

“Sertanejo forte é aquele que parte sabe Deus pra onde”: análise da representação do sertão e do sertanejo em Big Jato

Ravenna Cardoso
Maria Leopoldina Máximo

Resumo

O presente texto versa acerca das representações do espaço Sertão e dos sujeitos sertanejos. A análise foi realizada usando como fonte a obra literária do escritor e jornalista cearense Xico Sá, bem como da adaptação fílmica de mesmo nome, com direção de Cláudio Assis. As histórias são narradas partindo das lembranças do menino “Chico” e de sua infância na região do Cariri-que em ambas obras estão com o pseudônimo de “peixe de pedra”. O recorte temporal de que trata a obra está inserida na década de 1970. A partir da narrativa buscamos analisar as representações do espaço sertão e dos sujeitos sertanejos.

Palavras-Chave: Big Jato. Sertão. Sertanejos.

"The strong Sertanejo is the one who leaves for God knows where": analysis of the representation of the hinterland and the hinterlanders in Big Jato

Abstract

The present text is about the representations of the Hinterland space and of the hinterlanders subjects. The analysis was performed using as a source the literary work of the Ceará writer and journalist Xico Sá, as well as the film adaptation of the same name, directed by Cláudio Assis. The stories are told based on the memories of the boy "Chico" and his childhood in the Cariri region - who in both works is known by the

pseudonym "stone fish". The time frame of the work is the 1970s. From the narrative we seek to analyze the representations of the hinterland space and the hinterlanders subjects.

Keywords: Big Jato. Hinterland. Hinterlanders.

Texto integral

Introdução

O presente trabalho procura analisar as formas de representações postas sobre o sujeito sertanejo e o lugar entendido como sertão no filme Big Jato. Esse filme é fruto do livro publicado no ano de 2012, que é uma obra literária com elementos autobiográficos do escritor e jornalista Xico Sá, brasileiro, nascido no ano de 1962, no Estado do Ceará, mais precisamente na cidade de Crato, região do Cariri, situada no extremo sul do referido Estado. A obra de Xico Sá é uma narrativa acerca de suas memórias de infância vividas nesse recorte espacial no interior, nesse lugar, no sertão nordestino, o menino Francisco narra suas experiências como o rock, o amor, as pessoas que o rodeiam e as paisagens, bem como tenta lidar com as constantes cobranças do Pai sobre o que ser e como ser.

O autor utiliza um nome fictício para a cidade, a saber, tanto no livro como no filme ela é chamada de Peixe de Pedra. Essa referência se dá em razão de a região do Cariri ser uma área rica em fósseis. A obra filmica foi baseada nesse livro, e no que tange a direção do longa-metragem, essa foi realizada pelo cineasta brasileiro Cláudio Assis, nascido no ano de 1959, no interior do Estado de Pernambuco, estreando nos cinemas no ano de 2016. O filme retrata as histórias contadas pelo menino Chico, como nos revela o autor “A história é lembrada por um menino e seu tio doidão *beatlemaníaco*. Todo mundo tem um tio doidão *beatlemaníaco*” (SÁ, 2012, p.9). As vivências do menino acontecem na dicotomia entre seu pai, um homem que acredita que somente o trabalho duro é motivo de honra para um “cabra macho”, e seu tio Nelson, que mesmo estando

no interior, na década de 1970 é fortemente influenciado pelo rock, principalmente os Beatles e diferentemente do seu irmão, ele acredita que o trabalho é uma opressão do mundo capitalista.

