



# A direção do sentido

UMA LEITURA DOS SÍGNOS EM  
DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL



Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação  
Serviço Técnico de Biblioteca  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Paiva, Vitória Marchioretto de  
A direção do sentido: Uma leitura dos signos em "Deus e o diabo na Terra do Sol" / Vitória Marchioretto de Paiva; orientadora Myrna de Arruda Nascimento. - São Paulo, 2022.  
99 p.

Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

1. Direção de Arte. 2. Semiótica. 3. Cinema Novo. 4. Glauber Rocha. I. Nascimento, Myrna de Arruda, orient. II. Título.

# A direção do sentido

Uma leitura dos signos em  
"DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL"

VITÓRIA MARCHIORETTO DE PAIVA

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Trabalho Final de Graduação  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Myrna de Arruda Nascimento

Julho/2022  
São Paulo

# Ficha Técnica

**ANO DE PRODUÇÃO:** 1964

**PRODUÇÃO:** Luiz Augusto Mendes

**COMPANHIA(S) PRODUTORA(S):** Copacabana Filmes

**COMPANHIA(S) DISTRIBUIDORA(S):** Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Copacabana Filmes

**DIREÇÃO:** Glauber Rocha

**ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO:** Paulo Gil Soares; Walter Lima Jr.

**DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA:** Waldemar Lima

**CÂMERA:** Waldemar Lima

**DIREÇÃO DE ARTE:** Paulo Gil Soares

**FIGURINOS:** Paulo Gil Soares

**LETREIROS:** Lygia Pape

**LOCAÇÃO:** Monte Santo - BA; Salvador - BA; Feira de Santana - BA; Canudos, Fazenda do Cocorobó - BA

**SONOPLASTIA:** Geraldo José

**MÚSICA ORIGINAL:** Glauber Rocha

**TRILHA MUSICAL:** Sérgio Ricardo; Heitor Villa-Lobos

**MONTAGEM:** Glauber Rocha; Rafael Valverde

**MONTAGEM DE SOM:** Rafael Valverde

**ARGUMENTO:** Glauber Rocha

**ROTEIRO:** Glauber Rocha; Walter Lima Jr.

**DIÁLOGOS:** Glauber Rocha

**IDENTIDADES / ELENCO:**

Geraldo del Rey (Manuel)

Yoná Magalhães (Rosa)

Othon Bastos (Corisco)

Maurício do Valle (Antônio das Mortes)

Lídio Silva (Sebastião)

Sônia dos Humildes (Dadá)

Marrom (cego Júlio)

João Gama

Antônio Pinto

Milton Roda

Roque

Antonio Rozemburgo

Billy Davis

Moradores de Monte Santo

**PRÊMIOS:**

Prêmio Especial do Júri no Festival de Acapulco, 1966, Acapulco - MX.

Prêmio Nálide de Ouro no Festival do Cinema Livre, 1964, Porretta Terme - IT.

Prêmio Saci, 1965 de Melhor Produtor para Luiz Augusto Mendes e Melhor Ator Coadjuvante para Maurício do Valle, São Paulo, SP.

Prêmio Governador do Estado, 1964 de Melhor Música para Sergio Ricardo.

**SINOPSE:**

Manuel e Rosa subexistem no sertão nordestino por meio de trabalhos prestados a um coronel. No dia da partilha de gado entre Manuel e o coronel, os dois discutem e Manuel vinga a injustiça do coronel com sangue. Perseguido, Manuel mata dois capangas do coronel, mas um deles mata sua mãe. Sem mais raízes na casa materna, Manuel resolve seguir o beato Sebastião e seus fiéis. Rosa, sempre cética ao poder de Sebastião, tenta persuadir o marido a desistir da vida santa. Mas Manuel se dedica ardorosamente ao beato, compartilhando com ele um sacrifício de uma criança, quando Rosa, desesperada, assassina o beato enquanto Antônio das Mortes arrasa todos os seguidores de Sebastião. Manuel e Rosa, mais uma vez, se entregam ao destino do sertão, até encontrarem Corisco, o diabo loiro. Este aceita a inclusão de Manuel em seu bando e o rebatiza como Satanás. Com o novo nome, Manuel pilha e destrói fazendas, ganhando fama por todo sertão por meio das cantigas de cego Júlio. Novamente Antônio das Mortes entra em cena para iniciar a 'grande guerra', matando Corisco e seu bando, para que Manuel e Rosa rumem em direção ao mar da redenção.

# Agradecimentos

Aos meus pais, que tanto investiram e incentivaram minha educação. Que não só apoiaram meus sonhos, mas sonharam junto comigo, me ensinaram a ter paciência e não desistir. Agradeço por serem porto seguro nos momentos de tempestade. Essa conquista é também de vocês.

Aos meus irmãos, Henrique e Pedro, pelo carinho e cumplicidade.

À toda minha família, materna e paterna, que me apoiaram durante toda a vida. Agradeço em especial aos meus tios José Alberto e Meri e minha prima Isabela por abrirem as portas de casa e me receberem tão bem. Minha estadia na cidade e permanência na Universidade só foram possíveis graças à vocês. Aos meus tios Julia e Mamede por, não somente me incentivarem nos estudos, mas também por me ajudarem com o intercâmbio. À minha madrinha Lila, que me presenteou com meu primeiro livro de arquitetura, que incentivou sempre a educação e compartilhou comigo a história da nossa família de forma, como todas suas histórias, tão detalhada e sensível.

À minha vó Martha por todo amor e cuidado que teve comigo durante a vida.

À minha orientadora Myrna pelas palavras de apoio que conseguiam me tranquilizar, por conseguir desatar os nós da minha mente e me ajudar a clarear minhas próprias ideias. Por acreditar no meu trabalho quando, muitas vezes, eu mesma duvidava e me ajudar em seu desenvolvimento.

À Bateria Brutalista, que me encantou e me acolheu desde o primeiro dia e, por tantos anos, foi válvula de escape da correria e ansiedades da graduação.

À minha Panela: Bia, Vivi, Miwa, Jovis, Gui, Giorvas e Eric por muitas vezes levantarem minha auto-estima e confiança, pelas conversas e risadas.

Às amigas Marideusas, Lili, Kaori, Yume, Vic e Mari, por serem a leveza do dia a dia, por rirem comigo do desespero pra aliviar a tensão. Que a vida permita estarmos juntas por muitos outros anos.

Às minhas queridas amigas Carla e Débora, por esses anos de cumplicidade, amizade e amor. Por termos construído um elo que a distância, fuso horário e correria da vida não conseguem quebrar. Obrigada pelo apoio e pelas palavras durante os momentos de ansiedade deste trabalho e de outros.

À FAU que foi minha casa por tantos anos, me ensinou bem mais do que arquitetura, mas também muito sobre a vida.

Ao teatro, paixão antiga e sonho de vida, por me ensinar tanto em tão pouco tempo, por fazer eu me apaixonar cada dia mais e me sentir feliz e realizada.

# Resumo

Este trabalho se propõe a fazer uma leitura do filme *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), a partir da identificação dos signos construídos na obra do cineasta Glauber Rocha. Para essa análise, utilizei a semiótica como base teórica e meu olhar sensibilizado para fazer uma leitura do invisível, daquilo que se percebe nas entrelinhas das cenas, dito sem palavras, mas pleno de sinais na construção da imagem. Nesse sentido, percorro os espaços cenográficos, a paisagem, os corpos em ação, os objetos, as texturas, a luz, a sombra e a interação entre todos estes elementos.

Partindo de um interesse pessoal pela direção de arte, aliado à minha formação como arquiteta, e também, por acreditar na expressão e valor do cinema nacional, sobretudo neste escolhido, um dos marcos inaugurais de uma experiência “nova” no “fazer cinema”, realizo este trabalho. com o objetivo de reconhecer a importância e as potencialidades de nossa cinematografia ao mergulhar em um dos nossos filmes mais importantes, reconhecendo os signos e sentidos nele presentes, e que contribuem para sua força narrativa e crítica.

Apresento aqui o resultado de muitas leituras e estudos, complementado por sensações, compreensões e questões que me interessaram e nas quais me debrucei. O que busco com esse trabalho é apresentar uma leitura pessoal e sensível de algumas das diversas camadas de sentidos da obra de Glauber Rocha.

**Palavras-chave:** direção de arte; cinema nacional; Glauber Rocha; linguagem não-verbal

# Abstract

This work proposes to make a reading of the film *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), from the identification of the signs constructed in the work of the filmmaker Glauber Rocha. For this analysis, I used semiotics as a theoretical basis and my sensitized look to make a reading of the invisible, of what is perceived between the lines of the scenes, said without words, but full of signs in the construction of the image. In this sense, I go through the scenographic spaces, the landscape, the bodies in action, the objects, the textures, the light, the shadow and the interaction between all these elements.

Starting from a personal interest in art direction, allied to my training as an architect, and also, because I believe in the expression and value of national cinema, especially in this chosen one, one of the inaugural milestones of a “new” experience in “making cinema”, I carry out this work. with the aim of recognizing the importance and potential of our cinematography by diving into one of our most important films, recognizing the signs and meanings present in it, and which contribute to its narrative and critical strength.

I present here the result of many readings and studies, complemented by sensations, understandings and questions that interested me and in which I focused. What I seek with this work is to present a personal and sensitive reading of some of the different layers of meanings in Glauber Rocha's work.

**Key-words:** production design; national cinema; Glauber Rocha; non-verbal language

# Listas de Figuras

**FIGURA 0:** Glauber Rocha

Fonte: <https://laparola.com.br/glauber-rocha-entrevista>

**FIGURA 1:** Plano aberto mostrando a paisagem da caatinga

**FIGURA 2:** Plano aberto da paisagem de plano de fundo do letreiro

**FIGURA 3:** Manuel entra no enquadramento e quebra a solidão da paisagem

**FIGURA 4:** Céu de branco estourado

**FIGURA 5:** Animais mortos em decomposição

**FIGURA 6:** Animais mortos em decomposição

**FIGURA 7:** Manuel pensativo, usando chapéu e gibão de couro

**FIGURAS 8 A 10:** Vaqueiro em sua indumentária

**FIGURA 11:** Sequência da aparição do Sebastião: plano aberto da paisagem

**FIGURA 12:** Sequência da aparição do Sebastião: animal pútrido

**FIGURA 13:** Sequência da aparição do Sebastião: Manuel andando a cavalo na paisagem da caatinga

**FIGURA 14:** Sequência da aparição do Sebastião: Sebastião em procissão cercado de fiéis

**FIGURA 15:** Rosa anestesiada moendo a farinha no pilão em movimentos ritmados. Sua indumentária de roupas longas e véu, que protegem seu corpo.

**FIGURA 16:** Véu de Rosa amarrado de forma a protegê-la

**FIGURA 17:** Indumentária de Rosa: roupas que cobrem o corpo como forma de proteção

**FIGURA 18:** Rosa chegando em Monte Santo. O véu é amarrado de forma diferente das beatas, pois é usado como forma de proteção

**FIGURA 19:** Véu amarrado de forma mais próxima às beatas, que tem como função religiosa. Nega a religiosidade de Sebastião, por isso, posiciona-se de forma a olhar para o lado oposto ao que ele observa.

**FIGURAS 20:** Plano fechado em Coronel Moraes, mostrando sua indumentária, assim como seu chapéu.

**FIGURAS 21:** Vaqueiros na feira, vestem chapéu de couro, roupas largas e gasta.

**FIGURAS 22:** Autoridade do Coronel Moraes em relação à Manuel e o gado.

**FIGURAS 23:** Sebastião pregando aos fiéis, sua figura se destaca no fundo branco

**FIGURA 24:** Sebastião de braços abertos falando ao povo em posição divina

**FIGURA 25-28:** Antônio das Mortes em perseguição aos cangaceiros. Não se abaixa, recua ou se esconde.

**FIGURA 26:** Indumentária do cangaceiro

**FIGURA 27:** Plano fechado na indumentária do cangaceiro

**FIGURA 28:** Indumentária do cangaceiro e seu bando

**FIGURA 29:** Fotografia da volante de Zé Rufino, o primeiro a esquerda.

Fonte: <https://tokdehistoria.files.wordpress.com/2012/01/zc3a9-rufino.jpg>

**FIGURA 30:** Cangaceiro Corisco em sua indumentária característica, segurando o rifle e o punhal

**FIGURA 31:** Indumentária dos cangaceiros

**FIGURA 32:** Indumentária dos cangaceiros

**FIGURA 33:** Indumentária dos cangaceiros

**FIGURA 34:** Dadá em sua resignação pela vida que leva junto de Corisco no Sertão

**FIGURA 35:** Rosa e Dadá em momento de conexão feminina

**FIGURA 36:** Cego Julio

**FIGURA 37:** Sacola de juta, roupas rasgadas e viola a tira colo que constroem a indumentária do cordelista.

**FIGURA 38:** Manuel montado em seu cavalo, tem sua imagem destacada pelo céu branco

**FIGURA 39:** Manuel andando pelo sertão em seu cavalo, contempla o grupo de Sebastião

**FIGURAS 40 A 47:** Sequência de cenas do cotidiano do casal Rosa e Manuel produzindo farinha, por meio de um moinho de farinha

**FIGURA 48:** Cena em que Manuel vai à feira, rodeado por outros vaqueiros, ao fundo a paisagem natural e construída

**FIGURA 49:** Manuel passando em frente à loja de tecidos

**FIGURA 50:** Vaqueiros amontoados e cercados como o gado

**FIGURA 51:** Perspectiva criada pela cerca, reforçando a hierarquia entre Manuel e o Coronel

**FIGURA 52:** Encontro de Manuel com o Coronel Moraes

**FIGURA 53:** Coronel prepara-se para chicotear Manuel, no plano de fundo o gado ocupa boa parte do enquadramento

**FIGURA 54:** Coronel utiliza o chicote para castigar Manuel

**FIGURA 55:** Manuel utiliza o facão para matar o Coronel

**FIGURAS 56 A 59:** Sequência de imagens da perseguição dos jagunços a Manuel, seguido do embate físico e morte da mão do vaqueiro

**FIGURA 60:** Cruz feita de galhos sobre o sepulcro da mãe do vaqueiro

**FIGURA 61:** Cruz feita de galhos utilizada pelo Beato Sebastião

**FIGURA 62 A 67:** Plano sequência que apresenta Monte Santo até chegar na cruz de Sebastião e por fim no próprio Beato

**FIGURA 68:** Sebastião em meio aos diversos símbolos religiosos e estandartes

**FIGURA 69 A 72:** Câmera passeando em plano-sequência pela pregação de Sebastião

**FIGURA 73:** Manuel quebra a passividade dos fiéis

**FIGURA 74:** Ataques à prostitutas e padres por parte do Beato e seus fiéis

**FIGURA 75:** Câmera focando na cruz de Sebastião

**FIGURA 76:** Cruz de Sebastião interrompida pelo enquadramento

**FIGURA 77:** Sebastião guia os fiéis como um rebanho de ovelhas

**FIGURA 78:** Estandarte com a pintura de um cordeiro, símbolo do sacrifício

**FIGURA 79:** Fiéis com símbolos religiosos no pescoço, caminhando ajoelhados como sacrifício

**FIGURAS 80-81:** Manuel torna-se uma espécie de jagunço do Beato

**FIGURA 82-83:** Símbolo religioso e de violência juntos no enquadramento

**FIGURA 85:** Beata com uma pedra na cabeça como forma de sacrifício

**FIGURA 86-87:** Manuel com aparência já cansada, resultado das penitências constantes

**FIGURA 88-89:** Manuel carregando uma pedra na cabeça como forma de sacrifício

**FIGURA 90:** Joelhos em atrito com o solo durante a subida de Monte Santo como forma de sacrifício

**FIGURA 91:** A cruz do beato assemelha-se a uma foice

**FIGURA 92:** Plano aberto de Monte Santo mostrando o caminho que Manuel percorrerá com a pedra na cabeça

**FIGURA 93:** Rosa observando os fiéis dentro da capela

**FIGURA 94:** Rosa em primeiro plano e em segundo plano o rebanho de ovelhas, comparado com os fiéis que ela observa

**FIGURAS 95 E 96:** Homem carregando um estandarte descendo o caminho de pedras em nossa direção

**FIGURAS 97 A 100:** Sequência de imagens de Rosa tentando tirar Manuel de sua histeria, mas sendo vencida por Sebastião

