer na região sertaneja de Riachão do Jacuípe.**

Os lampejos das trovoadas de dezembro rasgam o documentário, anunciando boas novas: a chuva. Quando chove, a alegria, a diversão acontece. A prova disso é que os rapazes e garotos aparecem ao fundo do pôr do sol numa brincadeira cujos contornos não são tão fáceis de serem apreendidos, mas que revelam a criatividade do sertanejo em inventar modos de vida possíveis em meio às dificuldades.

Neste próximo momento do documentário, aparece ao fundo uma série de vegetações diversas. Este é um importante ponto, pois, embora as colorações não nos remetam às rosas e flores mais coloridas, há um amarelo aqui e acolá. Os pássaros a polinizar e a vida não parece árida como se supõe ser o sertão, como mostra a seta da imagem XXIX. Com relação à névoa, chamada de "neve, pelos interlocutores do documentário, ela em seu aspecto espesso e denso sugere que a chuva virá.



**IMAGEM XXIX:** paisagem da vegetação sertaneja muito antagônicas àquelas relacionadas à dimensão inóspita.

A imagem verde, colorida, com casas e formas humanas de reprodução da vida, mais uma vez, apresenta um sertão bem mais humanizado e humano. Ou seja, um lugar propício à vida e a sua manutenção. Caso não fosse sinalizado se tratar de um sertão, semiárido por natureza, digamos assim, o telespectador poder-se-ia espantar com a aparição tão rica em cores. Em consonância com as cenas do documentário, entende-se que existe certa contemporaneidade do filme, em que se desataca a existência de algo mais importante do que a ciência, a qual podemos denominar de “ciência intraduzível”. Esta ciência não precisa ser entendida, mas sim compreendida que perpassa por elementos simbólicos marcados pela formiga, pelo cupim e as pedrinhas de sal.



IMAGEM XXX: pessoas na frente da sua moradia observando as relações de socialização que ocorrem com o documentário.

O conhecimento sobre os astros, como vênus, e sua relação com a chuva é digna de nota. No documentário, um dos sertanejos relata que soube de tal conhecimento por meio de uma explicação obtida por um camarada seu. Nesse momento, as imagens intercalam mostrando paisagens mais secas, como uma fonte bastante reduzida ou mesmo uma estrada de terra batida pela qual um homem sobre a montaria segue adiante, conforme é observado na imagem XIX. Na primeira, o tom da fotografia é mais frio, enquanto a segunda é quente. A primeira chama menos atenção fazendo com que o espectador fique na dúvida acerca do quê, isto é, a secura da fonte d'água. Já o segundo, por outro lado, é bem quente e acessível permitindo que se veja com bastante nitidez.

As tradições apresentadas ao longo da fala do personagem demonstram o quanto a memória se apresenta como guardiã da cultura. Essas tradições é tudo aquilo que não se apaga, é a experiência em questão formada por imagens-paisagens sertanejas sedimentadas na nossa memória cultural. Esses símbolos devem ser interpretados como produtos de sujeitos históricos reais, os quais se articulam em situações particulares, com pontos de vista a respeito de problemas colocados pela estrutura de sua sociedade, conforme demonstrado nas falas das experiências com a seca.

Nas imagens a seguir, é apresentada uma cena de preparo do solo. O preparo do solo é a primeira etapa para o processo de colheita. Ao prever que a chuva virá, com toda sorte de recursos dos saberes sertanejos, os trabalhadores se juntam para esperar o momento certo para que sua plantação dê bons frutos. Mais uma vez, o cavalo usado na aração está longe de se

parecer com aqueles estereótipos de magreza e feiura. No entanto, eles são robustos e parecem fortes o suficiente para abrir valas no solo árido e bastante endurecido do sertão.



**IMAGEM XXXI:** homens trabalhando na terra, a fim de prepará-la para o processo da plantação.

Outro ponto que é recorrente na cena a seguir é a reunião masculina para falar sobre o tempo. Como um especialista, na botânica sertaneja, um senhor mais velho é ouvido por outros dois, aparentemente mais novos que ele. Suas explicações parecem nortear as atitudes a serem tomadas. Em termos de fotografia, o tom permanece claro, mas não ao extremo, no entanto, parece que a variação na cor da fotografia do documentário atende a mudança nas próprias partes de um dia, sendo elas manhã, tarde e noite.