Para versar sobre as representações, faremos uso do conceito de Roger Chartier, em suas formulações, é elaborado o conceito levando em conta as posições de dominação de um grupo por outro e das relações de poder que as atravessam, daí a possibilidade de analisar as representações, por um lado, como incorporação sob forma de categorias mentais das classificações da própria organização social, e por outro, como matrizes que constituem o próprio mundo social, enquanto comandam atos, definem identidades (CHARTIER, 1990, p.18). Chartier nos elucida ainda que “A representação é um instrumento de conhecimento mediato que faz ver o objeto ausente através de sua substituição por imagem capaz de reconstruir em memória e de figurar tal como ele é” (CHARTIER, 1990, p.20). A metodologia empregada para esse trabalho parte dos pressupostos dos critérios estabelecidos para análise fílmica de Ismael Xavier, ele nos alerta que “o cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas” (XAVIER, 2005, p 13).

O trabalho encontra-se dividido em dois momentos, no primeiro tópico versaremos sobre as potencialidades do uso do cinema enquanto fonte histórica, traçando um breve percurso sobre sua emergência e a importância dos seus usos para a historiografia. No segundo tópico analisaremos a obra *Big Jato*, utilizada aqui como fonte tanto o livro como o filme. Com isso, há um aspecto que devemos elucidar inicialmente, por se tratar de uma produção fílmica que tem como base um livro, nesse caso, o conhecimento e o uso do conteúdo de ambos se fazem elementar para a realização da pesquisa, visto que mesmo em se tratando de um material que oferece as bases para a produção de outro, livro e filme, respectivamente, esses não teriam como ser reproduzidos no cinema de maneira fidedigna, pois temos aqui implicações tanto técnicas como de outras ordens.

O audiovisual como fonte histórica

A partir dos mecanismos e processos que gestaram a possibilidade do início à reprodução de imagens em movimento, em fins do século XIX, o cinema passou e passa por constantes modificações, evoluindo no que tange às técnicas e maneiras de reproduzir suas narrativas, suas histórias, ampliando, assim, sua função como meio de comunicação e como fontes de pesquisas históricas. O audiovisual como fonte histórica se configura como uma possibilidade de análise para a História. É de conhecimento dos historiadores, que durante muito tempo o que prevaleceu como sendo fonte histórica foram os documentos tidos como oficiais, a escola positivista privilegiava a História dos grandes homens e dos grandes feitos, que era escrita com base na documentação oficial e em formato textual.

Com as mudanças no pensar e no fazer/escrever a História, com a inserção de outros sujeitos históricos e diversos tipos de documentos que passaram a ser considerados fontes para os historiadores, hoje nos é possível analisar filmes, músicas e documentários, dentre tantos outros produtos de mídia audiovisual, ou seja, o campo de documentos e fontes alargou as possibilidades para as investigações no campo da História. No que tange ao uso das mídias, esses ganharam maior notoriedade nos estudos históricos, sendo vistos como fonte histórica a partir da terceira geração da Escola dos Annales, tendo como um dos principais pensadores dessa questão o historiador francês Marc Ferro, sobre o uso de imagens — em movimento ou não — ele nos aponta que

Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (FERRO, 1971, p. 83)

Como nos alerta Ferro, é necessário ter um olhar aguçado, crítico, de modo que o pesquisador não se coloque numa posição objetivista nem subjetivista em seus trabalhos, é preciso, para isso, que se tenha cuidado tanto ao pensar a metodologia dos usos dos audiovisuais, como nas indagações e problemáticas elencadas quando da análise do filme em si. Ou seja, ao optar por trabalhar com esse tipo de documento o historiador deve considerar muitos pontos, e a principal dessas é de que as imagens em movimento, os planos e as cenas, não são representações fidedignas da realidade, de um grupo social ou mesmo de um fato histórico, vide os documentários. Esse tipo de trabalho requer um olhar aguçado para os mais variados usos, as apropriações e as formas de representação da imagem e dos discursos.

Para o historiador José d'Assunção Barros, o cinema se constitui como fonte inesgotável para as investigações e para pesquisas na historiografia, o cinema é uma parte do processo sociocultural, para ele

O Cinema podia ensinar aos historiadores um novo modo de fazer a História e de representá-la, e a História podia ensinar ao Cinema um novo modo de se auto-perceber historicamente e como fenômeno-processo em contínua transformação. Por fim, nessa relação de mútua transformação, Cinema-História constituiria algo novo, não apenas um novo objeto de estudo ou apenas um novo campo de saber, mas uma nova forma de examinar os seus termos e considerar o que um campo poderia incorporar do outro. (BARROS, 2008, p.2.)