**FIGURAS 101-102:** Antônio das Mortes em conversa com representantes da igreja e autoridades, sendo contratado para matar Sebastião. A cruz na parede sela o contrato entre Antônio das Mortes, Coronéis e Igreja

**FIGURA 103:** Cruz e arma encaram-se, símbolo religioso e símbolo da violência juntos

**FIGURA 104:** O posicionamento dos dois corpos força a perspectiva e a arma os separa

**FIGURA 105:** Manuel estirado ao chão, cansado depois de subir o Monte Santo ajoelhado carregando a pedra na cabeça

**FIGURA 106:** A cruz de Sebastião, com a cruz na parede do fundo da capela e as sombras projetadas nas paredes laterais, formam uma quinta cruz

**FIGURAS 107 A 109:** Manuel em meio a agitação dos fiéis, torna-se parte da histeria, quando vai em busca de Rosa para levá-la ao Beato

**FIGURA 110:** Sebastião segurando o punhal que será protagonista da próxima ação

**FIGURA 111:** Manuel segurando a criança sacrificada pelo Beato

**FIGURA 112:** Com o punhal sujo de sangue faz uma cruz na testa de Rosa

**FIGURA 113:** Sebastião cobre a imagem de Jesus com o tecido sujo do sangue da criança

**FIGURA 114:** Rosa assumindo o objeto da ação para matar Sebastião

**FIGURA 115:** Rosa foge da capela após a morte do Beato

**FIGURAS 116 E 117:** Histeria dos fiéis descendo o Monte Santo em fuga, causada por Antônio das Mortes atirando no grupo

**FIGURAS 118 E 119:** Fiéis caídos mortos após o massacre

**FIGURA 120:** Antônio das Mortes aparece multiplicado pela estenografia

**FIGURA 121:** Antônio das Mortes atirando nos fiéis e novamente a cruz aparece perto do personagem

**FIGURA 122:** Cruz formada pela união do rifle de Antônio das Mortes e o punhal de Rosa

**FIGURA 123:** Antônio das Mortes saindo da capela e os tocos das velas no chão

**FIGURA 124:** Antônio das Mortes anda ao encontro do cego Júlio ao som do cordel “matador de cangaceiro”

**FIGURA 125:** Rosa e Manuel fugindo após o massacre dos fiéis e morte do Beato

**FIGURA 126:** Indumentária de Corisco

**FIGURA 127:** Interpretação teatral de Corisco ao ser introduzido na narrativa

**FIGURAS 128 E 129:** Expressões da indumentária dos cangaceiros

**FIGURA 130:** Batismo de Manuel como “Satanás”

**FIGURAS 131 E 132:** Manuel admirando a cruz, símbolo religioso

**FIGURA 133:** Manuel praticando ato violento contra o noivo

**FIGURA 134:** Dadá coloca o véu em Rosa, enquanto Manuel continua admirando a cruz

**FIGURAS 135 E 136:** Cenário com poucos móveis e objetos, apenas aquilo que é necessário para a ação

**FIGURA 137:** Rosa pega o botão de xique-xique

**FIGURA 138:** Rosa vai em direção a Dadá. A construção da mise-en-scène cria a ilusão de que Rosa vai ao encontro de Manuel

**FIGURA 139:** Rosa entrega a flor para Dadá e recebe em troca o lenço da cangaceira

**FIGURA 140:** Rosa beija Dadá

**FIGURAS 141 E 142:** Rosa utiliza a cartucheira para bater em Manuel

**FIGURAS 133 E 144:** Corisco intercede e questiona Manuel sobre seus planos. Confronta Manuel, tentando despertá-lo da religião para que utilize a violência como caminho para mudar seu destino

**FIGURAS 145 E 146:** Antônio das Mortes caminhando por Canudos

**FIGURA 147:** Encontro de Antônio das Mortes com o cego Júlio, sentados em um coreto, o Cego Júlio carrega sua viola

**FIGURAS 148 A 153:** Plano sequência dando enfoque na arma de Antônio das Mortes, como uma extensão do corpo do jagunço

**FIGURA 154:** Contra plano com Cego Júlio e Antônio das Mortes observando a paisagem de Canudos, tendo a tela dividida pelos pilares do coreto

**FIGURA 155:** Alça da bolsa de Manuel comparada à cartucheira dos cangaceiros

**FIGURA 156:** Chapéu pendurado no pescoço de Manuel ao invés de estar na cabeça, indicando distanciamento do cangaço pelo personagem

**FIGURA 157:** As medalhas penduradas no chapéu do cangaceiro localizadas também na camisa de Manuel, que aberta, indica estar se despindo do cangaço

**FIGURA 158:** Cangaceiro amolando uma faca, pois para Corisco, homem nessa terra tem que pegar em armas

**FIGURA 159:** Corisco sujo de sangue, pois escolhe a violência como meio de mudar de destino

**FIGURAS 160 A 162:** União de Corisco e Rosa e sua movimentação girando na tela

**FIGURA 163:** Corisco e Rosa deitados ao fundo, no chão da caatinga, enquanto um bezerro e sua mãe passando na tela mais a frente

**FIGURA 164:** Corisco entrega toda sua riqueza aos cangaceiros de seu bando quando toma consciência de que seu fim está próximo

**FIGURA 165:** Manuel deixa para Rosa a responsabilidade de decidir o que ela deseja fazer. No plano de fundo está Corisco, pois há a expectativa de que ela escolha ficar ao lado dele

**FIGURA 166:** Rosa escolhe ficar junto de Manuel, então a imagem de Corisco esconde-se atrás de Manuel

**FIGURA 167:** Corisco se despede da vida terrena, tendo seu punhal em mãos

**FIGURAS 168 A 173:** Sequência de imagens de Antônio das Mortes observando Corisco, Dadá, Rosa e Manuel

**FIGURAS 174 E 175:** Corisco, Dadá, Rosa e Manuel confundem-se com a paisagem, enquanto fogem do matador de cangaceiro

**FIGURAS 176 A 178:** Sequência de imagens de Dadá ao ser atingida por Antônio das Mortes

**FIGURA 179:** Antônio das Mortes está frente a frente com Corisco

**FIGURAS 180 A 185:** Corisco dá saltos teatrais como fagulhas numa sequência de cortes rápidos

**FIGURAS 186 A 188:** A cruz, formada pelo corpo de Corisco, o punhal e o rifle estão novamente no mesmo plano

**FIGURA 189:** Os três elementos caem ao chão

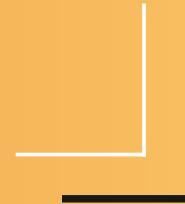
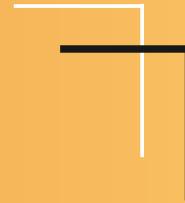
**FIGURA 190:** Antônio das Mortes utiliza o facão para matar Corisco

**FIGURAS 191 E 192:** Rosa e Manuel correndo na paisagem após a morte de Corisco

**FIGURA 193:** Imagens do mar

\* Todos os fotogramas do filme inseridos neste caderno foram produzidos pela autora, tendo como base o filme disponível em: < <https://youtu.be/RyTnXylbw> >, incluindo imagens de capa, folha de rosto e contracapa.

# SUMÁRIO



<b>01.</b>	Em dia de São João	pg. 15
<b>02.</b>	Introdução	pg. 18
<b>03.</b>	Metodologia	pg. 21
<b>04.</b>	Cinema Novo/Glauber Rocha	pg. 26
<b>05.</b>	Lá nos confins do sertão	pg. 30
<b>06.</b>	Personagens	pg. 36
	Manuel	pg. 37
	Rosa	pg. 40
	Coronel Moraes	pg. 43
	Sebastião	pg. 44
	Antônio das Mortes	pg. 45
	Corisco	pg. 47
	Dadá	pg. 49
	Cego Júlio	pg. 50

<b>07.</b>	Cenas	pg. 51
	I. Manuel vaqueiro	pg. 53
	II. A morte do coronel	pg. 55
	III. Torna-se Manuel-beato	pg. 59
	IV. A via sacra de Manuel se inicia	pg. 60
	V. A ambiguidade do santo	pg. 63
	VI. A via sacra de Manuel	pg. 66
	VII. A via sacra para Rosa	pg. 68
	VIII. Antônio das Mortes é contratado	pg. 70
	IX. Rosa matou a fé de Manuel	pg. 71
	X. O massacre da massa	pg. 73
	XI. Manuel adere ao cangaço	pg. 75
	XII. Cangaceiros em ação	pg. 77
	XIII. Confrontos no cangaço	pg. 79
	XIV. Antônio das Mortes em Canudos	pg. 81
	XV. O fim se aproxima	pg. 84
	XVI. Filho do Cangaço	pg. 85
	XVII. Adeus Cangaço	pg. 86
	XVIII. Nem de Deus, nem do diabo	pg. 91
<b>08.</b>	Considerações finais	pg. 93

Referências pg. 96

EM DIA DE SÃO JOÃO

01

Este trabalho mudou seu caminho inúmeras vezes, diversos obstáculos me levaram a parar, voltar, trocar o enfoque, os objetos de estudo, as abordagens. Até que encontrei meu objeto de estudo e me dei conta de que precisava ser ele, *Deus e o diabo na Terra do Sol*. Pretendia estudar um filme que fosse importante para a história do cinema brasileiro e encontrei um que se conectava, de alguma forma, com a história da minha própria família, e isso me motivou a seguir com ele.

Talvez minha família não tenha passado pelas mesmas situações que Manuel, Rosa e os outros camponeses, mas a busca por uma vida melhor também os levou a uma longa caminhada. Saíram do Nordeste, mais precisamente de Baraúna, Rio Grande do Norte, para São Paulo, como muitos já fizeram em busca de trabalho. Aqui fizeram raízes, encontraram trabalho e construíram sua vida. Meu objetivo não é endeusar esse êxodo diário como único caminho, sair do Nordeste, mas deixar registrado uma história que eu mesma não conhecia, até ouvir o relato da Lila, minha madrinha, que é quem narra a história a seguir.

Deixo aqui meu agradecimento e reconhecimento à uma família que tanto me apoiou, que reconhece a importância da educação e que é exemplo de resiliência e união.

"Eu menina achava tudo muito divertido, tudo muito gostoso. Nós viemos para cá em 1953. Até hoje viver no Nordeste não é muito fácil, mas as coisas melhoraram muito, perto do que a gente vivia. Meus avós tinham terras, inicialmente viviam muito bem, tinham propriedade grande. Mas decidiram vender para mudar de lugar, porque o lugar não estava bem, não estava produzindo o que precisava para subsistência de uma família grande. Aí vendiam aquela propriedade, já não compravam uma do mesmo tamanho, compravam uma propriedade menor. Viviam da agricultura de subsistência, agricultura familiar, e as sobras eram vendidas para comprar coisas, como roupas, remédios, enfim. À medida que essa propriedade vai ficando pequena, cada vez se produz menos, com mais dificuldade.

Aí o último lugar que a gente viveu foi numa cidadezinha no Rio Grande do Norte chamada Baraúna, que é limite com o Ceará, era uma rua na época, no final dela tinha uma porteira, que depois dela era Ceará. Na época pertencia à Mossoró, não era independente, não era um município, era um bairro perto de Moçoró. Ficou numa situação bem difícil, família grande, ninguém tinha trabalho, vai trabalhar do que? Só o avô que tinha um sítio onde plantava milho, mandioca para sobreviver.

Era muito comum naquela época, os mais velhos da família virem para São Paulo, se estabeleciam na cidade, normalmente vinha só o marido, a esposa e os filhos ficavam em casa, ele vinha e arrumava um emprego, que naquela época era muito fácil de conseguir, principalmente aqui em Osasco, tinha uma média de 200 empresas aqui. Quando a família chegou, logo arrumaram emprego, apesar de ninguém ser especializado, ninguém tinha instrução.

Meu tio Dito veio em 1950 com a mulher e uma filha pequena, Neide, vieram de trem, diz que o trem era uma loucura, gente tarada, aquela sacaiada (sic), pessoal naquela pobreza extrema, dias para chegar aqui. Foi trabalhar no frigorífico Wilson e as pessoas do bairro, quase todo mundo trabalhava nesse frigorífico. Em 1952 vieram tio Chiquinho e seu avô (Zé Paival) para cá. Tio Chiquinho era menor na época, 16 anos, naquela época menor podia trabalhar e foi trabalhar no frigorífico. Tio Dito já tinha saído de lá, ele sabia costurar, começou a fazer calças para vender e conseguiu uma boa clientela.

Tio Zé foi buscar a gente. Vendeu o que tinha, uma casinha muito simples, de chão de terra batida, e vieram para cá de ônibus. Aqueles ônibus clandestinos, vinha-se muito de pau de arara, tanto que muito nordestino é chamado de pau de arara, pois a maioria dos retirantes vinha de pau de arara. Nós viemos de ônibus, um bem poeirinha (sic), ele tinha um estofado de uma grossura de dois dedos, duro, foram 15 dias de viagem. Nesses 15 dias a gente parava todo dia, rodava e a noite íamos para umas pensões, tinha muita pensão nessa época, nas estradas, justamente para atender esse pessoal que vinha, era quase que um êxodo nordestino. Era uma dessas pensões que não tinha energia, tudo muito capenga, no dia seguinte você tomava um cafézinho com uma bolacha e entrava no ônibus e mais um dia de viagem, parava só para comer. E foram 15 dias para chegar até aqui.

O ônibus parou ali nas proximidades da estação Júlio Prestes e a gente veio de trem para cá na casa do tio Dito, que já estava aqui. 8 pessoas vieram para cá: meu vô Francisco de Paiva, minha vó Maria Alves, minha tia Rita, minha tia Nene, eu a Caita.

E nós viemos para essa rua que agora chama Ana Zozi Toni, na época era Nicolau Vergueiro, na casa do tio Dito e em pouco tempo a família toda estava trabalhando, porque tinha muito trabalho e não precisava ser especializado em nada. Um indicava o outro. Tinham placas enormes cheias de vagas na porta das fábricas.

Meus pais ficaram lá, eu vim com meus avós.

Vinha muita gente de lá com umas cartas. Lá eles escreviam uma carta para recebermos um conhecido dos parentes e eles ficavam em casa. Achavam que São Paulo era um verdadeiro caminho do paraíso, de que quem vem para São Paulo está bem de vida.

Nesses anos 50 vinha muito nordestino, um verdadeiro êxodo, por isso mesmo, dificuldade de sobrevivência lá e a ideia de aqui ser um lugar de esperança, de ter um emprego, uma vida melhor. E se formos ver, bem ou mal, todo mundo se deu bem, ninguém ficou rico aqui, mas todo mundo vive com dignidade."

A data de chegada é relembrada todos os anos com muito carinho, respeito e quentão. Não havia data melhor e mais significativa para uma família nordestina chegar no novo endereço de morada.

Chegaram em São Paulo em dia de São João.

# INTRODUÇÃO

02

Quando entrei na universidade, já nutria grande interesse por espaços cênicos e, por isso, sabia que meu destino seria a cenografia. Porém, no início do curso da FAU, meu olhar esteve mais voltado para o teatro. Em 2019 tive o privilégio de ir para intercâmbio na cidade de Nantes (França) e estudar na École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, na qual cursei a disciplina Architecture en représentation, cuja proposta era produzir um curta-metragem, do início ao fim. A experiência instigou em mim um interesse pela cinematografia e, mais ainda, pela direção de arte. Ao retornar ao Brasil, em meio a pandemia, comecei a estudar mais sobre a área e decidi levá-lo para meu trabalho final de graduação.