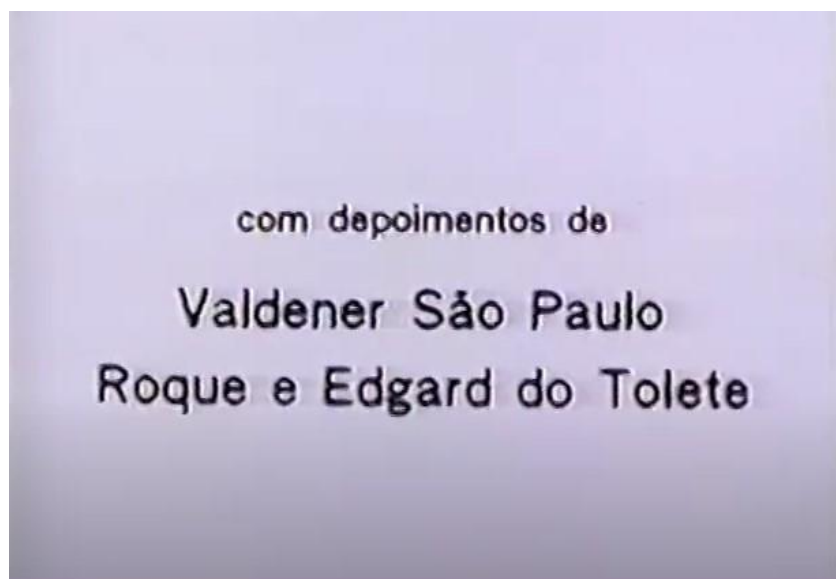
**IMAGEM XXXII: “reunião” dos homens entrevistados abordando aspectos da dinâmica da climatologia do sertão enquanto observavam e explicam a ações necessárias com a terra.**

No lance final do documentário, finalmente, a mais aguardada aparece. Algumas cenas se repetem, como a de um rapaz tomando algo com uma criança, enquanto ouve ao fundo a chuva cair. Na verdade, a chuva como a grande aguardada para a festa, vem e parece que veio para ficar. Os cortes de cenas dão conta da intensidade e da força da chuva, sugerindo um verdadeiro aguadeiro que já era de se esperar até mesmo pelos marimbondos, como é notório nas setas que indicam as chuvas na imagem XXXIII.



**IMAGEM XXXIII: muita chuva no sertão apresentado no documentário**

Ao final, parece ficar confirmada a previsão informada ao longo de todo o documentário e, com isso, o saber popular sertanejo acerca do tempo e da chuva parece reforçar sua potência de verdade. As cores aqui não sugerem um nublado intenso, como se espera numa tempestade e não se sabe se pelos efeitos técnicos ou se pela intenção do documentário.



**IMAGEM XXXIV: créditos do documentário que demonstra o irmão do cineasta como depoente**



Ao final, na lista de créditos, um nome ganha relevo: o sobrenome do autor do documentário aparece associado a um dos depoentes sugerindo assim que esta via de conexão facilitou o acesso deste ao universo cultural e social dos sertanejos. A produção é atribuída a uma produtora, que permanece até hoje no mercado, e a trilha sonora fica por conta dos já consolidados nomes do forró. Neste sentido, vale uma análise do conteúdo destas canções e seus possíveis significados.

Visto em conjunto, o documentário nos oferece uma perspectiva autêntica sobre a relação dos sertanejos com a chuva, destacando sua sabedoria ancestral e, nesse bojo, os métodos tradicionais de previsão dos quais eles dispõem para resolverem os dilemas cotidianos que se apresentam pelo cenário semiárido.

É interessante observar que a narrativa empregada por meio dos recursos visuais foge dos estereótipos usualmente associados ao sertanejo, ao invés de retratar uma comunidade passiva diante da seca, mostra-os como agentes ativos que desenvolveram habilidades práticas para lidar com a imprevisibilidade climática. Na verdade, as representações que também são construídas pelo documentário concorrem em um campo discursivo, dando a possibilidade de outras maneiras destes sertanejos pensarem a si mesmos. Trata-se, pois, de uma abordagem que humaniza os sertanejos, destacando sua resiliência e conhecimento empírico, desafiando a visão simplista e paternalista muitas vezes apresentada pela mídia mais hegemônica.