De acordo com Assunção Barros, entre essa relação poderia existir uma troca mútua nos limites de correspondência cognitiva e cultural que envolve essa prática de uso do cinema como fonte de pesquisa, bem como do cinema, sendo expressão e representação dos diversos tipos de manifestação da vida humana, poderia aprender com a própria História. “O Cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um ‘meio de representação’. Através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja, um mundo imaginário”. (BARROS, 2008, p. 3.)

Para além do uso do cinema e dos mais diversos tipos de mídias na pesquisa, não podemos deixar de mencionar a potencialidade dos filmes e documentários em sala de aula, a utilização, especificamente, nesse caso, entendidos como dispositivo pedagógico para o próprio ensino de história, tendo em vista que algumas produções possuem um caráter educativo e didático sobre fatos históricos, se constituindo, dessa maneira, uma possibilidade de recurso didático para auxiliar os professores. Salvo os cuidados que são propriamente necessários para tal utilização de filmes para essa finalidade, esses têm um potencial para estar também na sala de aula e incrementar a forma de ensinar História.

Assim, ao refletirmos, por exemplo, em uma aula cujo conteúdo seja a Segunda Guerra Mundial, os filmes/documentários produzidos sobre esse fato histórico podem ser utilizados como material de apoio para os professores, que tradicionalmente usam o livro didático, bem como o uso de músicas para explicar esses acontecimentos, obviamente de forma crítica, ao inserir um produto audiovisual no ensino de História, não se deve, por exemplo, deixar que o produto de mídia fale por si, pois sabemos que esses são, como nos alerta Assunção Barros, “expressões e representações” de um determinado fato ou acontecimento, e não pode dar conta da realidade tal e qual aconteceu, assim como a própria historiografia não o faz.

Eis o caráter potencial dos audiovisuais na pesquisa e no ensino, postos também os desafios que ele requer, como a observância de onde, porque e por quem foi produzido. Para o historiador Marcos Napolitano, no que tange a relação entre cinema e História, ele nos elucida que “O cinema descobriu a História antes de a História descobri-lo como fonte de pesquisa e veículo de aprendizagem escolar” (NAPOLITANO, p. 240, 2015). Nesse sentido, o autor nos atenta para que antes mesmo da possibilidade de historiadores utilizarem o cinema como fonte histórica, esse já reproduzia fatos e acontecimentos considerados históricos em obras fílmicas e documentários, pois não é raro reconhecermos, atualmente, um certo fascínio dos produtores e cineastas nesse gênero para suas produções.

No caso da análise da representação do sertão e do sertanejo, foco do presente trabalho, ele é representado de maneira semelhante em quase todas as mídias e na TV

aberta. Na obra *A invenção do Nordeste e outras artes*, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, ao falar da sua inquietude quanto a construção de imagens sobre o Nordeste e o nordestino, diz que

A novela das oito horas é mais uma vez sobre o “Nordeste”, pois lá estão presentes o coronel, muitos tiros e tocaias, o padre, a cidadezinha e todos os personagens falam “nordestino”, uma língua formada por muitos sotaques postiços e acentuado, e um conjunto de expressões pouco usuais, saídas do português arcaico, de uma determinada linguagem local ou de dicionários de expressões folclórica, de preferência. Mudemos de canal à procura de um noticiário, está havendo seca no Nordeste. Que bom, temos a terra gretada para mostrar, a caatinga seca com seus espinhos e crianças brincando com ossinhos, como se fossem bois, chorando de fome, dá até para repórter chorar também, e quem sabe, promover mais uma campanha eletrônica de solidariedade. (ALBUQUERQUE, 2001, p.19-20)