Desde o início era claro que eu desejava tratar sobre o cinema brasileiro que, para mim, é extremamente potente, apesar de não receber o reconhecimento que merece, ainda que, ultimamente, possamos testemunhar uma evolução neste sentido. Mesmo tendo pouco conhecimento fílmico e nenhuma experiência na área, sabia reconhecer que havia ali muita produção de valor e profundidade. Desejando reconhecer este cinema caracteristicamente brasileiro e, após alguns estudos sobre sua história, entendi que o ciclo do Cinema Novo, e sua busca pela construção de um caráter e identidade do cinema nacional, seria meu ponto de partida. Logo, não é possível falar de Cinema Novo sem mencionar e abordar a obra de Glauber Rocha, um dos principais representantes deste ciclo e construtores desse cinema. “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” foi seu lema, e com ele desenvolveu filmes que marcaram e marcam até hoje o cinema nacional.

Assim que comecei o TFG me deparei em minhas pesquisas com o

filme *Deus e o diabo na terra do sol*; embora não soubesse o motivo, ele me cativou e não saía do meu radar. Quando minha orientadora, Myrna, me aconselhou a escolher um filme como objeto de estudo, fechamos na obra de Glauber Rocha. Foi quando me dei conta de que a minha conexão com o longa tinha raízes na minha história familiar paterna, vinda do Nordeste na década de 50 para reconstruir a vida em São Paulo, pois não era mais possível manter-se por lá. Aqui construíram suas vidas e se estruturaram, e a história da chegada na metrópole é sempre lembrada como um marco muito importante na família. Por isso, concluí que este filme seria meu objeto de estudo, tinha de ser, como uma forma singela de homenagear aos que deixaram e deixam suas terras, em especial minha própria família, que além de tudo, sempre apoiou e incentivou minha educação.

O trabalho é uma leitura pessoal e sensível dos signos encontrados no filme de Glauber Rocha, captando no invisível, no que se deixa perceber por um observador que se dispõe a analisar imagens além do que é dado, do que está explícito; sentidos que potencializam a narrativa e a linguagem cinematográfica do cineasta. Para isso, me apoiei na semiótica, no estudo da lógica da linguagem, principalmente no livro de Lucrecia Ferrara, Leitura sem palavras (2006), como base teórica para realizar uma leitura da linguagem não verbal do filme.

O processo de leitura da obra se deu pelo mergulho nas ca-

madas de sentidos. O olhar atento que revisitava a mesma cena encontrava signos cada vez mais profundos e expressivos; representações desvendadas a cada nova interrogação elaborada. Assisti ao filme pela primeira vez, antes de ler qualquer coisa sobre ele, para ter uma primeira experiência sem qualquer interferência externa, apenas através do meu olhar e da minha sensibilidade, e, certamente, através do meu repertório “básico”, isento de conhecimentos específicos, captando como o filme me impactava sem qualquer influência.

Anotações eram feitas ao mesmo tempo que a obra corria e analogias e conclusões eram tiradas a cada frame. As ideias e indagações mudavam conforme a história se desenrolava e personagens e paisagem evoluíam. Ao final, percebi que muito do que havia suposto no início, não fazia mais sentido para mim.

Dei-me conta de que *Deus e o diabo na Terra do Sol* não é uma obra para ser “lida” uma única vez, pois é uma história lendária, complexa e profunda, que não pode ser lida no raso, mas exige mergulho, imersão. Então, me debrucei sobre alguns autores e críticos para ter contato com outros olhares e experiências com o filme. Tentei também compreender a temática, as críticas e os objetivos da obra e qual mensagem, ou melhor, quais intenções Glauber desejava construir na tela para, assim, somar às minhas vivências e percepções, e tirar minhas próprias conclusões.

Em uma segunda leitura da obra, já com uma compreensão maior do todo, da evolução dos personagens e das ideias do autor, pude identificar novos signos não reconhecidos na primeira vez e, a cada novo mergulho, novas camadas de sentido foram trazidas à luz. Re-

peti o processo inúmeras vezes, a cada uma tentando encontrar sentido em outros lugares, buscando entrelaçá-los para romper novas camadas do invisível. Por vezes foquei em uma mesma cena até esgotá-la, pulei outras, fui para o fim, voltei para o início, repeti a sequência dos rodopios de Corisco, o mesmo discurso de Sebastião, a mesma canção do cordelista. Descobri novas formas de assistir e decupar o filme e as imagens em profusão na tela e na minha mente se assemelhavam à própria montagem de Glauber.

O que se apresenta neste TFG é uma possibilidade de leitura; uma aventura de uma arquiteta que se descobre na direção de arte, campo no qual tenho atuado nos últimos meses como assistente e como parceira de profissionais do ramo.

Acredito que outros colegas possam inspirar-se neste trabalho, tanto como convite para futuros trabalhos do gênero, como também em uma espécie de sinal e incentivo, para quem vislumbra, nos caminhos da formação em arquitetura, outros horizontes.



METODOLOGIA

03

A opção por eleger uma interpretação semiótica do objeto de estudo selecionado, entende que buscar desvendar e compreender a “lógica da linguagem” explorada de forma inédita e vigorosa, neste caso peculiar da produção cinematográfica brasileira, seria uma possibilidade adequada para um Trabalho Final de Graduação. Partiu-se, portanto, da observação, análise e interpretação de um fenômeno de comunicação não verbal, no caso a obra filmica cinematográfica do Glauber Rocha, *Deus e o diabo na Terra do Sol*, na qual o autor procura desenvolver uma linguagem própria, autêntica, cuja constituição se faz através de uma nova estratégia de produção filmica proposta por este ciclo do cinema brasileiro.

A obra filmica é um texto não verbal, que, principalmente neste caso, tem um alto grau de subjetividade, valendo-se do emprego de simbolismos e metáforas, e da evolução de uma narrativa que, diferente do que se estava habituado naquele momento em que o filme ocorre, não é linear. O tempo, em “*Deus e o Diabo*” corre com uma lógica paralela, talvez propositalmente para indicar o trânsito entre esses dois “extremos” antagônicos e simbólicos: deus e o diabo, céu e inferno, mundo espiritual e mundo terreno. Não sabemos, no desenrolar do filme, se passaram-se dias, semanas ou meses. Há momentos de longo silêncio, que não traduzem tranquilidade, outros de tensão e fúria que explodem na tela. Os paradoxos são ampliados, o paralelismo entre os dois polos e suas divergências, estabelecem o movimento em “gangorra”, que entretém e seduz o espectador.

Isso tudo justifica a minha abordagem para decupar o filme como se estivesse dando prioridade para alguns símbolos percebidos com mais ênfase do que outros. Dar prioridade é uma das estratégias da

construção da lógica de uma linguagem, hierarquizar aquilo que é mais impactante ou mais evidente, para buscar produzir e gerar significados e, eventualmente, deixar outros em segundo plano. Uma espécie de trânsito sobre hipóteses que se afirmam e reafirmam, e hipóteses frágeis que são descartadas no processo de produção de ideias, como propõem a falibilidade peirceana.

A obra em questão possui uma série de recursos da construção da imagem e dos sentidos que fugiu da fórmula padrão e que a fez ser reconhecida como tal. Há uma questão de novos enquadramentos, de uma leitura da imagem que não é convencional, não é clara, e se dá, propositalmente, fragmentada. O autor constrói com elementos tão evidentes e reais, mas que são, também, simbólicos, metafóricos e lendários.

Glauber coloca a paisagem em protagonismo, seja através do foco em uma carcaça de animal que entra em cena logo nos primeiros minutos rodados, o chão de pedras que sobe o Monte Santo e sai do quadro sem entregar pistas do seu fim ou a vegetação resistente que nasce e cresce na terra seca. Mas também dá ênfase aos elementos que compõem o corpo do personagem e os objetos que fazem parte da ação (props), colocando-os como motores da narrativa.

Esse campo de pensamento e reflexão se constitui como um tipo de senha para assistir ao filme, pois nos coloca aos poucos como um indivíduo com autonomia para também construir o significado, a partir desta senha que é a do estranhamento. Assim, ao se dispor a este “estranhamento” como uma experiência, uma espécie de modo especial de conhecer a obra, não é linear e explícita, mas que se constitui através de alegorias, o próprio espectador se deixa sur-

preender pela sua capacidade de imaginar e produzir ideias, inferir interpretações, com liberdade e autonomia, exercitadas graças ao “convite” apresentado pelo cineasta. O Cinema Novo é novo, não só nas suas intenções, e modo de trabalhar a linguagem cinematográfica, mas porque também forma um novo espectador.

O objetivo deste trabalho é caminhar pela espacialidade do objeto de estudo. Aqui compreendemos a “espacialidade”, conceito desenvolvido por Lucrécia Ferrara em *Espaços Comunicantes* (2007), como a união de duas bases: a visualidade, como sendo a maneira como os fenômenos são reconhecidos visualmente e a comunicabilidade, ou seja, a conexão entre corpos, espaços e a representação destes, de modo a nos comunicar algo.

Assim, a espacialidade nos auxilia na observação do cotidiano, no modo como os espaços se comunicam e os possíveis diálogos resultantes, já que, não se restringindo ao campo visual, a espacialidade expande-se às texturas, luz e sombra, temperatura do espaço, movimento dos corpos e ao cotidiano no espaço. A relação corpo e espaço, no caso da obra cinematográfica, aparecerá não só na camada do visível, mas na camada entre corpo e espaço, que vai se estabelecer conforme os recursos da direção vão dialogando com a direção de arte.

Como se trata de uma interpretação de um objeto de estudo audiovisual, escolhemos a análise dos elementos sígnicos que aparecem ao longo desse produto comunicacional.

Ampara-se na semiótica Peirciana, tendo em vista que se entende todo o produto comunicacional como fenômeno diante do qual o realizador/estudioso se coloca procurando produzir significados e

e sentidos a partir do observado. Neste caso, feito de uma forma totalmente empírica, embora subsidiada pela bibliografia específica, coloquei-me numa posição semelhante a um “grau zero”, um ponto inicial isento, assistindo inúmeras vezes de maneira a identificar os signos e relacionando-os em sequência, buscando estabelecer conexões de uma forma completamente experimental.

Essa experimentação, de identificação dos signos, nós denominamos aqui como a identificação das materialidades que compõem as espacialidades construídas por esse autor, então essa construção de uma espacialidade por parte dele, se constitui como estímulo e signo para o olhar, o pensamento e a interpretação de quem assiste o filme. Vale sempre observar que é o espectador que se sensibiliza pelo estímulo, e esta ocorrência nem sempre é previsível ou se dá de forma obrigatória, muito pelo contrário. É graças ao repertório do espectador que tal signo percebido adquire este ou outro significado.

Em nenhum momento procuramos categorizar os signos, pois não fazia sentido, para este trabalho, a interpretação de categorias, mas interessava que fossem percebidos os elementos desse fenômeno e produzidas associações, para a produção das representações, generalizações, deduções do observado.

Lucrécia Ferrara (2007) destaca os dois tipos de associações trabalhados pelo estudo da lógica da linguagem peirceana : por contiguidade, que são marcadas pelo que é habitual, ou seja, o chapéu do cangaceiro, a arma, o bordel, o chapéu do vaqueiro, que são elementos conhecidos na construção de um determinado tipo tradicional de sujeito da cena; e por similaridade, ou seja, aquelas que

não são previstas e aparecem como um recurso inovador e que provocam e convidam o receptor a identificar relações entre elementos aparentemente desconexos, e compreendê-las. Como exemplo, a maneira como Rosa amarra seu véu ou se despe dele, que indicará uma mudança de status da personagem no filme, ou ainda, o facão, instrumento de trabalho do camponês que é explorado pelas autoridades, utilizado por Manuel para matar o Coronel, e que assume um papel de instrumento para “romper” a narrativa e estabelecer um “divisor de águas” no perfil do personagem principal.

Assim, constato que a novidade do filme esteja nas inúmeras relações de similaridade que Glauber cria, usando imagens muito fortes e cruas, convidando quem está assistindo e percebendo a estranha conexão entre eles, e a produzir ideias possíveis, interpretações inusitadas.

Dentro dessa visão de interpretação semiótica, o Cinema Novo vai nos propor um campo de relações contíguas para construir esse ser tão tão característico, tão pouco conhecido e tão emblemático e significativo na cultura brasileira. Apesar de escancarar a realidade de um espaço, Glauber não propõe uma obra realista, de personagens realistas. O filme é uma crítica, o que é realista é a posição do autor em relação ao assunto. A relação similar é a linguagem explorada de forma experimental pelo Glauber para dizer coisas que ele pensa sobre esse embate, sobre esses paradoxos que tem cunho político, cunho social, humanitário, tudo revestido de efeitos de linguagem.

Minha forma de lidar com o filme é de tentar, no século XXI, olhar para uma obra da década de 60 com um olhar ainda motivado pelo estranhamento. Não fazendo um “teletransporte”, um transporte ingênuo, colocando-me como uma espectadora dos anos 60, mas

procurando posicionar meu olhar interpretativo e crítico para entender o impacto daquele novo enquadramento, novo tema ou nova abordagem, tendo em vista o que se fazia até então.

Esse novo modo de explorar o recurso cinematográfico, para dizer coisas que não são habituais, constrói essa nova linguagem do cinema brasileiro. *Deus e o diabo na Terra do Sol* é um marco na história do cinema brasileiro, fazendo parte de um ciclo que parte de uma perspectiva inaugural, anunciada como um manifesto, o que significa que o fazer cinematográfico caminhava num sentido e de repente apareceu um outro sentido que ninguém pensava. Sentido aqui entendido como uma nova direção, e a arte é um ingrediente novo para essa direção do novo sentido. Mas, também entendido como um sentido do futuro do cinema, de novas possibilidades de trabalho e de intervenção de outros profissionais no fazer do filme, com mais atenção ao corpo, ao espaço e à relação entre eles. Não é um cinema que se dá a ver passivamente, mas é um cinema que explora a intriga, a dúvida e o estranhamento como um recurso para ampliar os significados que ele quer produzir.

Não é um filme para se assistir uma vez só, pois como denomina Marshall McLuhan (MCLUHAN, 1969, p.38), é este um meio de comunicação frio, já que não é saturado de informações, pelo contrário, ele deixa espaço para que o receptor construa a informação. Assim como a arquitetura que não é dada como uma experiência única e fechada, cada vez que você vai ao espaço, ela se processa de uma outra forma, de tal modo que a experiência não se propõe a esgotar-se uma única vez, mas, ao menos acredito que deveria ser, uma experiência de continuidade, sempre surpreendente.

Sendo assim, com a proposta de compreender quais recursos de linguagem são utilizados na construção do filme, e considerando o corpo como um fator que atua no ambiente e este como um fator que atua no corpo e no ser, me propus a assisti-lo exaustivamente de modo a captar e destrinchar todos os elementos que eu percebi. De uma forma bastante experimental, tive como estratégias de estudo a observação do objeto e os processos de abdução, definido por Lucrécia Ferrara como:

A abdução consiste na capacidade de criar hipóteses explicativas ou explanatórias de fenômenos observados na experiência ou na natureza; são hipóteses possíveis, mas não necessárias e sujeitas a confirmação ou teste a partir da experimentação indutiva e sustentação teórico-dedutiva, ou seja, são hipóteses que sugerem ideias novas, que devem ser elaboradas abstrata ou teoricamente pela dedução e verificadas pela indução; a abdução “simplesmente sugere que alguma coisa pode ser”. (FERRARA, 2006, p.66)



CINEMA NOVO / GLAUBER ROCHA

04

# CINEMA NOVO

As muitas transformações que ocorriam no cenário internacional - aproximação do governo N. Kruschev das potências ocidentais, na tentativa de aliviar as tensões existentes desde a Segunda Guerra Mundial; a descolonização afro-asiática e a emergência do Terceiro Mundo; a Revolução Cubana, peronismo e varguismo na América Latina, além da presença norte-americana na Indochina que culminou na Guerra do Vietnã - formaram uma cultura da rebeldia, principalmente entre a juventude, acarretando nas experiências radicais de extrema-esquerda. Dentro deste cenário, os movimentos culturais assumiram o seu lugar com suas propostas de vanguarda.