Ao destacar a importância da chuva para a sobrevivência e identidade cultural dos sertanejos, o documentário reforça a complexidade e riqueza da vida rural, também contrapondo-se à visão urbana dominante que tende a romantizar ou estereotipar o sertão. No entanto, vale se perguntar até que ponto o autor do documentário também não dialoga com certos preconceitos cristalizados construídos na sociedade brasileira de um modo geral. Embora o documentário busque capturar a autenticidade e o conhecimento sertanejo sobre a chuva, pode-se argumentar que há uma idealização ou romantização da vida rural, apresentando uma imagem estereotipada que não reflete completamente a diversidade de experiências dentro da comunidade sertaneja.

Ao examinar o documentário à luz do conceito de representação o documentário “Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva”, é importante considerar não apenas suas intenções declaradas, mas também os impactos e as omissões que podem ocorrer na representação da vida rural e do conhecimento sertanejo. Para tanto, o conceito de representação de Chartier oferece uma lente valiosa para essa análise, especialmente por se tratar de como as ideias e experiências são apresentadas, moldadas e interpretadas.

O documentário constrói uma narrativa em torno dos saberes e experiências sertanejas em relação à previsão do tempo. Essa dimensão narrativa inclui aspectos sonoros e visuais como as escolhas de enquadramento, edição e seleção de entrevistas. Nesse caso, as vozes que mais falam no texto (documentário) acabam imprimindo uma visão acerca das imagens ali representadas. Isso revela, portanto, como os realizadores representam e interpretam as experiências retratadas, dando indícios de como suas visões de mundo se confundem com as escolhas realizadas durante a cena.

Uma abordagem focada nas representações, portanto, parte das perspectivas e vozes que são incluídas no documentário e como estas ganham algum relevo representadas. Isso ajuda a entender se há diversidade de pontos de vista ou se o documentário privilegia certas narrativas em detrimento de outras. Nesse sentido, podemos nos perguntar se o ponto de vista de narradores masculinos foi deliberadamente selecionado em detrimento de outras maneiras de lidar com a previsão do tempo de acordo com a comunidade retratada.

Assim, observa-se como o documentário retrata identidades individuais e coletivas, bem como se recorre a estereótipos ou generalizações. Muito embora fuja da imagem comum que associa o sertão à seca e à pobreza, pode-se perguntar até que ponto a seca não faz parte também desse documentário como um resquício dessa preconceção. Nessa perspectiva, considerar essa nuance, nos permite uma análise crítica das representações culturais e sociais apresentadas.

Além do mais, o público-alvo do documentário pode interpretar suas representações, levando em conta suas próprias experiências e perspectivas, tendo em vista que existe uma natureza dinâmica e interpretativa nas representações. Aquilo que chega ao espectador não é apenas o que é mostrado na tela, mas também se trata de como um determinado signo é moldado, interpretado e recebido por eles. Tal ponto de vista nos remete à compreensão mais profunda de mensagens e significados transmitidos inscritos na narrativa do documentário.



IMAGEM XXXX: demonstra um homem com candeeiro apresentando o jogo de luz presente no documentário

Já o emprego de núcleos claros, luz solar intensa e a representação de espaços áridos, sob o ponto de vista da semiótica, também são bastante recorrentes no documentário como nas imagens que foram destacadas. Muitas vezes transmite uma gama de significados associados a temas como a pureza, uma vez que cores claras podem simbolizar a simplicidade que seria inerente ao homem sertanejo. A luz solar intensa reforça essa sensação de clareza e visibilidade, ao mesmo tempo que indica a dureza do trabalho realizado junto a terra, seca e dura.

Quanto a isso, vale salientar que, em contrapartida, a representação de espaços áridos, especialmente sob luz intensa, pode sugerir desolação, solidão e desafios ambientais. Nesse particular, a dura labuta dos sertanejos em meio às tentativas de prever a chuva e, com isso, organizarem sua vida produtiva. Ademais, a luz solar em espaços áridos pode evocar sensações de calor e intensidade, contribuindo para a atmosfera geral da narrativa.

O espaço formado pela paisagem não é um dado a priori, assim como também o espaço não é uma matéria inerte, um mero suporte das relações travadas entre os indivíduos, mas parte constitutiva das relações sociais, incorporando significados que lhe são atribuídos por determinadas representações, revestindo-se de simbologias e participando da construção de certas identidades. No espaço paisagístico real, assim como suas representações estéticas do filme de Olney, entendendo que o sertão é visto como percurso de espaços.