Durval Muniz de Albuquerque nos aponta, de forma descritiva, um passo a passo do roteiro da TV aberta, de forma crítica ao longo da sua obra, ele desnuda toda essa estereotipia acerca de um lugar específico, o Nordeste brasileiro, lugar constantemente associado a seca, a fome, e a pobreza. Esse recorte espacial que compreende o Nordeste brasileiro é apresentado e representado tendo sua maior parte, denominada de Sertão, a saber, toda a região interiorana desse recorte espacial, de forma quase independente ao nível social e econômico que dada região desponte, se estiver no interior é entendido como Sertão. Ainda segundo Durval Muniz “O Nordeste nasce do reconhecimento de uma derrota, é fruto do fechamento imagético-discursivo de um espaço subalterno na rede de poderes, por aqueles que já não podem aspirar o domínio nacional” (ALBUQUERQUE, 2001, p.69). Seguindo essa linha, as produções fílmicas e jornalísticas incorporam, constantemente, a imagem do sertão e do sertanejo como a que se tem no imaginário social, um podendo ser entendido como reflexo do outro.

“Lhe boto no serviço militar pra tu aprender a ter jeito de macho”: a representação do sertão e do sertanejo em Big Jato.

Em *Big Jato*, tanto no livro quanto no filme, nos é apresentado, ao longo da narrativa, o ideal de masculinidade e de virilidade do “cabra macho”, o personagem Chico e o seu irmão, David, são constantemente repreendidos por não apresentarem de forma nítida esses aspectos de masculinidade imaginado/desejável para o sertanejo. No caso de Chico, a forma com que é percebida e nos revelada, a falta desses atributos é proveniente do seu gosto pela poesia, pela música e pela arte de uma forma geral, seu pai, Francisco — mas que na trama é conhecido como O Velho — repudia os gostos do menino por acreditar que poesia e coisas dessa natureza não o levarão a lugar nenhum em termos de progredir na vida.

Chico é um menino sonhador que quer ser poeta, apesar da repreensão do pai, em contrapartida, o menino recebe o apoio do tio, o Nelson, que é irmão gêmeo do Velho. Nelson potencializa positivamente, constantemente encorajando no garoto tudo aquilo que o pai renega e repulsa. Há, no longa-metragem, a dualidade presente nas concepções de mundo desses dois homens e irmãos que vivem em uma cidade no interior do nordeste brasileiro.

Os aspectos de masculinidade exigidos pelo Velho para os seus filhos podem ser encarados como uma projeção de movimentos e ideias que construíram o ser “cabra macho”, no imaginário social. Sobre essa questão, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, ao tratar da invenção do recorte espacial nordeste e dos desdobramentos disto, nos aponta também para a invenção do sujeito que ocupa esse território, segundo ele “o nordestino será inventado, será definido em seus traços físicos e psicológicos, em grande medida, pela produção cultural e artística vinculada a esse movimento” (ALBUQUERQUE, 2013, p. 146).

Posto isso, é salutar perceber que a construção desse sujeito social é gestada por um movimento regionalista do começo do século XX, que tinha interesses políticos e econômicos, era um movimento de uma elite local — da região Norte que posteriormente seria o que compreendemos como nordeste atualmente — que tentava reafirmar seu lugar e suas peculiaridades, e essa criação de um sujeito cuja identidade está intrinsecamente ligada ao lugar será difundido e apropriado pelas pessoas,

resguardados aqui os dispositivos que operam no sentimento de pertencimento dentro dessas construções, e que afetam, conseqüentemente, as práticas sociais e culturais.