No cinema, o Neorrealismo Italiano se desenvolveu na sociedade italiana que recém saía da Segunda Guerra Mundial e da experiência com o fascismo. A proposta estética e política teve grande influência nas produções nacionais, reverberando bastante na América Latina, inclusive no Brasil com o Cinema Novo, a exemplo o cinema de Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos. Houve também a Nouvelle Vague francesa que, no início dos anos 60, influenciou os jovens cineastas e consagrava o cinema de autor, principalmente através da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, que criou um espaço aberto à novas propostas cinematográficas que rompiam com as hollywoodianas. Ambas, foram importantes na construção do Cinema Novo.

O contexto de transformações internas também contribuiu para o ambiente cultural no final dos anos 50 e início dos 60. Com o processo de modernização do governo JK e a indústria cultural em expansão, o resultado foi a produção de novas ideias e propostas na esfera artística e cultural.

Tiveram influência também os espaços de circulação dos cinemanovistas como os bares, cineclubes e a cinemateca do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, que fortaleceram a rede social entre eles, além do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudante (UNE), que reunia intelectuais, artistas e militantes políticos.

Mesmo havendo diversidade de opiniões entre os cinemanovistas e outros intelectuais, em sua maioria em torno de aspectos estéticos, estes contribuíram para a estruturação do movimento e de sua identidade, composta nas propostas políticas e não em uma homogeneização estética.

Dessa forma, o Cinema Novo estruturou um mercado que pudesse competir com o produto estrangeiro, sobretudo através do desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica que revelasse nossa realidade cultural e nossos problemas políticos, de tal modo que a estética filmica se tornasse um instrumento para a formação de consciências. Além das temáticas nacionais com elementos declarados populares (cultura popular, movimentos sociais, miséria, violência racial, etc.), propunha-se também uma estética divergente da estrangeira, sobretudo da decupagem clássica hollywoodiana, propondo:

[...]planos longos, cortes brutos, superposição de imagens, fotografia árida, luminosidade agressiva, tudo de forma a quebrar a educação filmica que tanto viciara o público brasileiro, acostumado ao consumo dos padrões estrangeiros e alienado quanto à sua própria realidade. Agindo dessa maneira, estariam rejeitando a incômoda posição intelectual de colonizados (MALAFIA, 2012, p. 43)

Por fim, o curso com o cineasta sueco Arne Sücksdorff, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, proporcionou o contato dos jovens cineastas com o denominado cinema direto, desenvolvido por documentaristas nos EUA e Europa e com um novo equipamento, uma câmera leve chamada de Nagra, que viabilizava a captação de som direto e de qualidade. O equipamento foi muito utilizado pelo grupo de cineastas, possibilitando realizar a definição de cinema do movimento “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”.

## GLAUBER ROCHA

Cineasta, crítico, ensaísta e escritor baiano, de Vitória da Conquista, líder do Cinema Novo, desenvolve a partir dos anos 1960, um projeto de cinema que seria independente e characteristicamente brasileiro. Com seu lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” construiu sua linguagem filmica, que não se voltava para os grandes recursos técnicos do cinema e da construção da imagem. Seu olhar estava voltado para o conteúdo apresentado, para a crítica que construía através da câmera. Para ele, não necessitava de toneladas de equipamentos, apenas uma câmera era suficiente para colocar em imagens a ideia que tinha na cabeça.

Via a necessidade fervorosa de uma ruptura no modo de produção cinematográfico tradicional, baseado no modelo internacional, principalmente no norte-americano, para criar uma estética brasileira e terceiro-mundista. Em seu manifesto A Estética da Fome (1965), Glau-ber Rocha expõe como o Cinema Novo se realiza na política da fome, o que nos auxilia a compreender toda a crítica delineada em Deus e o diabo na Terra do Sol.

Até então apenas exotismos que vulgarizaram os problemas sociais, mentiras elaboradas da verdade, conseguiram se comunicar, provocando diversos equívocos. Enquanto América Latina lamenta sua miséria, o estrangeiro se saboreia dela como um dado formal. A fome latina é raíz de sua própria sociedade e, aqui mora a trágica originalidade do Cinema Novo, nossa fome sendo sentida, não é compreendida.

[...] o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo. (ROCHA, 1965)

A importância do Cinema Novo está no seu compromisso com a verdade, que, fotografando seu miserabilismo, passou a discuti-lo como problema político, compondo um quadro histórico de agitação e revolução, crises de consciência e de rebeldia. É a cultura da fome que irá arruinar suas próprias estruturas e a mais digna manifestação cultural dela é a violência. Somente conscientizando, através desta única possibilidade que é a violência, é que o colonizador comprehende a força da cultura que ele explora. Estes filmes refletem uma questão de moral, dando ao público, por fim, a consciência da sua própria miséria.

O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência. (ROCHA, 1965)

Transforma em linguagem o que até então é dado técnico. As manifestações do povo são as mais importantes e ele as filma, por isso é que os filmes convencem, porque está lá a verdade.

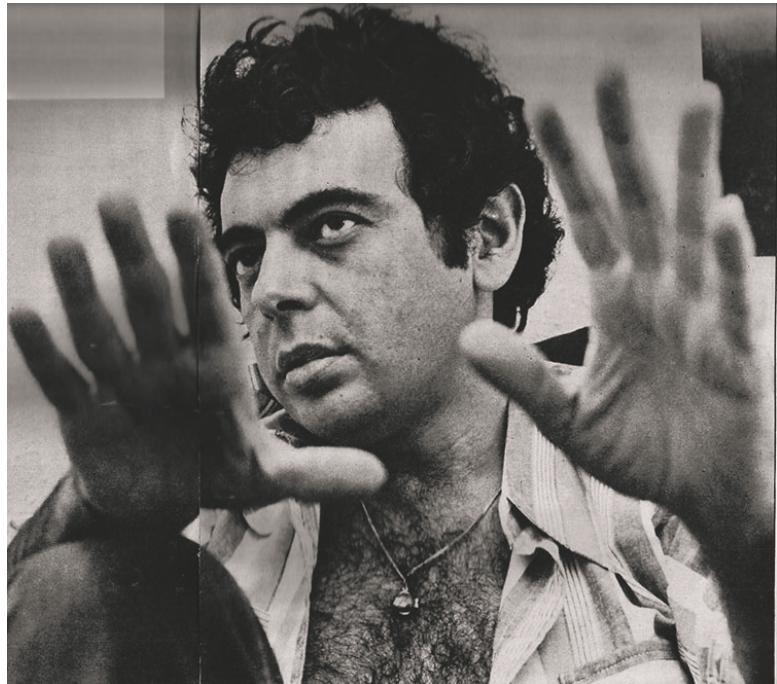


Figura 0



LÁ NOS CONFINS DO SERTÃO

05

**“Vou contar uma história na veia da imaginação  
abrandem os seus olhos pra enxergar com atenção  
É coisa de Deus e o Diabo  
lá nos confins do sertão”**

*Abertura (José Ricardo)*

Antes de mais nada, o filme é um importante documentário de seu tempo e espaço e não seria possível fazê-lo sem penetrar naquele ambiente, e Glau-ber Rocha o fez. Monte Santo, Trapagó, Bendegó, Cococorobó, Cansanção e Canudos. Sertão das caatingas baiana. O cineasta foi a campo, viveu a realidade, a olhou de perto e com a câmera na mão e uma, ou milhares de ideias na cabeça, colocou na tela para todos verem. Segundo palavras de Valdemar Lima, fotógrafo da obra:

Comemos muita poeira da estrada transnordestina. Subimos 100 vezes os 3 quilômetros da escada do Monte Santo, matamos cascavéis e jararacas. Comemos mocó de macambira, em nossas experiências sertanistas. Andamos quilômetros a pé, carregando material nos braços, nas costas e na cabeça. Atravessamos áreas de mandacarus, xique-xique, macambira e favelas. Vimos brasileiros que pareciam figuras remotas das capitâncias hereditárias. Lutamos, sofremos, vimos, ouvimos e fizemos um filme. Um filme composto, trabalhado, elaborado, meditado muitas vezes, e muitas vezes improvisado no mais puro estilo das produções pobres brasileiras. Tudo foi dentro de uma forma que não excluía, ao lado dos valores intelectuais, o instinto e o sentimento, o bom gosto e a coragem de saber e poder quebrar tabus. Tentávamos comunicar, e comunicar através de uma forma explícita e simples. (ROCHA, 1965, p. 21)

Dessa forma, a espacialidade projetada no filme recorre, na maioria das cenas externas, à paisagem que é colocada como o cenário desta narrativa. O sertão baiano é plano de fundo, mas é também personagem principal, por sua presença, potência e contribuição, a paisagem estabelece um espaço vivo por onde trafegam as personagens, assim, não perde importância ao longo da obra, mesmo quando a narrativa se desintegra.



Figura 1



Figura 2

Figura 3



Figura 4



Consciente do papel dramático da paisagem para sua obra, Glauber inspirou-se no western americano, que o fascinava pela beleza mitológica e épica do gênero e sua intimidade com a geografia física e social. E assim, construiu um gênero próprio e tão representativo quanto para o sertão baiano.

No prólogo Glauber dá grande atenção a este ambiente, de forma expositiva e eloquente, através de planos longos em lenta sucessão, repousando a imagem sobre os documentos realistas (Figura 1). O primeiro deles, captando a densidade atmosférica de um grande plano descampado, de vegetação rasteira, terra batida e seca, cria no plano de fundo dos letreiros a textura do sertão (Figura 2), cuja dramaticidade é ampliada pela trilha sonora, a Bachiana Brasileira No. 4 de Villa-Lobos. A solidão desde imenso espaço é quebrada pela entrada na *mise-en-scène* de Manuel em seu cavalo (Figura 3).

Apesar de não se tratar de um filme documentário, Glauber apresenta ao expectador a riqueza da caatinga e sua vegetação característica de arbustos e plantas tortuosas, espinhos, solo raso e pedregoso. O cineasta coloca na tela a riqueza dessa terra, mostrando-nos quanta vida há neste lugar, onde por vezes considerado pobre, floresce a vida sertanista.

O céu, de um branco estourado, não nos permite tirar mais informações do que a presença de um sol escaldante, é impossível aferir se a chuva está próxima ou os dias quentes e secos ainda terão muito tempo de morada nesta terra (Figura 4). Esse recurso foi utilizado por Glauber e seu fotógrafo Waldemar Lima durante todo o filme, ou seja, manter o branco estourado, captando o máximo de luminosidade dos recursos naturais para que a atenção do espectador não se desviasse da paisagem da caatinga e da reflexão do filme para a beleza extravagante do céu na tela, em uma contemplação estética gratuita.



Figura 5



Figura 6



Figura 7

Nos primeiros instantes do filme, Glauber nos coloca frente a frente com a realidade dessa terra. A seca e as condições precárias da vida no sertão são apresentadas pelo impacto e a força dramática das partes pútridas de animais largados ao chão (Figuras 5, 6 e 7), que explodem na tela e cortam a inércia em que fomos colocados, no primeiro minuto da obra, pela textura do sertão em profusão.

*Bois mortos há dias e intactos, que os próprios urubus rejeitam, porque não rompem a bicas as suas peles esturadas. (CUNHA, 2020, p. 80)*

Com este recurso, é construída uma primeira amostra de como a imagem disposta e enquadrada na tela pode transportar o espectador à cena. O diretor nos aproxima da referência e a constrói de maneira “nua e crua”, de tal forma que pudéssemos vivenciar uma realidade da qual não fazemos parte. Trata-se de um filme produzido na década de 60 e que rodaria em grandes cidades, tendo como espectadores um público com pouco ou nenhum conhecimento do que era a vida no sertão da Bahia ou em qualquer parte do Nordeste, um público que desconhecia sua realidade, a conheceu despida de pudores.

A imagem fotografada provoca outros sentidos além do olhar, conseguimos sentir o cheiro da carne fria em decomposição e já intensamente roída pelas larvas, escutamos as moscas que a sobrevoam, sentimos náusea.

A passagem da imagem da cabeça pútrida para a cabeça pensante de Manuel, que busca compreender sua existência, assim como nós espectadores fomos convidados a observar e assimilar a realidade que está sendo apresentada. As duas figuras são conectadas pelo couro, que aparece na primeira em seu processo de decomposição, servindo de alimento a outros seres e na segunda servindo de proteção ao homem, em seu chapéu e seu gibão, um está morto por fora, o outro está morto por dentro.

Sua passividade e, quase, aceitação da realidade tem fim próximo. Não demora muito e o vaqueiro iniciará sua jornada para um lugar qualquer.



PERSONAGENS

06

**“Manuel e Rosa  
Vivia no sertão  
Trabalhando a terra  
Com as própria mão  
Até que um dia -pelo sim pelo não-  
Entrou na vida deles  
O santo Sebastião  
Trazia a bondade nos olhos  
Jesus Cristo no coração”**

*Manuel e Rosa (José Ricardo)*



Figura 8

O percurso de Manuel na narrativa é dividido em três fases; em cada uma delas ele assume uma persona que irá, a seu modo, lutar por sua salvação e de seu povo, da fome, da seca, da vida precária e da miséria. Essas três personagens serão apresentadas pelo cantador, o trovador popular, que aqui é personificado no Cego Júlio, que veremos mais a frente e que, através do cordel, narra essa história.

A primeira fase do personagem é a do Manuel-vaqueiro, responsável por cuidar do gado do coronel Moraes e que recebe como pagamento uma parcela na partilha do rebanho.

Esta fase é mais descritiva, somos apresentados a situações de rotina, os vaqueiros na feira negociando o gado, Rosa fazendo a farinha, Manuel moendo a mandioca e fazendo planos para o futuro.

Manuel ainda está com sua consciência presente nesta realidade e seus sonhos condizem com ela. Já demonstra aqui um apego à sua fé e na crença de que terão a ajuda divina para melhorarem de vida. Porém, pretende alcançar tal feito através do esforço do trabalho, vendendo sua parte na partilha do gado para comprar um pedaço de terra e ter sua própria roça no ano seguinte.

Ao observarmos Manuel nesta primeira fase, encontramos referências do que temos no imaginário de um típico vaqueiro. Se compararmos com a descrição feita por Henry Koster em seu livro *Viagens ao Nordeste brasileiro* (1942), conhecido como o mais antigo registro da indumentária do vaqueiro sertanejo, encontramos muitas das características dos vaqueiros do início do século XIX em Manuel:

Sua roupa consistia em grandes calções ou polainas de couro taninado, mas não preparado, de cor suja de ferrugem [...]. Sobre o peito havia uma pele de cabrito, ligada para detrás com quatro tiras, e uma jaqueta, também feita de couro, a qual é geralmente atirada num dos ombros. Seu chapéu, de couro, tinha a forma muito baixa e com as abas curtas. Tinha calçados os chinelo da mesma cor e as esporas de ferro eram sustidas nos seus pés nus por umas correias que prendiam os chinelo e as esporas. Na mão direita empunhava um longo chicote e, ao lado, uma espada, metida num boldrié que lhe descia da espádua. No cinto, uma faca, e um cachimbo curto e sujo na boca. (KOSTER, 1942, p.107)

Assim como Euclides da Cunha, em “Os sertões” de 1902, descreve:

O seu aspecto recorda, vagamente, à primeira vista, o de guerreiro antigo exausto da refrega. As vestes são uma armadura. Envoltos no gibão de couro curtido, de bode ou de vaqueta; apertado no colete também de couro; calçando as perneiras, de couro curtido ainda, muito justas, cosidas às pernas e subindo até as virilhas, articuladas em joelheiras de sola; e resguardados os pés e as mãos pelas luvas e guarda-pés de pele de veado — é como a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo. Esta armadura, porém, de um vermelho pardo, como se fosse de bronze flexível, não tem cintilações, não rebrilha ferida pelo sol. É fosca e poenta. Envolve ao combatente de uma batalha sem vitórias. [...] Vestidos doutro modo não romperiam, incólumes as caatingas e os pedregais cortantes. Nada mais monótono e feio, entretanto, do que esta vestimenta original, de uma só cor — o pardo avermelhado do couro curtido — sem uma variante, sem uma lista sequer diversamente colorida. (CUNHA, 2020, p. 96)

Manuel incorpora características do sertanejo que os dois autores trazem em suas descrições. Nesta primeira fase, ele vaga pela caatinga, vestindo um gibão de couro curtido sobre o colete também de couro, o chapéu de forma baixa e abas curtas, roupas foscas e poentas. A dureza da veste, que hesita em se adaptar a forma do corpo, mas que cria um invólucro para ele, tentando proteger o corpo exausto como a armadura de um cavaleiro medieval do sertão (Figuras 8, 9 e 10). A espada não aparece junto à sua indumentária neste momento, mas ela entrará em cena mais a frente, como elemento principal responsável pela primeira ruptura de Manuel, o assassinato do Coronel Moraes.