A imagem, no documentário, proporcionou ao nosso olhar as mensagens que retratam as pessoas que se organizavam para disseminar seus saberes, celebrando, portanto, a sua cultura. É em meio ao sol escaldante dos sertões, que os sertanejos realizaram o ato cultural de apresentar sua cultura, destacando que naquele espaço existe diversidade. O sertão é marcado, entre tantas outras, pela multiplicidade de vozes, de saberes, de ditos que se misturam e formam os sujeitos. As imagens do filme são produtos produzidos nas comunidades sertanejas, tendo

em vista que os personagens que participam/constroem suas narrativas em torno das provocações realizadas pelo cineasta, demonstrando-se como participante assumido do processo. Nesse sentido, os personagens sertanejos apresentam uma notória a valorização de sua cultura e o orgulho por suas raízes.

Esses elementos são dados a ler a realidade desses sertanejos configurando-se como suporte de identidade, de tradição e da memória, contribuindo para que esses valores se revistam de uma certa carga afetiva não estando isentos de sentimentos nem de motivações. Entende-se, portanto, que esse conjunto de elementos são poderosos já que são capazes de orientar as ações das pessoas e das coletividades.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Sob o ditame do Rude Almajesto”, documentário de Olney São Paulo, a representação da seca emerge como um tema central, oferecendo uma representação da maneira como as comunidades sertanejas de Riachão do Jacuípe lidaram com a seca e, a partir disso, como construíram saberes para enfrentar esses dilemas. Através de imagens e testemunhos, o filme lança luz sobre a resiliência dessas pessoas diante da adversidade climática, revelando a profundidade de seu conhecimento ancestral sobre a previsão do tempo. Um conhecimento recontado sob as lentes da direção e do roteiro. A narrativa que é transmitida nos permite ler uma realidade bem mais complexa, evidenciando como essas populações apresentaram soluções criativas para problemas e dilemas cotidianos.

Ao longo do documentário, fica evidente que a sabedoria sertaneja em relação à previsão do tempo é uma ferramenta vital para a adaptação e a sobrevivência nesse ambiente árido e imprevisível. Fruto de um saber cumulativo, a habilidade dos sertanejos em interpretar sinais naturais e padrões climáticos oferece um panorama das práticas culturais que informam também o seu modo de vida. Essa representação desafia concepções convencionais sobre o conhecimento científico, destacando a multiplicidade de saberes que são estabelecidos em diferentes comunidades do Brasil.

No documentário "Sob os Ditames de Rude Almajesto" de Olney Sampaio, a semiótica, as cores e a iluminação desempenham papéis multifacetados e interconectados na construção de significados e na transmissão de emoções. Por meio da semiótica, podemos entender como as cores e a iluminação são empregadas como elementos simbólicos que transcendem sua função meramente estética. As cores são cuidadosamente selecionadas para refletir não apenas o estado emocional dos personagens, mas também para transmitir nuances culturais e contextuais específicas. Por exemplo, tonalidades terrosas podem evocar a aridez do sertão e a vida árdua das comunidades locais, enquanto cores escuras também empregadas no documentário sugerem mistério e suspense.

Além disso, a iluminação desempenha um papel crucial na criação de atmosferas e na focalização da atenção do espectador. A variação na intensidade da luz e na direção das sombras pode ser usada para destacar elementos específicos da cena, gerando contrastes dramáticos que enfatizam aspectos importantes da narrativa. Por exemplo, a luz suave e difusa pode sugerir momentos de introspecção e contemplação, enquanto a luz dura e direcional pode criar um clima de tensão ou urgência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA, Roberto Junior. O cinema: Outra forma de ver a história. Revista Iberoamericana de Educación (ISSN:16815653). 2006, p. 12. Disponível em: <http://www.rioei.org/deloslectores/1244abdala.pdf>

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez. 1999.

ALBUQUERQUE, Nycolas Santos. **Arte Moderna e Cinema Novo: Construção Imagética de um Nordeste** Estereotipado. X EHA – Encontro de História da Arte, 2014b. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2014/Nycolas%20Albuquerque.pdf>.

ALMEIDA, Leonardo Assunção Bião; CATELLI, Rosana Elisa. **Os sertões do cinema novo: representações da nacionalidade em “Vidas secas”, “Deus e o Diabo na terra do Sol” e “Macunaíma”**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.

ANDRADE, Manoel Correia de. **A Seca: Realidade e Mito**. Recife: ASA, Pernambuco, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 308.