Ao longo da trama, no tocante aos modelos de masculinidade, algumas passagens e falas do personagem o Velho são basilares para a nossa análise, tendo em vista que ele recorrentemente durante o enredo na obra fílmica e na literária é o personagem que mais reitera e lança certa cobrança para com os filhos e o irmão, enfatizado sempre sua simpatia a postura do sertanejo “cabra macho” e trabalhador, sendo para ele, o verdadeiro valor humano e a forma com que deve se proceder no mundo. Na obra literária, em diversas passagens, esses aspectos do que O Velho acredita aparecem de forma emblemática, como na seguinte passagem:

- Boa sorte sou eu, boa sorte sou eu! –sai berrando na boleia do Big Jato. – Um homem de verdade volta para casa todos os dias com a camisa grudada no peito com o visgo da honra. – diz. O valor do trabalho é seu assunto, solta mil frases, lábia tarmanduateísta, quando bêbado, óbvio.

-Uma criatura que se despede do sol e retorna para os braços da mulher com a camisa branca e limpa não merece ser chamada de homem nem sequer de marido; não honra as leis mínimas dos vaqueiros de Deus sobre a Terra. (Sá, 2012, p. 32)

A passagem acima é narrada pelo seu irmão gêmeo, Nelson, sobre como O Velho se posiciona a respeito do trabalho. Boa parte das falas direcionadas nesse sentido partem como forma de crítica ao seu modo de vida, tanto no que diz respeito ao trabalho como em vários outros aspetos de honra e masculinidade, pois é enfatizando com frequência que Nelson abandonou sua noiva no altar, de forma que passou a ser visto como “frouxo” pelas outras pessoas, mas o que mais se apresenta como motivo de incômodo são as questões relacionadas ao trabalho.

No enredo do filme, algumas sequências são essenciais para versarmos sobre a paisagem da cidade interiorana a partir do movimento do caminhão. O nome Big Jato referir-se a um caminhão limpa fossas que circulava na região do Cariri na segunda metade do século XX, é na boleia do fenemê (FNM) que acompanhamos boa parte dos

diálogos de Chico com o Velho. Ao percorrer a região no fenemê nos é apresentado a representação do lugar, e é nesse sentido que podemos analisar a representação do lugar como características imagéticas pensadas para o sertão, como na imagem a seguir;

O longa-metragem mostra o que se entende como sendo uma cidade interiorana, as imagens do sertão apresentadas em *Big Jato* reforçam o argumento do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior sobre a representação estereotipada de nordeste e Sertão, como na primeira figura (1), onde aparece um personagem com características como tipicamente entendida por sertaneja, trabalhando na terra com enxada no sol de céu alaranjado e um local pouco povoado e na figura (2), na qual nos é apresentado a partir de onde está situada a rádio Ororubá uma vista da parte central da cidade, o que seria a parte mais “urbana” da localidade.

Figura 1- Imagem do sertão em Big Jato



Fonte: Obra fílmica, *Big Jato*, 3 min e 56s. disponível no YouTube

Figura 2- Cidade de Peixe de Pedra

Fonte: Obra fílmica, *Big Jato*, 24 min e 44 s. Disponível no YouTube

Essas e outras imagens que saltam na imaginação de quem pensa no sertão e no sertanejo pelo exposto nas representações da TV aberta, do cinema e nas demais formas de expressões e representações sobre o sertão no meio audiovisual, porém, em *Big jato* encontramos aspectos de influências que tendem a fugir dessa regra, mesmo boa parte das construções postas no filme e na narrativa literária reforcem essa característica.

Além da representação do local, também é passado para o espectador as influências que fazem com que se tenha, em pleno sertão nordestino, um radialista que ama rock e que fala inglês, o que pode ser visto como influência do imperialismo linguístico exercido sobre muitas gerações, sendo difundida principalmente a partir da música e mesmo do cinema. É o caso do personagem Nelson, importante para entendermos que apesar de ele estar inserido em um contexto de sertanidades, onde o que predomina são as ideias cristalizadas de trabalho pesado como aspecto de honra e masculinidade, a presença do personagem fortemente influenciado por uma “cultura exterior” que não é apenas oposta no sentido sertão/ litoral e sim Brasil/ exterior, sobre esse movimento que influenciou alguns jovens com uma cultura diferente inclusive em termos linguísticos, o sociólogo Roberto Marques nos aponta que

Para a geração de 70, impregnados pelos valores da contracultura e pela urgência de uma produção cultural de vanguarda, a ideia de

marginalidade, oposta a uma cultura oficial hegemônica, se fazia presente através da valorização de representações culturais fora dos padrões vigentes na cidade calcados então na tradição, na religiosidade e no cerceamento do devir. (MARQUES, 2014, p.14.)