Figura 9



Figura 10

Manuel é a tradução do sertanejo, que desde cedo precisou se adaptar aos reveses de sua terra, aprender com eles e reagir. É batalhador sempre combatido e exausto, ainda assim, resistente e audacioso, que atravessa as armadilhas da vida e as reencontra prontamente, em meio a uma natureza complexa. Não vence, mas também não é vencido. Transitando da quietude à euforia, reflete a natureza que o rodeia.

“É inconstante como ela. É natural que o seja. Viver é adaptar-se”  
(CUNHA, 2020, p. 113)

Esse caráter típico do sertanejo da caatinga é refletido e trabalhado por Glauber na modulação dos planos em *Deus e o diabo*, que realça os contrastes das imagens e estabelece transições surpreendentes, indo da brandura à euforia em poucos frames. Tomamos as primeiras imagens do filme como exemplo, começamos com planos gerais que estabelecem uma relação do espectador com a imagem dos vastos ambientes da caatinga, tendo Villa Lobos como trilha sonora. Somos anestesiados, até que a monotonia e linearidade são interrompidas por um salto energético na música e nas imagens, com animais em decomposição na tela, que se dissolve logo em seguida, com Manuel pensativo sobre aquela realidade e depois andando pela caatinga em seu cavalo, até avistar o beato Sebastião e seus fiéis em procissão (Figuras 11 a 14). (CUNHA, 2020, p.96)

"A monotonia dos dias sem fim do sertão acompanhava a da paisagem: longas extensões de catingueiras por onde só de vez em quando se avistava vivalma." (NEGREIROS, 2018, p.20)

A primeira ruptura desta persona inicial acontece quando, por um logro na partilha, ele se vê na condição de assassino, matando o Coronel para vingar a injustiça recebida, e, como consequência, torna-se órfão ao ter sua mãe morta por jagunços sob as ordens do coronel.

Ao aderir ao grupo de fiéis do beato Sebastião, depois do incidente que o obriga a fugir da região em que morava, Manuel assume sua segunda persona, ao ser visto como um mensageiro do santo milagreiro, a quem sente que deve recorrer, como um sinal enviado de Deus.



Figura 11



Figura 12



Figura 13

Figura 14

Rosa, esposa de Manuel, pode ser vista como uma peça chave para tecer a trama do filme, com o protagonismo de quem, fora do holofote, dita as regras da ação e distribui o papel que cada personagem desempenha. É ela quem se contrapõe ao marido em suas ações impulsivas, é ela também quem assassina o beato e quem carrega o filho do cangaço em seu ventre.

Na primeira fase do filme, conhecemos o papel de Rosa naquele círculo familiar, responsável por cuidar do cultivo de bens para subsistência na roça (Figura 15). Vemos Rosa moendo a mandioca para fazer a farinha, em um trabalho repetitivo que a leva a um estado de transe, em que, apesar dos estímulos de Manuel, permanece ali catatônica. É no transe que a personagem deixa de agir no mundo e passa para um estado de observação de seu próprio mundo, o sertão baiano. Que é o contrário de Manuel, que está sempre pronto para agir, geralmente por impulso, sem passar por um estado de contemplação como Rosa.

Observemos Rosa em sua primeira aparição (Figura 15), ela está diante da casa onde moram, moendo a farinha no pilão, utensílio doméstico que, no que se refere à cultura rural brasileira, estava presente na maioria das casas nas zonas rurais e cuja confecção era feita através de um tronco de madeira dura.

No pilão antigo, ainda hoje fincado no quintal como relíquia imorredoura de gerações que se foram, toda a representação e memória de um tempo de lutas e sacrifícios, onde a sobrevivência tantas vezes dependia da batida da mão do pilão sobre a fundura na madeira.

[...] Isso aqui [...] é um livro aberto. E suas páginas contêm relatos de luta, de dor, de sobrevivência. Por isso mesmo o pilão nunca silencia. Sua batida, ou o peso de sua mão na madeira, ainda ecoa por todo lugar. (COSTA, 2017)

O movimento repetitivo de Rosa a moer no pilão gera uma batida constante, cuja cadência das piloadas marca o tempo de seu transe e, no fim, somos levados a ele também. O som que ecoa é herança das ancestrais sertanejas que sobreviveram às mazelas da vida sertaneja, através de cada batida do pilão.

Rosa veste roupas compridas que cobrem todo seu corpo e protegem-na do sol. O lenço, além de servir para o mesmo objetivo, é amarrado de modo que forma uma espécie de “almofada” no topo da cabeça que carrega o balde de água ou a vasilha de farinha (Figuras 15 e 16).



Figura 15



Figura 16

Desde o princípio vemos uma Rosa cética quanto à tudo o que a rodeia e tudo que é pregado pelo beato. Ela não está anestesiada por aquelas palavras e segue fiel à sua consciência, ao mesmo tempo em que ela segue fiel ao marido e o acompanha em sua via sacra, tentando a todo momento trazê-lo de volta para a realidade. O véu, mesmo adereço utilizado pelas outras beatas, em Rosa não tem uma conexão com a religiosidade; é o mesmo elemento utilizado por ela nas primeiras cenas, quando trabalhava em sua casa, preparando a farinha (Figura 16 a 19).

O véu é, assim como o chapéu do vaqueiro, um item de proteção na caatinga, do sol e dos espinhos da vegetação. Mantendo o uso do véu na fase Manuel - beato, Rosa continua conectada com a primeira fase, entregue à realidade e desenganada diante do futuro. O véu será, na segunda fase, um elemento que garante seu mitemismo naquele meio. Isso fica explícito quando ela adentra a capela onde os fiéis estão rezando, pois ela passeia frente a eles, observando o local e o ritual que acontece ali, como se ela fosse invisível aos olhos deles (Figura 18).

Ela tem medo de uma nova guerra de Canudos, tem medo de morrer e, por isso, não acredita na salvação entregando-se às ideias de Sebastião. Por esse motivo seu olhar fica voltado para outra direção, (Figura 19), não olha para a mesma paisagem que Sebastião e Manuel, não se entrega à imensidão daquele cenário e se direciona contrária a cruz do beato, pois ela deseja traçar outro caminho que o messiânico, pregado por ele.



Figura 17



Figura 18



Figura 19

# CORONEL MORAES

Na feira, onde Manuel pretende fazer a partilha do gado, encontramos outros vaqueiros, cujas vestimentas os caracterizam e os diferenciam do personagem que vem em sequência, o Coronel Moraes.

Este, que se apresenta em paletó escuro de boa costura, sob medida e camisa de algodão, perfeitamente alinhados usa o chapéu de sertanejo, principal item que o diferencia dos vaqueiros. (Figura 20)

O design deste adereço original foi inspirado no chapéu de cowboy, demonstrando serem pessoas em contato com a modernidade, sob influência do estrangeiro. Com uma coroa alta e arredondada, a aba reta e plana, pode criar estilos diferentes ao mudar o vinco da coroa, o rolamento da borda e a faixa decorativa ao redor da coroa.

O contraste entre os vaqueiros em suas roupas largas, gastas e amassadas pelo trabalho, e o chapéu de couro, item presente na indumentária do vaqueiro, e o coronel, é muito explícito (Figura 21).

Figura 20



Figura 21



Figura 22

O chapéu dos vaqueiros não é tratado como elemento de forte apelo estético, pois não existe uma preocupação com a personalização destes personagens. A principal função deste objeto, neste caso, é de proteção do sol, das chuvas temporárias e da vegetação espinhosa da caatinga às quais os vaqueiros estão constantemente expostos.

Coronel Moraes, apesar de assumir o papel do fazendeiro, expressa aqui uma figura de linguagem, uma "metonímia". Trata-se de apresentar a personificação de uma figura que representa séculos de coronelismo e do patrimonialismo presentes naquela estrutura social, assim, o Coronel Moraes é o detentor do poder, autoritário e explorador de Manuel, mas a crítica dirige-se a todo um sistema que explora o povo há anos. Utilizam de seu poder para intensificar as desigualdades sociais, principalmente o poder público que fecha os olhos diante das mazelas do sertão, da fome e da miséria. Coronel Moraes resume estes grupos ao dizer à Manuel, de cabeça baixa em posição de subjugado: "Já disse, a lei tá comigo". (Figura 22)

# SEBASTIÃO

Sebastião funde o beato Antônio Conselheiro com o Beato Lourenço do Caldeirão. O beatismo ainda proliferava nos sertões nordestinos e em Monte Santo chegavam, de tempos em tempos, vaqueiros fiéis em suas penitências, buscando um “profeta da desgraça” cercado de ovelhas que andavam perdidas pelos pastos.

O beato é representado como um bronco e o fato de terem utilizado um ator sem experiência intensificou essa característica. É um profeta negro que afirma que um dia o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão e que para provocar tal milagre, é preciso matar todos que fazem mal. A partir do momento em que matam prostitutas e padres, liderados pelo beato, o filme apresenta as alucinações e as práticas aberrantes que a fome, a miséria e a ignorância podem impelir em um povo desesperado, fazendo arder uma loucura que estimula até aos sacrifícios humanos.

Coloca-se sempre em uma posição divina, acima dos fiéis (Figura 24), com o corpo aberto e entregue àquela euforia. A câmera o capta muitas vezes diante do céu branco, o que faz com que sua imagem ganhe destaque. A pele refletindo a luz do sol, torna sua imagem ainda mais celestial (Figura 23). Sua túnica é simples, isenta de adornos, de modo que cria uma textura que o camufla com a paisagem. Visto de baixo para cima, sua imagem se destaca como um ser divino. Visto de cima para baixo, sua imagem se funde à paisagem e ao povo.

Sem a altitude dos que o antecederam, a sua ação é negativa. [...] Não aconselha e consola, aterra e amaldiçoa; não ora, esbraveja. É brutal e traiçoeiro. Surge das dobras do hábito escuro como da sombra de uma emboscada armada à credulidade incondicional dos que o escutam. (CUNHA, 2020, p.87)



Figura 23



Figura 24

## ANTÔNIO DAS MORTES

Antônio faz seu próprio destino. Parece-nos que o matador de cangaceiros apresenta certo desentendimento acerca do que seria o seu papel nesse sertão, mas executa para acelerar um processo que ele mesmo anuncia, um processo no qual, segundo a indicação do mesmo, os indivíduos envolvidos perderão a cegueira. (NEVES, 2013, p.122)

Antônio das Mortes, o matador de cangaceiro, foi um personagem cuja construção teve inspiração em uma figura real, o José Osório de Farias, ou Zé Rufino. Antigo oficial da polícia na cidade baiana de Jeremoabo e um dos mais eficientes caçadores de cangaceiros, foi o comandante de volante responsável por matar o cangaceiro Corisco.

Em 1960, Glauber Rocha, com então 21 anos, dirigiu-se à casa do guerreiro sertanejo para o entrevistar em sua própria sala. O cineasta descreveu Rufino como sendo “Alto, queimado pelo fogo do sol nordestino, corpo rijo, dobrando a casa dos cinquenta (anos)” (MEDEIROS, 2012), estava ele de calça, paletó sem gravata e fumando um cigarro atrás do outro.

Zé Rufino afirmou à Glauber que nenhum soldado seu se deitava para fazer fogo, a luta era sempre de pé, mesmo estando cara a cara com o inimigo, tinham que demonstrar valentia, pois o oponente era forte e conhecia o terreno, nos embates, estes fugiam das balas como fantasmas saltando com suas “cabeleiras voando”.



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28

Vemos através dos fotogramas (Figuras 25 a 28) que Glauber trouxe para o personagem o que Rufino declarou em entrevista, que toda luta era de pé, sem deitar para fazer fogo. Seja perseguindo cangaceiros e lutando contra eles; quando extermina os fiéis em Monte Santo ou quando persegue, luta e mata Corisco, Antônio das Mortes está sempre de pé, não se esconde, se deita ou recua, em todos os momentos coloca-se como agente ativo da ação. O personagem ocupa todo o espaço da mise en scène e está sempre acompanhado de sua Winchester, que atua como uma extensão de seu corpo e que, em diversas situações, é quem tece a ação.

Para o cineasta a descrição feita pelo ex-policial possuía a mesma linguagem das narrativas “Western”. O narrador detalhou os campos de luta, com voz eufórica, narrando as biografias, sem temer revisitá esse passado sangrento que viveu no sertão e Glauber trouxe essa essência na construção do personagem.

Se observarmos o registro fotográfico de Zé Rufino junto dos membros de sua volante (Figura 29), vemos que os matadores de cangaceiros, macacos de volante, andam vestidos de forma muito semelhante aos próprios cangaceiros: as cartucheiras, o lenço amarrado no pescoço, os chapéus quase em meia lua, as cintas cruzadas no peito, camisa de manga comprida e fuzil na mão. Apesar de suas roupas não terem o mesmo acabamento estético que dos cangaceiros, as semelhanças as aproximam. Sendo assim, para criar uma identidade marcada para o personagem Antônio das Mortes, que representasse tudo aquilo que ele simboliza na narrativa, uma síntese do tipo matador, contratado para matar, uniu elementos do major José Rufino com de outros jagunços, para construir uma composição do jagunço-matador do sertão.



Figura 29

Em entrevista para Glauber Rocha, Zé Rufino apontou a força da religiosidade tanto nos cangaceiros quanto entre os integrantes de sua tropa. “Entre todos aqueles que botaram o fuzil no ombro, não tinha um que não se benzia”, todos tinham sempre “o nome de Deus na boca”, afirmou o ex-policial (MEDEIROS, 2012).

Podemos compreender com essa informação, o motivo pelo qual Antônio das Mortes tem sempre um símbolo da cruz por perto. Seja quando atira nos beatos em Monte Santo, ao chegar em Canudos, ao encontrar Rosa dentro da capela após a morte de Sebastião. Apesar de nunca demonstrar conexão com a religiosidade, há sempre um símbolo perto dele.

# Corisco

Corisco, último dos cangaceiros do grupo de Lampião, sobreviveu ao massacre que resultou na morte do bando e agora, junto de seu próprio grupo, pretende lutar em nome do povo.

Embora fosse reverente ao capitão, Corisco tinha seu próprio subgrupo, como viria a acontecer com outros cabras com espírito de liderança. (NEGREIROS, 2018, p. 68)

Corisco acredita que o espírito de Lampião está dentro dele e agora, então, ele tem duas cabeças, conforme suas palavras “uma por fora, outra por dentro, uma matando e a outra pensando” e acredita que esse homem de duas cabeças consertará o sertão. Se coloca como um justiceiro em nome do povo, que lutará contra o governo para não deixar o povo morrer de fome.

Carrega consigo um punhal, o qual diz se tratar da lança emprestada de São Jorge para matar o gigante da maldade: “é o gigante da maldade comendo o povo para engordar o governo da República”; e um fuzil “pra não deixar pobre morrer de fome”. As duas armas que carrega representam as duas cabeças deste homem (Figura 30).



Figura 30

Traz indumentária inconfundível do cangaceiro, que eram “mais do que simples vestimentas, verdadeiros uniformes de guerra” (NEGREIROS, 2018, p.70). Ao invés de procurarem a camuflagem, os cangaceiros desenvolveram uma estética imponente, majestosa e brilhante. Isso se reflete em Corisco (Figura 30), não somente por sua indumentária, mas também por sua atuação teatral, que ocupa o espaço sem limitações, roda em círculos como um fogo de artifício e usa seu corpo como forma de expressão e comunicação.