BASTOS, Hosana Caroline Brandão. **A Feira de Olney São Paulo: imagens de “como nasce uma cidade**. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2015.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2009, p. 108.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa, Difel/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007

CANDIDO, Antônio. **A revolução de 1930 e a cultura**. In: A educação pela noite e outros ensaios. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural – entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

\_\_\_\_\_. **O mundo como representação**. Estud. Av., São Paulo, v. 5, n. 11, abril 1991.

FERRO, Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade?** In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Org.). História: novos objetos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 203

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Trad. Luis Felipe Baeta Neves. 2a. Ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008, p. 104.

GOMES, Caio César Santos. **O Cinema para além do entretenimento: novas fontes para os estudos históricos**. 27 fev. 2010, p. 1. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/112-o-cinema-para-alem-do-entretenimento-novas-fontes-para-os-estudos-historicos>

GREGIO, Gustavo Batista. **A Revolução Modernista nas Artes e no Cinema Moderno Brasileiro**. UEM: 2017.

GUIMARÃES, Rodrigo Gomes. **A voz do Outro na voz do documentário**. 199f. Tese (doutorado em meios processos audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Editora Cultrix e Universidade de São Paulo, São Paulo, 1969, 162 p.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Trad. Marina Appenzeller. 11<sup>a</sup> ed. Campinas: Papirus, 2007.

JOSÉ, Ângela. **Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo**. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. 1984. In: FONSECA, Vitória. **O Cinema na História e a História no cinema: pesquisa e criação em 3 experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990**. Rio de Janeiro. 2008. 302p. Disponível em: [www.cinedebate.uneb.br](http://www.cinedebate.uneb.br)

MEIRELLES, William. **O Cinema como Fonte para o Estudo da História**. Revista História & Ensino. Londrina. Vol. 3. Abr. 1997. p. 113 – 122, p. 10. Disponível em: [www.uel.br](http://www.uel.br)

MENDES, Euclides S; GUSMÃO, Milene de Cássia S. **O Neorrealismo e o Ciclo Baiano de Cinema: a configuração de um ideário ético-estético na Bahia nos anos 1950 e 1960**. IV Congresso Internacional sobre Culturas, Memória e Sensibilidade. Cachoeira, Bahia, nov. 2018.

MORAES, Antonio Carlos Robert (1988). **Ideologias Geográficas. Espaço, cultura e política no Brasil**. São Paulo, Hucitec.

- NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.21
- NOVA, C. C. **O cinema e o conhecimento da história**. In: **O olho da história**. Salvador, v.2, n.3. 1996.
- NOVAES, Claudio Cledson. **Aspectos críticos da literatura e do cinema na obra de Olney São Paulo**. Salvador: Quarteto, 2011, p. 127.
- NÓVOA, Jorge & NOVA, Cristiane (Org.). **Interfaces da história: caderno de textos**. v. 1, n. 1. Salvador: Bahia, 1998, p. 10.
- OLIVEIRA, Clóvis Ramaiana Moraes de. **Miudezas do tempo: sobre história e outras ficções**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2016.
- OLIVEN, R.G. **Cultura e Modernidade no Brasil**. São Paulo: Perspectiva. Abr. 2001.
- PESAVENTO, Sandra. **O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: \_\_\_\_\_. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- RAMOS, Alcides Freire. **Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro**. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais. Abril/maio/junho de 2005, vol. 2, ano II, n. 2.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. – Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme - RJ, 1981.
- RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira. **O que é Desenho**. Portugal: Quimera Editores. 2003.
- ROSENSTONE, Robert. **História em Imagens, História em Palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a História em Imagens** IN: O Olho da História. Revista da História Contemporânea, volume 1, nº5, Salvador, BA: set, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e terra, 2010.
- SANTAELLA, Lucia. **Histórico**. In: CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS PEIRCANOS. [Portal]. São Paulo. Disponível em: <https://estudospeirceanos.wordpress.com/historico/> 2017.



SANTOS, Maria David. **Olney São Paulo: maldição e esplendor em Manhã Cinzenta**. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2013.

SOARES, Valter Guimarães. **Cartografia da Saudade: Eurico Alves e a invenção da Bahia Sertaneja**. 1ª. ed. Feira de Santana: Editora da UEFS, 2009.

SOUZA, Éder Cristiano. **Cinema e educação histórica: jovens e sua relação com a história nos filmes**. 350 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba, 2014.

THOMPSON, E.P. **A Miséria da Teoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 13.

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