Com isso podemos entender que Nelson provavelmente foi o personagem mais alinhado com essas características tangenciadas da cultura hegemônica do sertão do Cariri. Além das influências do rock para essa mistura cultural o radialista também tinha contato com estrangeiros que passavam pela cidade em razão dos fosséis da região, e nisso podemos entender como uma denúncia, pois nos chama atenção sobre a gravidade do tráfico de fosséis que a região sofreu e que não foi negligenciada na obra.

Nelson, por seu modo de perceber o mundo, é quem encoraja o menino Chico a ir embora da cidade de Peixe de Pedra, pois usando de metáforas sobre as condições do lugar, ele acredita que aquele sertanejo que não vai embora do sertão também é fossilizado no local. A dicotomia do menino Chico entre o pai e o tio vão desde as características sobre o trabalho como sobre o amor, as coisas entendidas como insuficientes para o Velho, como na Poesia e do trabalho do radialista. Para o pai o verdadeiro trabalho é o que provém da força física, e no filme podemos ver a construção da ideia desses modos de trabalho como exemplificados nas figuras (3 e 4).

O cotidiano do menino é marcado pela dicotomia entre as ideias divergentes em vários aspectos da vida nos contatos com Nelson e com O Velho, a narrativa filmica leva o espectador a perceber que é uma constante na vida do menino esse contato conflituoso com ambos. Chico é fortemente influenciado pelo tio, que solidifica o seu desejo em ser poeta, atividade intolerável para o seu pai por não se constituir como um ofício que seja digno de honra.

Figura 3 - O Velho e seus filhos Chico e George trabalhando



Fonte: Obra fílmica, *Big Jato*, 38 min e 42 s, disponível no YouTube

Figura 4 - Nelson trabalhando na rádio Ororubá



Fonte: Obra fílmica, *Big Jato*, 12 min e 54 s, disponível no YouTube

As passagens do radialista tanto na obra literária como na fílmica são expressas, em contrapartida, aos idealizados pelo que se considera como virtude do trabalho, pois além de não gostar de trabalhar “pesado” Nelson revela ter apreço em ver outras pessoas dando o suor no labor, a ponto de dizer ser “um *voyeur* do suor alheio”, em um trecho do livro o pensamento de Nelson sobre apreciar esse ato é posto da seguinte forma:

Nesse meu modesto ofício de espectador do trabalho e dos dias, já apreciei, com muito gosto, todos os tipos de funções da face da terra, com ou sem suor escorrendo no rosto de quem trabalha e ainda se orgulha de tal falsa honra.

Embora respeite as ocupações mais exóticas, de certo gosto até recreativo, o que mais me dá prazer é observar os homens que suam e purgam todas as culpas, os apanhadores de arrobos e mais arrobos de algodão sob o solzão de quarenta e um graus. (SÁ, 2012, p 40-41)

A imagem do radialista, expressa nas duas obras, são as do sujeito que além de não compactuar com a ideia de que o sertanejo forte é aquele que trabalha duro na vida, ele também deixa explícito que não gosta de trabalhar, não negando sua fama em momento algum, inclusive trata com motivo de orgulho, recorrentemente reforça que o seu ofício é o de apreciar as pessoas que acreditam que o labor é o único sentido e destino da vida.