Os chapéus de couro, já usados em períodos anteriores, foram refinados na época lampiãoica. Por seu formato, tamanho e material, serviam para proteger a cabeça nas entradas pelas caatingas; eram presos por testeiras e barbelas repletas de medalhas e moedas. Dois cantis, pendurados sob as axilas, eram o suprimento “garantido” de água. Duas cartucheiras se cruzavam nos peitos dos salteadores, levando cerca de 120 balas de fuzil. As perneiras, salpicadas de ilhoses, mantinham-se fixadas por presilhas.

As luvas de couro, ao estilo dos vaqueiros, eram usadas em momentos de necessidade, mas os lenços de seda eram apenas um adorno. Para completar, carregavam um revólver ou pistola, entre dois e quatro bornais e, nos pés, calçavam alpercatas. O peso completo das roupas, do dinheiro roubado ou extorquido e dos equipamentos chegava a aproximadamente 30 kg.

O fato é que, ao longo dos anos, as vestimentas dos bandidos foram gradualmente sendo incrementadas até se tornarem quase “fantasias”. Esse era um dos aspectos da extrema vaidade daqueles bandoleiros. (PERICÁS, 2010 p.126)

Observando Corisco, identificamos os principais elementos da indumentária do cangaceiro elencados por Luiz Pericás no livro *Os cangaceiros* (2010): o chapéu meia-lua de couro com medalhões, camisa de mangas longas, o lenço preso com anel, cinta de couro, perneiras, alpercatas, bornais, anéis em quase todos os dedos, cantis, cartucheiras, o revólver e o fuzil enfeitado com moedas de prata e ilhoses brancos (Figuras 30 a 33). Glauber Rocha construiu um cangaceiro que continha os elementos essenciais para sua identificação, não como forma de estereotipar a figura, mas de construí-la com base nas histórias que ouviu sobre os verdadeiros cangaceiros que passaram por aquelas bandas. Deixou de lado os adornos, inclusive as estrelas no chapéu, pois o interessava uma forma pura de um cangaceiro e o que ele podia significar.

Figura 31



Figura 32



Figura 33



# DADÁ

Sérgia, a menina, tinha por apelido Sussuarana. A partir daquele dia, seria conhecida como Dadá. (NEGREIROS, 2018, p.33)

Ao contrário de Manuel, que procura qualquer futuro, Dadá, porém, busca um bem específico. Dadá é mulher de cangaceiro, o que significa que já perdeu alguns de seus filhos. Filho de cangaceiro era entregue para alguma família criar, logo após seu nascimento. Ela suplica ao marido que retorne para buscar a última criança viva que restou e em seguida abandonem juntos a rotina de jagunços.

O anseio pela maternidade conecta Dadá e Rosa. Entre os ciganos, o lenço tem forte simbolismo, já que é a ferramenta pela qual Santa Sara La Kali protege as mulheres que almejam a maternidade, porém encontram dificuldades em engravidar. Com esse auxílio místico, Rosa estará apta à conceção. (TELLES e SILVA, 2012)



Figura 34



Figura 35

# CEGO JÚLIO



Figura 36



Figura 37

A viola a tiracolo, as roupas rasgadas, a sacola de juta feito um saco com muda de roupa, representam o viajante, que vive de contar histórias (Figura 37). Entendemos ali que o cego Júlio (Figura 36) é o cordelista, responsável por contar a história que acompanhamos, uma voz que não apenas narra, mas comenta e nos guia na narrativa. O cordel é encenado e é responsável pelo diálogo direto com o espectador. (XAVIER, 2010, p.113)

[...] o processo histórico se projeta num campo alegórico, depurando seus elementos para ficar reduzido ao essencial na perspectiva do narrador, numa transformação que evidencia um estilo de relato poético cuja inspiração está na literatura de cordel. No filme a tradição local tem presença explícita na figura do cantador. (XAVIER, 2010, p.113)

O cantador, velho e cego, é figura conhecida por quem anda pelo sertão, cego porque vê a verdade no escuro, coloca os dedos no violão e canta o sofrimento das coisas. Dispara de feira em feira e do passado para o futuro a legenda sertaneja e, foi através da voz desses cantadores, que Glauber encontrou, nas terras de Cororobó e Canudos, as veredas de Deus e diabo na Terra do Sol.

A estória foi, de certa forma, uma organização de fatos ocorridos, dos relatos que o cineasta ouviu. Ela nasceu pelo final, quando o major Rufino contou que ao matar Corisco e ferir Dadá, fugiram um cangaceiro e uma mulher, que sumiram no sertão e nunca mais foram vistos. Assim, o trovador popular, Cego Júlio, foi introduzido na história não somente como seu narrador, que através do cordel costura a narrativa, mas também como um personagem dela, como um recurso de metalinguagem.



CENAS

07



**"O Sertão vai virar mar,  
E o mar vai virar sertão!"**

*O Sertão vai virar mar (José Ricardo)*

## I. Manuel vaqueiro

"Por onde passa o boi, passa o vaqueiro com seu cavalo..."  
É ele uma espécie de cavaleiro, do mais desajeitado e desarmonioso, com o corpo pendendo para a frente e as pernas coladas à sela do cavalo. Este que caminha como um bom cavalo do sertão, desferrado e estropiado, mas resistente e forte, tal qual seu senhorio. Seus corpos unidos, cavaleiro e cavalo, unem-se e confundem-se com uma forma bizarra de um centauro bronco (Figuras 38 e 39).

O vaqueiro criou-se na alternância entre horas felizes e de abundância e horas dolorosas e de misérias, tendo o sol como sua eterna ameaça, que atrai longos períodos de desgraças e estragos. Assim, o vaqueiro precisou ser homem quando ainda criança, foi forte, esperto e resignado e armou-se cedo para a luta.

Herdou do selvagem a intimidade com o meio físico, que o fortifica ao invés de enfraquecer, ele é, antes de tudo, um forte, mesmo que sua aparência num primeiro momento nos leve a pensar o oposto. (CUNHA, 2020)

Figura 38



Figura 39





Figuras 40 a 47

Esta fase é mais descritiva, somos apresentados a situações de rotina, como o de Rosa e Manuel moendo a mandioca para fazer farinha (Figuras 40 a 47). O moedor artesanal torna-se protagonista da ação e o ritmo da cena corre junto com a corda do instrumento.

O casal não troca qualquer palavra durante o trabalho, mas o olhar disparado entre eles entrega o cansaço daquela rotina que não os levará a lugar nenhum. A roda do instrumento não os tira daquela condição, continuam presos nessa realidade.

Apesar de parecerem distantes, a sincronia dos movimentos simboliza o elo do casal e, apesar da farinha sair das mão de Manuel, quem faz a roda girar é Rosa (Figura 46).

## II. A morte do coronel

A cena em que Manuel vai à feira para fazer a partilha do Coronel Moraes foi filmada na Feira de Santana, com câmera na mão e improvisando tudo. Geraldo Del Rey andando pela feira, era confundido com os vaqueiros e feirantes, de forma que ninguém percebeu que estava sendo filmado e a cena se construiu de forma natural, tendo personagens reais captados pela câmera. (Figura 48)

É um dos poucos momentos em que vemos construções na paisagem, a praça central e a seu redor edifícios comerciais e uma igreja, já inserindo um símbolo da religiosidade destas pessoas e, ainda, tendo a paisagem natural de plano de fundo fazendo presença. (Figura 48)

Manuel anda pelo espaço e em dado momento está em frente a uma loja de tecidos (Figura 49). Em nenhum momento o personagem demonstra em sua fala qualquer ambição por novas vestimentas, mas a construção da *mise-en-scène* nos sugere uma representação de seu desejo de mudar de vida. O vaqueiro em sua roupa surrada anda em frente à loja, a qual possui um grande armário ao fundo com peças de tecido, de forma que tece um contraste de novo/usado entre estas e o figurino do vaqueiro. Ele caminha com olhos de desejo, mas sem ousar fazer parada. O vão da porta de entrada enquadrava a prateleira, como um quadro na parede, observado por Manuel de longe, feito obra de arte exposta em galeria e inalcançável.

As linhas retas resultantes da disposição dos tecidos, das longas prateleiras e dos tijolos na parede de fora, contrastam com as curvas do corpo do vaqueiro e do couro duro de sua vestimenta.



Figura 48



Figura 49

Figura 50



Figura 51



Figura 52



Os vaqueiros de roupas largas, gastas e amassadas pelo trabalho, usam o chapéu de couro, não como elemento estético, não existe uma preocupação com a personalização do item, apesar de existirem diversos formatos, que variam conforme a localidade do vaqueiro. Mas, sua principal função é de proteção do sol, das chuvas temporárias e da vegetação espinhosa da caatinga, aos quais os vaqueiros estão constantemente expostos.

Na feira, vemos os vaqueiros amontoados como um rebanho junto aos animais, com seus chapéus e gibão de couro que os vestem com a pele do boi, tendo ao fundo o cercado os isolando (Figura 50). Faz-se um comparativo com a mise-en-scène do encontro de Manuel com o coronel, este em primeiro plano e, logo atrás, temos o mesmo cercado, que o separa do gado em segundo plano, também amontoado (Figura 51).

Povo e gado são colocados em comparação, ambos explorados, vistos como uma massa sem individualidade, por esse motivo são, os dois, apresentados sempre em grupo. Ao contrário do Coronel Moraes, que é a personificação do autoritarismo, de um sistema que explora o povo, enquadrado em primeiro plano, é colocado em evidência e à frente da massa explorada.

No enquadramento do encontro dos dois personagens, a perspectiva criada pela cerca e pelo posicionamento dos atores contribui para reforçar a ideia de superioridade do Coronel em relação ao vaqueiro, que tem sua figura razoavelmente menor que a do primeiro. (Figura 52)

A morte do coronel Moraes por Manuel representa a primeira ruptura, do momento em que ele rompe com sua primeira persona, o

Manuel-vaqueiro. Durante a cena, Manuel não está mais com seu chapéu, já que neste momento ele se despe da figura do vaqueiro, e este gesto é um prenúncio para sua próxima persona, o Manuel-beato. Manuel em sua fase beato vive em constante sacrifício, à procura de sua própria salvação e da salvação de seu povo. Espera-se então, que ele abandone tudo aquilo que o protege e que o coloca em zona de conforto. O abandono do chapéu, o coloca em contato direto com sol, chuva e espinhos, que, para ele, fazem parte de seu sacrifício

Manuel é responsável por cuidar do gado do Coronel Moraes e como pagamento tem direito a uma pequena parcela do rebanho em cada acerto de contas, porém, desta vez 4 vacas morrem por mordida de cobra. O prejuízo não é assumido pelo Coronel que diz não haver acerto de contas, já que aquelas vacas mortas seriam da parte do vaqueiro.

*Herdaram velho vício histórico. Como os opulentos sesmeiros da colônia, usufruem, parasitariamente, as rendas das suas terras, sem divisas fixas. Os vaqueiros são-lhes servos submissos.*

[...] Graças a um contrato pelo qual percebem certa percentagem dos produtos, ali ficam, anônimos - nascendo, vivendo e morrendo na mesma quadra de terra - perdidos nos arrastadores e mocombos; e cuidando, a vida inteira, fielmente, dos rebanhos que lhes não pertencem. Sabe-lhes, quando muito, os nomes.

[...] De quatro em quatro bezerros, porém, separa um, para si. É a sua paga. Estabelece com o patrão desconhecido o mesmo convênio que tem com o outro. E cumpre estritamente, sem juízes e sem testemunhas, o estranho contrato, que ninguém escreveu ou sugeriu. (CUNHA, 2020, p. 72-73)



Figura 53



Figura 54



Figura 55

O embate se inicia no momento em que Manuel questiona o patrão quando este afirma que a lei está com ele, “mas que lei é essa que não protege o que é meu?”. O vaqueiro já demonstra aqui, sinais de um levante popular, ideia que será retomada e concluída ao final da obra.

Diante do confrontamento, Coronel Moraes utiliza-se da violência para conter o vaqueiro, surrando-o com um chicote, mesmo instrumento que utiliza para bater nos animais: mesmo objeto, mesma ação, nivelando os “surrados”, Manuel e gado. Ali, Manuel vestindo o gibão de couro, mais uma vez está na pele do boi, é colocado como subjugado, sendo domesticado pelo chicote e rebaixado a um animal. A câmera foca no braço levantando o objeto, que será responsável por conduzir a ação, em seguida o gado aparece em segundo plano (Figura 53) atrás dos dois personagens para, por fim, trazer o ato de violência para o primeiro plano (Figura 54), reforçando a comparação homem-animal.

Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se. [...] Reonta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias. (CUNHA, 2020, p. 68)

É neste momento que o facão de Manuel aparece, ao reagir aos ataques do Coronel, utiliza o mesmo instrumento de trabalho para acabar com a vida de seu explorador (Figura 55).

O objeto é colocado em primeiro plano, frente a frente com o espectador, pois assume importância para a narrativa e representa a primeira tentativa de Manuel, ou figurativamente do povo, de lutar por seus direitos e não recuar diante da opressão daqueles que detém o poder ou a lei. O facão é uma transmutação de um pedaço de madeira e ferro em objeto de ataque e defesa, o que marca a transmutação de Manuel passivo em Manuel revolucionário.

### III. Torna-se Manuel-beato

Finalizada a ação, Manuel foge para casa e é perseguido pelos jagunços do falecido Coronel. A cena acontece como nas típicas perseguições de Western, correndo por entre a vegetação, jagunço e cavalo, vaqueiro e cavalo. A câmera potencializa a perseguição, correndo junto da cena nos faz sentir parte dela.

Ao chegar em casa, Manuel trava um embate corpo a corpo com os jagunços e assume o rifle em punho, com o qual mata seus perseguidores e assassinos de sua mãe (Figuras 56-59). O sepultamento da matriarca será o fechamento deste primeiro ciclo da trajetória de Manuel.



Figuras 56 a 59

A cruz improvisada (Figura 59) com dois galhos secos sobre o sepulcro anuncia a fase Manuel-beato, fazendo referência à cruz de Sebastião, que aparecerá minutos depois (Figura 60), também improvisada e simples, como uma forma de o aproximar de seus fiéis, que o coloca como um santo do povo, enviado para salvá-los.



Figura 59



Figura 60

## IV. A via sacra de Manuel se inicia

Durante a mudança de fases, somos apresentados ao próximo cenário introduzido na narrativa com a fala em off de Sebastião: “esse caminho do Monte Santo é para levar até o céu o morto e a alma dos inocentes”. A fase de Manuel-beato se desenrolará em Monte Santo.

Imagen perfeita desses “mares de pedra” tão característicos dos lugares onde imperam os regimes excessivos. (CUNHA, 2020, p.14)

Nesta fase, Manuel entrega seu destino à Sebastião, a quem demonstra devoção e tem como sua esperança para levá-lo à redenção. Cumpre diversos rituais impostos pelo beato para a purificação de sua alma, confirmando a tentativa incessante de alcançar a salvação através de um tipo de milagre, recebido dos céus.

No plano sequência de introdução do Monte Santo, este, é primeiro enquadrado por completo na mise-en-scene, ao passo que, conforme a câmera se aproxima dele, dá mais enfoque ao caminho de pedras que leva até o topo do monte. Então, em um movimento ascendente, subimos em direção ao céu, de forma que a cada frame aumenta-se a proporção do branco dele no enquadramento e o Monte sai do plano. Além de ser um recurso da fotografia, comentando anteriormente, aqui o branco se propõe a enfatizar a imensidão do divino e a distância entre “a salvação” e os fiéis que a buscam (Figuras 62 a 64). A narração solidifica a ideia de ascensão e proximidade com o céu, de retiro para uma antessala onde ainda não se está no Paraíso, a ilha prometida de Sebastião, mas já se desligou do terreno, do envolvimento com a sociedade (XAVIER, 2010, p.120).



Figuras 62 a 64

No plano seguinte, a câmera vem do céu até a cruz de Sebastião e, por fim, coloca o beato em primeiro plano (Figuras 65 a 67). A movimentação da câmera na construção dos planos-sequência manifesta visualmente a divindade que o próprio beato assume para si, colocando-o como um enviado de Deus (XAVIER, 2010), ao passo que ele difunde as seguintes palavras: “Quem quiser a salvação, fique aqui comigo de hoje em diante. Vão descer anjos com espadas de fogo e abrir o caminho nas veredas do sertão e o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”

Era o profeta, o emissário das alturas, transfigurado por ilapso estupendo, mas adstrito a todas as contingências humanas, passível do sofrimento e da morte, e tendo uma função exclusiva: apontar aos pecadores o caminho da salvação. (CUNHA, 2020, p.90)

O momento de pregação do beato aos fiéis sobrepõe a música de Villa-Lobos com o desfile de símbolos religiosos e estandartes,

dispostos contra o céu, e o impacto deste “crescimento” do movimento reverbera também no espectador (Figura 68).

A princípio este reza, olhos postos na altura. O seu primeiro amparo é a fé religiosa. Sobraçando os santos milagreiros, cruzes alçadas, andores erguidos, bandeiras do Divino ruflando, lá se vão, descampados em fora, famílias inteiras - não já os fortes e sadios senão os próprios velhos combalidos e enfermos claudicantes, carregando aos ombros e à cabeça as pedras dos caminhos, mudando os santos de uns para outros lugares. (CUNHA, 2020, p. 80)

A mise en scène é construída de tal forma que sentimos a grandiosidade do momento e a potência do êxtase coletivo. A câmera caminha em um plano-sequência pelas texturas das vestes, da pele e dos objetos religiosos e nos coloca dentro do momento. As peles enrugadas de quem carrega o cansaço de uma vida toda, refletem a luz do sol e estouram em branco, uma luz que vem da direção do beato, como quem traz a luz no fim do túnel para que está exausto do caminho (Figuras 69 a 72).



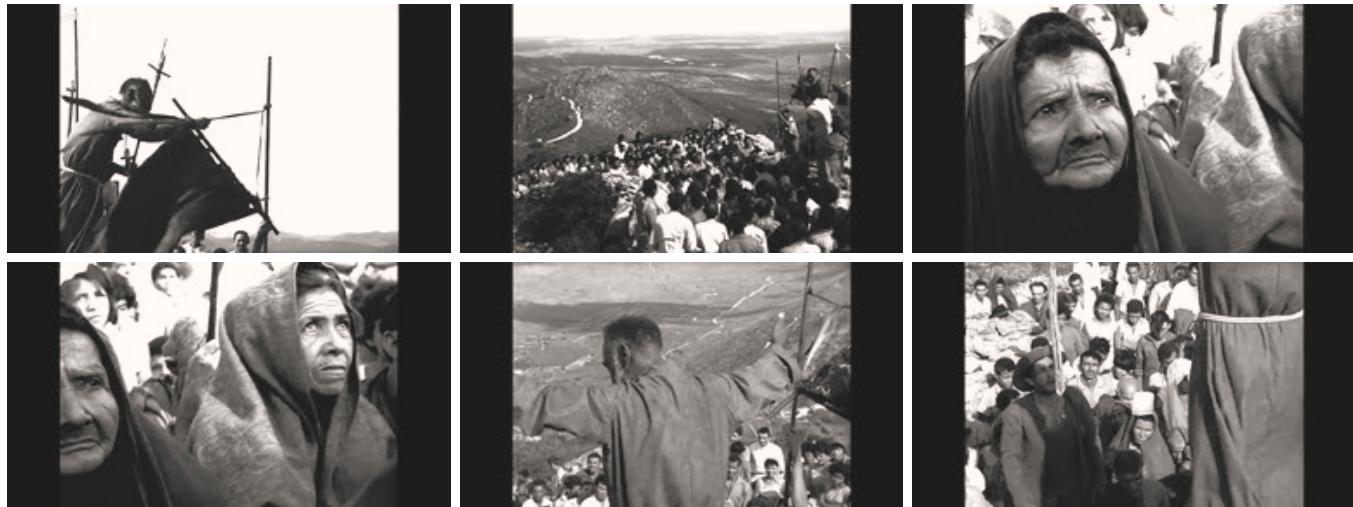
Figuras 65 a 67

Amontoados como um rebanho, não vemos mais do que poucos segundos de cada corpo que compõe a massa de fiéis. Não possuem individualidade, pois surgem em uma sobreposição de texturas de tecidos, corpos, fios de cabelo e pele, que se unem ao final do plano com a textura das pedras do morro, que estão abaixo do beato.

O contraste entre a imensidão da paisagem e o uso da filmagem num plano superior, situa Sebastião em um patamar mais alto do que os fiéis, colocando-o mais próximo da condição divina e de seu papel de “salvador”. Sua pregação “se quiserem a salvação, fiquem comigo”, é feita de braços abertos formando uma grande cruz com seu corpo.

A multidão aclamava-o representante natural das suas aspirações mais altas. [...] tinha na atitude, na palavra e no gesto, a tranquilidade, a altitude e a resignação soberana de um apóstolo antigo. (CUNHA, 2020, p.89)

Somos tirados da perspectiva de quem olha o episódio de fora, para nos colocarmos no mesmo nível de consciência das personagens. A câmera passeia pelos fiéis, pelos símbolos religiosos e pelo próprio beato, porém este nunca retribui o olhar do observado; ignora a câmera, ou nós mesmos, nos colocando como um observador ausente (XAVIER, 2010). A massa de beatos posta-se de forma passiva perante ele, personagem ativo da ação, até o momento em que Manuel adentra o grupo e quebra a passividade da massa (Figura 73).



Figuras 68 a 73

## V. A ambiguidade do santo

Segundo a modulação que Glauber constrói no filme, após sermos apresentados ao beato de forma, praticamente transcendente, há um salto energético para as cenas em que ele nos entrega sua face violenta. Em meio a tiros e gritos iniciam-se os sacrifícios (Figura 74) e, antes de focar em Sebastião, a câmera foca em sua cruz (Figura 75), símbolo da religiosidade, de maneira a nos informar que o uso da violência em nome da religiosidade faz parte da ambiguidade do personagem.

Assim como coronel Moraes asseverou “a lei tá comigo” antes de chicotear Manuel, nesta cena, ao focar na cruz antes de focar no beato, ele também assevera “a lei tá comigo”, mas nesse caso convoca uma lei divina, que o consente a tais atos. Há uma certa hierarquia entre Sebastião e os fiéis, assim como havia entre o Coronel e Manuel; essa hierarquia é sinalizada na medida em que ambos os que estão acima, golpeiam os que estão abaixo com um chicote, símbolo para sua soberania.

Imagen e som parecem legitimar o mundo da revolta messiânica, é sua face repressora e tendente à histeria, dos ataques às prostitutas, das flagelações, dos sacrifícios, que vem em primeiro plano (XAVIER, 2010, p.20)



Figura 74



Figura 75

Sebastião guia seus fiéis seguidores como um rebanho de ovelhas, em que ele é o pastor (Figura 77). Em algumas cenas, a cruz que ele carrega não aparece no quadro (Figura 76), restando apenas o seu comprimento como um cajado que, juntamente com a forma que Sebastião a carrega, nos faz menção à imagem de um pastor guiando seu oviário.



Figura 76

Figura 77

Neste momento, em que o grupo está sendo disciplinado por Sebastião, um homem carrega um estandarte com a pintura de um cordeiro. O cordeiro é um importante símbolo religioso, pois o animal era comumente utilizado pelos hebreus como sacrifício para remissão dos pecados, prática que se encerrou quando o último cordeiro, Jesus, foi enviado como sacrifício para salvar o povo. Desde sua primeira aparição, o beato Sebastião prega o sacrifício como forma de redenção, assim, ele enxerga seus fiéis como cordeiros que passarão por uma série de sacrifícios para salvarem

a si e seu povo. O estandarte (Figura 78), aqui, resume a crença do beato e aquilo que ele prega durante sua trajetória na narrativa.

Segundo a ideia do rebanho, ao analisarmos a indumentária dos fiéis, todos agora carregam no pescoço uma espécie de terço (Figura 79) outro símbolo religioso importante, mas que é também um símbolo que os marca e identifica como grupo. Assim como o gado é marcado, seja a ferro e fogo, com brincos ou sinos, o rebanho de Sebastião tem sua marcação, que também pode significar a perda de sua individualidade e independência.



Figura 78



Figura 79

Manuel, já anestesiado pelas palavras de Sebastião, abandona o facão de trabalho para pegar em armas, tornando-se um jagunço do líder religioso (Figuras 80 e 81). A cacofonia da procissão, gerada pelas rezas, sinos e tiros e os símbolos religiosos e de violência misturados na tela, em que, por vezes, não é possível distinguir o que são armas, cajados, cruz ou bandeiras, potencializam a ambiguidade do beato. (Figuras 82 e 83)



Figura 80



Figura 81



Figura 82



Figura 83

O sertanejo simples transmudava-se, penetrando-o, no fanático destemeroso e bruto. Absorvia-o a psicose coletiva. E adotava, ao cabo, o nome até então consagrado aos turbulentos de feira, aos valentões das refregas eleitorais e saqueadores de cidades - jagunços. (CUNHA, 2020, p.112)

A textura rugosa do chão de pedra testemunha o desconforto que os fiéis sentem ao subirem o morro ajoelhados (Figura 84). Percebemos que a caminhada até a salvação será difícil e com muitos empecilhos, e que eles terão que se despir de suas fraquezas e passar por diversas provações para alcançar o divino e a salvação. O uso da pedra por parte dos fiéis é constante, como um artifício de penitência, ela é dura, pesada e rugosa, e é parte do Monte Santo (Figura 85). Um elemento que sai do âmbito do cenário para atuar como um objeto parte da ação, mas que se integra tanto ao corpo do personagem que se comporta como uma extensão dele. Para alguns, atua como um peso de papel, pois a pedra mantém o fiel em seu estado passivo, de espera, alguém que já não mais encontra conexão com a vida terrena (Figura 85).

É ridículo, e é medonho. [...] Mas brama em todos os tons contra o pecado; esboça grosseiros quadros de torturas; e espalha sobre o auditório fulminado avalanches de penitências, extravagando largo tempo, em palavrrear interminável, fungando as pitadas habituais e engendrando catástrofes, abrindo alternativamente a caixa de rapé e a boceta de Pandora...  
E alucina o sertanejo crédulo; alucina-o, deprime-o, perverte-o. (CUNHA, 2020, p.87)



Figura 84



Figura 85

## VI. A via sacra de Manuel

Em contraposição aos fiéis, Manuel, carrega a pedra de forma ativa, subindo o Monte Santo e levando-a consigo, pois vê no sacrifício um caminho para a salvação. Cada vez mais apresenta uma aparência cansada (Figura 86 e 87), as olheiras, o cabelo suado e a barba por fazer demonstram o quanto ele está entregue à essa caminhada e ultrapassando seus limites para alcançar a tal ilha idealizada.

Carrega a grande pedra na cabeça enquanto, ajoelhado, sobe o Monte Santo. Utilizando uma pedra real e não cenográfica, Geraldo Del Rey vive na pele o sacrifício de Manuel, de tal forma que é possível sentir o seu peso aqui do outro lado da tela (Figuras 88 e 89). Sentimos sua exaustão e esforço, os joelhos cansados do atrito com o chão duro de pedras e terra batida (Figura 90). Podemos comparar a cena à via sacra de Jesus, carregando sua cruz pesada por um longo caminho, sem descanso, ambos em busca de uma salvação.

Somos aproximados do esforço da personagem e da exasperação do espetáculo através do olhar e aproximação da câmera na mão, que entra na cena e nos leva com ela. A pericia de Glauber como diretor, nos veste da pele de Manuel.

*"To condenado mas tenho coragem, entrego minha força ao meu santo pra eu libertar o meu povo"*



Bem-aventurados os que sofrerem...  
A extrema dor era a extrema-unção. O sofrimento duro a absolvíção plenária. (CUNHA, 2020, p.113)

O plano geral quebra o corpo-a-corpo e nos fornece imagem de toda a extensão do caminho pelo qual a personagem se deslocará (Figura 92), dando-nos a informação da duração que recrudesce (XAVIER, 2010, p.97), o que também contribui para nos aproximar de seu calvário. E novamente, o fim do caminho está fora do enquadramento, não vemos até onde vai o cenário, onde Manuel chegará, onde é seu fim, nem quanto mais terá que aguentar dessa caminhada.



Figura 92

*"Esse caminho do Monde Santo é pra levar até o céu o corpo e alma dos inocentes"*

A cruz do beato, que por vezes assemelha-se com o cajado de um pastor ou com a arma de um jangunço, é utilizada como instrumento de repreensão e disciplina. Quando colocada contra o pescoço de Manuel, recorda a imagem de uma foice prestes a livrar do sofrimento a alma pobre do sertanejo. (Figura 91)

## VII. A via sacra para Rosa



Figura 93



Figura 94

Ao chegar ao templo, através de uma porta vemos Rosa sob a perspectiva de quem observa os fiéis que estão dentro dele rezando, cena que não é apresentada para o espectador, apenas ela pode assistir e nós apenas ouvir (Figura 93). De certa forma nos sentimos observados por ela. Ao mesmo tempo, atrás da personagem, em segundo plano, há um rebanho de ovelhas que surge caminhando pelo mesmo caminho de pedras que os fiéis passaram, a desconexão entre Rosa e o grupo de beatos é evidente. (Figura 94)

Aqui, podemos fazer uma associação entre o rebanho de dentro do templo e o de fora, de tal modo que a porta funcionaria como uma passagem vedada por um espelho. O que vemos é o reflexo dos religiosos, o rebanho de ovelhas, observado por Rosa, portanto, neste momento, assumimos a visão construída pelos olhos dela.

Nas cenas que se seguem no filme, os personagens estão sempre subindo o morro de pedras, tentando alcançar a salvação e o divino, representado na mise-en-scène pelo céu branco estourado, ocupando boa parte do enquadramento. Não é possível ver o fim do caminho, nem saber onde chegarão, pois, o lugar que Manuel busca não existe, é fruto de uma idealização. O Beato Sebastião profetiza a chegada em uma ilha, de campos verdes, para onde eles irão após a salvação, onde não existe um governo que ignora seu povo, a seca, fome e miséria: “Vamo deixar o fogo queimar de uma vez toda essa república de uma desgraça”. Mas, para isso, eles precisam lutar, e ele conta com Manuel para isso: “Você foi enviado para ser minha força no sofrimento e na guerra, você tem de lutar por mim”.

O homem carregando o estandarte desce o morro, ao mesmo tempo em que Rosa olha para ele (Figura 95 e 96). Ele desce, pois não há ilha esperando por eles no fim do caminho, isto é fruto da idealização e da esperança daquele povo. O estandarte desce até nós, fica em primeiro plano e ganha protagonismo: é a causa que está em jogo, não mais os personagens; e somos convocados a “abraçá-la” e carregar o estandarte.

Nesta fase, Rosa se esforça para ser uma âncora que puxa insistentemente Manuel para a lucidez, que a esta altura está totalmente entregue às ideias de Sebastião.



Figuras 95 e 96

Rosa: "Vamo trabalhar pra ganhar a vida da gente, antes que as tropas do governo façam igual em canudos, mata homem, mulher, degola os meninos"

Manuel: "Se vier guerra, luto contra mil soldados com minha espada de São Jorge. Se o povo do santo morrer, vou recriar na ilha"

Rosa: "morre você, morre eu, não escapa ninguém"

Manuel se vê como um cordeiro, e age como um mártir, que se sacrifica pelo povo e que renascerá na ilha, com a qual ele tanto sonha, enquanto Rosa tenta puxá-lo para a realidade. Primeiro temos na mise-en-scène Rosa interceptando Manuel, ambos ajoelhados no chão de pedra, enquanto o beato aparece em primeiro plano, mas apenas da cintura para baixo e parte do cajado de sua cruz, sem precisarmos ver o rosto desta figura, o identificamos como o símbolo religioso da cena. Em seguida ele entra por completo na mise-en-scène para, com sua cruz, reprimir Rosa e a afastar do marido, levando-o para fora do quadro pela trilha de pedras, ou seja, mantendo-o em seu caminho religioso e deixando a personagem estirada sobre as pedras. É a luta de Rosa contra o fanatismo religioso que a separa física e ideologicamente do marido. (Figuras 97 a 100)

A beleza era-lhes a face tentadora de Satã. O Conselheiro extremou-se mesmo no mostrar por ela invencível horror. Nunca mais olhou para uma mulher. Falava de costas mesmo às beatas velhas. (CUNHA, 2020, p.101)



Figuras 97 a 100

## VIII. Antônio das Mortes é contratado

Antonio é contratado pela igreja, a pedido dos coronéis, para lutar contra Sebastião, com medo de que ele se torne um novo Antônio Conselheiro, levando à uma guerra como a de Canudos. Dizem que o beato prejudica as fazendas e a igreja e o governo não se interessa, porém, existem apenas duas nessa leis, a lei do governo e a lei da bala. De tal forma que, o governo omitindo-se da responsabilidade, lhes sobra a lei da bala para resolver a questão, ou seja, matar o beato.