Nelson se apresenta sendo um homem do entretenimento, que está preso na cidade de Peixe de Pedra por não ir embora quando jovem. É com base em sua experiência de não ter saído do sertão que ele segue encorajando o menino Chico, reforçando, certa maneira, um pensamento predominante com relação ao sucesso na vida, sendo possível somente fora do ambiente interiorano. Constantemente é verbalizado por Nelson um certo desprezo em relação ao sertão e aos sertanejos, bem como a quase tudo que esse representa, daí então a sua manifestação de contracultura em relação ao modo de vida no interior e ao seu desejo de ver o Chico ter outro destino, sendo o de sair da cidade interiorana para a capital, situada no litoral.

Após algumas experiências com relação ao amor e no que tange a querer ser escritor com o rechaço do pai, Chico, ouvindo os incentivos do tio resolve sair de casa rumo a capital para seguir o sonho que se apresentava inviável no contexto da cidade Peixe de Pedra, sendo a cena final do filme o seu contato com o mar, reforçando que chegará de fato na região litorânea, e diferente do que repetia incessantemente o seu tio Nelson, ele não seria fossilizado no Sertão e sim viveria uma infinidade de possibilidades propiciadas pelo ambiente urbanizado, porém nas reflexões finais Chico afirma que mesmo saindo do Sertão esse não teria saído de dentro dele.

Considerações finais

As fontes audiovisuais nos possibilitam uma infinidade de maneiras interpretativas ao analisar criticamente um fato histórico ou mesmo sujeitos históricos inseridos em diversos recortes temporais e espaciais. As noções sobre aspectos do cotidiano de determinados grupos sociais, por vezes, partem de uma construção carregada de estereotipia, que tendem a ser reproduzidas nas manifestações artísticas como a música, a pintura e no caso do presente trabalho o cinema /filme de forma cristalizada que induz um reforço a essas constituições, ficando no imaginário como uma representação do lugar e do sujeito. Sabemos que as representações têm, por vezes, essa função de dar a ler e entender por meio de conjuntos de significados do real por meio de uma construção imagética ou discursiva, portanto, em *Big Jato* temos dispostas na trama esses aspectos do lugar e do sujeito social desse lugar.

Tentamos, através da análise de representações sobre o sertão e o sertanejo, apontar quais os elementos podem ser entendidos, por sua construção imagética e sonora, como manifestação que visam solidificar na mentalidade do espectador os padrões considerados identidade sertaneja, dentro dessa suporta peculiaridade do sujeito inserido no sertão recai um forte empenho em exaltar a masculinidade do homem desse ambiente, exercido e demonstrado principalmente através do trabalho. Em *Big Jato* estão inseridos personagens que reforçam essa forma de representar o sertanejo, porém, conflituosamente na hegemonia social do Sertão existe personagens dissonantes dessa cristalização que nos dão dimensão da complexidade dos eventos, espaços e sujeitos que não são e nem devem ser percebidos de maneira estanque.

Referências

Fontes

Big Jato, obra fílmica, 2016. Disponível no YouTube.

SÁ, Xico. *Big Jato*. 1ª Ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Bibliografia

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

_____ **Nordestino - Invenção do "falo" - Uma História do Gênero Masculino (1920-1940)** - São Paulo, 2ª Ed. 2013.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entra práticas e representações**. Lisboa, Difel: Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

NAPOLITANO, Marcos. "Fontes Audiovisuais: A História depois do papel". In: **Fontes Históricas**. PINSK, Carla Bassanezi (Org). 3º edição, 2ª reimpressão- São Paulo: Contexto, p. 235-289, 2015.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Orgs.). **Teoria e representações sociais no cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

_____ Cinema-História: Múltiplos aspectos de uma relação. **Revista Dispositiva**, v. 3, n.º 1, 2014.

MARQUES, Roberto. **Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70**. São Paulo. Annablume. 2004.

As autoras

Ravenna Cardoso

Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Maria Leopoldina Máximo

Universidade Federal do Ceará – UFC

Recebido em 05/2023 • Aprovado em 06/2023 • Publicado em 07/2023