A cruz sela o contrato entre Antônio das Mortes e Igreja (Figura 101) e Antônio das Mortes e Coronéis (Figura 102) é testemunha dessa aliança.

Cruz e arma encaram-se e colocam-se na mesma mise-en-scène (Figura 103), composição que aparecerá diversas vezes no filme. Símbolo religioso e símbolo da violência juntos, expondo a ambiguidade e, por vezes, hipocrisia dos personagens e das situações apresentadas.

Igreja que contrata matador de aluguel para matar fiéis. Matador que tira a vida do povo, para este não morrer de fome.

O posicionamento dos dois corpos força a perspectiva, criando uma diferença de escala, de modo que o corpo do matador é mais alto e corpulento em relação ao do líder religioso (Figura 104). A Winchester encostada na parede divide o quadro em duas, separando o líder religioso do matador. No primeiro momento, Antônio das Mortes recusa a proposta de exterminar o beato Sebastião, sua ética e crença o separam de quem tenta contratá-lo. O que fará com que ultrapassem essa linha divisória entre eles é a recompensa, o dinheiro que o padre traz em suas mãos.



Figura 101



Figura 102



Figura 103



Figura 104

## IX. Rosa matou a fé de Manuel

Chegamos à capela que servirá de cenário para a próxima ruptura de Manuel. Diferente da ideia que temos de um templo, iluminado, amplo, que nos dá a sensação de conexão com o céu, aqui o templo é escuro, iluminado principalmente pelas velas, iluminação indireta e fragmentada, apertado e de paredes escuras e rugosas, sem a ostentação dos grandes templos. É uma capela intimista, pois é um momento íntimo entre os três personagens: Rosa, Manuel e Sebastião, a ação acontecerá apenas entre eles.

Manuel está estirado ao chão, cansado pela caminhada árdua, enquanto Sebastião segue erguido contemplando o altar, como quem celebra o ritual que se encaminha para o ato final (Figura 105).

Vemos nas duas paredes laterais as sombras projetadas da cruz de Sebastião. A ligação entre elas, com a cruz na mão do beato e com a cruz do altar, formam uma quinta cruz na mise en scène (Figura 106). É o momento final da via sacra de Manuel, que seria concluído com o sacrifício, proposto por Sebastião, de Rosa e de uma criança.



Figuras 105 e 106

Aqui temos mais um exemplo da modulação que Glauber propõe no filme, de saltos energéticos depois de uma cena mais horizontal. Na capela, espaço de silêncio, a câmera está fixa, observando de longe o beato e seu fiel. No exterior, a câmera na mão percorre a histeria e agitação dos religiosos e Rosa, em um incessante giro pela mise-en-scène (Figuras 107 a 109)



Figura 107



Figura 108



Figura 109

E então, Manuel cumpre com o pedido feito pelo beato e traz Rosa e uma criança, assim como os hebreus levavam o cordeiro para um templo, para sacrificá-lo como remissão de seus pecados. As texturas trazem a dureza da cena, a parede de taipa, a toalha da mesa amassada, assim como as roupas dos personagens e a rugosidade da pedra carregada por Manuel, que também compõe o quadro. Aqui entra em cena o punhal, que assume o protagonismo da ação e é o que irá direcioná-la e mediá-la (Figura 110).

Quando o instrumento central do rito, o longo punhal, hipnotiza todas as personagens, ele se transforma no centro de gravidade da composição visual e dos movimentos de câmera.

Da morte da criança à morte do próprio Sebastião, há uma curva do olhar em função dos movimentos do punhal. (XAVIER, 2010, p.98)

O instrumento é utilizado por Sebastião para sacrificar a criança (Figura 111); com o sangue dela o beato faz uma cruz na testa de Rosa (Figura 112) e com a roupa do bebê ele cobre uma imagem de Jesus (Figura 113). Após a morte de Cristo, o último cordeiro, não haveria mais a necessidade da realização dos sacrifícios, porém Sebastião o realiza mais uma vez, cobrindo a imagem de Jesus com o sangue de mais um cordeiro sacrificado. A todo momento o beato tenta assumir a posição de salvador e libertador do povo. Enquanto isso, Manuel profana “não posso mudar a morte de Jesus Cristo com sangue dos inocentes”, demonstrando certos lapsos de sanidade.



Figuras 110 a 115

Com o mesmo punhal Rosa mata Sebastião, mas não o faz com um propósito divino, age por ela mesma, reagindo e eliminando quem a nega e reprime, e que é capaz de sacrificar um inocente (Figura 114). E então sai de cena, carregando o símbolo de sua libertação, e deixa a capela, que, em plano aberto, demonstra-se aberta e maior (Figura 115). A câmera recua bruscamente em linha reta acompanhando Rosa e nós corremos dali junto dela, para nos unirmos à agitação que acontece no exterior da capela.

## X. O massacre da massa

A corrida que se inicia no interior da capela se conecta à dispara da massa de fiéis em histeria no seu exterior (Figuras 116 e 117). O massacre acontece de forma tumultuada, com cenas em flashes rápidos: a agitação e queda dos beatos diante do fogo incessante de um Antônio das Mortes que não é apenas um, pois a estenografia da cena entrega um matador multiplicado, que simboliza a intensidade das forças repressoras, inúmeras e incontidas (Figura 120).

O sofrimento fica subentendido pela sonoplastia da arma, dos gritos e dos corpos caindo ao chão (Figura 118 e 119). Não explora o excesso de sangue como elemento visual da violência, de modo que quase não o vemos nos corpos caídos. A cena não busca horrorizar o espectador, mas levá-lo a refletir sobre o que ela representa: Antônio das Mortes é uma força opressora, amparada pela lei, que mata o povo que via em Sebastião sua última e única esperança. A exasperação fica por conta da vertigem causada pelos cortes fulminantes e da fuga em delírio epiléptico de movimentos e tremores.

Ao lado de Antônio das Mortes aparece mais uma vez a cruz (Figura 121), simbolizando a responsabilidade de Antônio por combater a cegueira provocada pela alienação religiosa, e que põe fim ao fanatismo de Monte Santo ao dizimar os fiéis (GUTEMBERG, 2016). O ângulo formado pela linha do rifle com a linha horizontal da cruz, resulta em uma seta que aponta para uma nova direção, uma outra saída. O matador que será a nova fase de Manuel, sua adesão ao cangaço.

É um solavanco único, assombroso, atirando, de pancada, por diante, revoltos, misturando-os embolados, em vertiginosos disparos, aqueles maciços corpos tão normalmente tardos e morosos. E lá se vão.

[...] milhares de corpos que são um corpo único, monstruoso, informe, indescritível, de animal fantástico, precipitado na carreira doida. (CUNHA, 2020, p. 76)



Figuras 116 a 121

Ao entrar na capela Antônio das Mortes encontra Sebastião já morto. Seu rifle, junto ao punhal portado por Rosa, projetam uma sombra na parede que compõe uma cruz (Figura 122), expressando a cumplicidade entre eles e fechando o círculo composto pela ação dos dois objetos, rifle e punhal, na liquidação do sonho messiânico dos camponeses. (XAVIER, 2010, p.132)

As diversas velas que antes estavam acesas no degrau do portal se apagaram (Figura 123). As velas, que representam as preces dos fiéis, ato de esperança, se apagaram junto daqueles que as acenderam. Sobraram os corpos das velas e dos que as deixaram lá. Ao sair da capela, Antônio das Mortes anda ao encontro do cego Júlio ao som do cordel “matador de cangaceiro” (Figura 124).



Figura 122  
Figura 123

*“Eu sou Antônio das Mortes. Morreu tudo feliz, rezando de alegria.  
Foi contra a minha vontade, mas tinha de ser”*

Os sobreviventes do massacre, Manuel e Rosa, andam em meio ao sertão, em uma nova paisagem, diferente da fase anterior, em que eles estavam insistente subindo o morro, passando pelo infinito caminho de pedras, símbolo dos inúmeros sacrifícios e da alienação religiosa. Após a morte de Sebastião e de todos os fiéis, o casal precisa recalcular a rota e, por isso, voltam a andar em terreno mais baixo e plano. Manuel, que tanto idealizou e sonhou com a ilha de campo verde, volta para o sertão de terra seca, galhos retorcidos e ressequidos, onde não há um caminho definido como o caminho de pedras de Monte Santo (Figura 125).



Figura 124  
Figura 125

Cego Júlio, o trovador popular, será o responsável por costurar a nova fase de Manuel, a do Manuel-cangaceiro, levando o casal até Corisco, sobrevivente de outro massacre, o do bando de Lampião. Desejando vingar Sebastião e vendo o cangaceiro como um novo sinal divino, Manuel adere ao cangaço.

## XI. Manuel adere ao cangaço

*"Da morte do Monte Santo  
Sobrou Manuel Vaqueiro  
Por piedade de Antonio  
Matador de cangaceiro  
A estória continua  
Preste lá mais atenção  
Andou Manuel e Rosa  
Pelas veredas do sertão  
Até que um dia -pelo sim pelo não-  
Entrou na vida deles  
Corisco o diabo de Lampião"*



Figura 126

O cangaceiro se apresenta com tom teatral, radicalizado pelos diálogos, os gestos, a marcação dos atores e o enquadramento (Figura 126). Glauber mistura o realista com o teatral com o objetivo de traduzir um senso genuíno do sertão, o teatral está nos personagens, com suas falas e movimentos que remetem a narrativa lírica da literatura de cordel, mas que tem como cenário de suas ações os espaços realistas do sertão, não são lugares artificiais e maquiados, mas a terra onde a miséria realmente existe (Figura 127).

A câmera na mão se aproxima da experiência dos personagens. Como um elemento a mais no grupo, entramos na narrativa e passamos a fazer parte dela (Figura 128).

Glauber não engessava a atuação dos atores, estes não precisavam se preocupar com o posicionamento da câmera, pois ela está no meio da ação e é ela quem segue a atuação, em um plano direto sem cortes. A narrativa solicita uma liberdade espacial que o teatro oferece, mas oferece algo mais amplo, como um palco sem limites.

Visto em plano geral, ele fala de sua promessa de vingança, e sua movimentação em círculos sublinha o espaço delimitado de sua ação no raso da caatinga.

[...] Os vaivéns da câmera contribuem para reafirmar o fechamento, a falta de saída [...]. Nos monólogos, define as coordenadas da imagem, sua figura organiza a cena. Faz de sua reflexão um discurso direto para nós e um discurso dentro da ficção para Manuel. (XAVIER, 2010, p.122).

Figura 127



Figura 128



Figura 129



Os homens da tropa de Corisco carregam, cada um, uma expressão da indumentária, o que contribui para posicioná-los no grupo (Figura 129). Os dois cangaceiros que já faziam parte da tropa de Corisco são identificados principalmente pelo chapéu meia-lua de couro, a camisa e o lenço no pescoço, a alpercata e a perneira. Enquanto Corisco traz a indumentária mais acurada, demonstrando que ele assume um papel mais relevante naquela hierarquia.

Embora todos os homens usassem chapéus enfeitados com moedas de ouro e outros apetrechos, havia diferenças entre eles. Quanto mais poderoso fosse o cabra, maior o tamanho do acessório – e mais reluzentes os seus adereços. (NEGREIROS, 2018, p.95)

Dado a importância do chapéu na vestimenta dos cangaceiros, ao aceitar Manuel em seu bando, Corisco retira o chapéu da cabeça de um dos bandoleiros da sua tropa e “batiza” Manuel como “satanás” (Figura 130). O chapéu exerce aqui a mesma função que o terço exercia no grupo de Sebastião, os dois símbolos caracterizam os grupos e aqueles que os carregam, pertencem ao grupo também. O terço tornou Manuel um fiel seguidor de Sebastião e de suas ideias. O chapéu tornou Manuel parte do grupo e do cangaço.



Figura 130

## XII. Cangaceiros em ação

Corisco e seu bando invadem um casamento, momento em que vemos enfim a ação dos cangaceiros. No local, Manuel encontra um símbolo religioso, a cruz, que chama sua atenção e desperta sua admiração, (Figura 131).

Enquanto os cangaceiros destroem o espaço, ferem os noivos e saqueiam tudo que há de valor, Manuel admira a imagem (Figura 132). Ele encontrou na religião sua maneira de lutar contra o governo e aqueles que tiram do povo o pouco que tem; não é cangaceiro por natureza, apesar de afirmar à Corisco que é capaz de ser um deles. Por isso, durante toda a ação, Manuel fica anestesiado pela imagem religiosa e só age como bandoleiro quando Corisco o tira de sua inércia, confrontando-o e o chamando para o combate. Enquanto Manuel carrega a cruz e tenta se conectar de volta com o divino, Corisco lhe oferece um punhal. A troca de um objeto por outro representa o afastamento do Manuel-beato e a aproximação do Manuel-cangaceiro.

Corisco propõe uma mudança revolucionária. Ao invés de objetivar a salvação através de uma ação divina nada palpável, ele prega uma ação direta e violenta contra os poderosos, para que o povo não passe mais fome. A entrega do objeto a Manuel é um convite para que ele se junte à essa revolução pautada na ação, que tem sua afirmação com Manuel apunhalando o noivo a sangue frio (Figura 133).

Enquanto Manuel admira a imagem santa, Rosa se conecta com Dadá através do véu da noiva. Desde o início da narrativa, ela tenta criar uma conexão com Manuel, que tem sempre sua atenção voltada para



Figura 131



Figura 132



Figura 133

sua religiosidade, como é possível confirmar, em primeiro plano, onde ele carrega um crucifixo e segue anestesiado por ele (Figura 134). O véu, utilizado pelas noivas no casamento, é um símbolo de união e amor. A crença de que, ao cobrir a noiva com o véu, o marido está prometendo protegê-la, é algo que Rosa busca em vão em Manuel. Porém, o que acontece é o oposto, durante todo o filme é ela quem tenta protegê-lo. O véu é também um símbolo religioso do casamento cristão, que fica em contraste com outro símbolo cristão, a cruz, em primeiro plano sendo adorada por Manuel.



Figura 134

Então, o cenário é construído de tal forma que sirva de apoio à ação que acontece ali, detonado pelos cangaceiros.



Figura 135



Figura 136

O cenário onde acontece o casamento, e que é invadido pelos bandoleiros, possui poucas camadas de construção de objetos (Figura 135 e 136). Temos apenas uma primeira camada de móveis e de objetos, basicamente há apenas o que será importante para a construção das ações. Com as informações dadas do espaço, não é possível concluir a camada social a qual aqueles noivos pertencem, quem são eles ou qual a importância daquela cerimônia. Isso porque pouco importa para a narrativa a profundidade desses personagens, apenas a informação de que Corisco está se vingando do pai no noivo.

Após o ataque violento à fazenda do coronel Calazans [...] vivem uma atmosfera de transe pessoal, de perplexidade ou delírio, onde a personagem volta-se para dentro de si, ou para os outros, na busca de uma definição ou resposta que ponha as coisas no lugar.

Tal atmosfera é assumida pela câmera que também parece estar à procura de um ponto de apoio, como Manuel diante do ritual de violência de Corisco, como Rosa e Dadá em sua troca de presentes e na renovação do carinho manifesto desde o primeiro encontro. (XAVIER, 2010, p.102)

### XIII. Confrontos no cangaço

Rosa pega um botão de xique-xique e entrega à cangaceira (Figura 137). O xique-xique, assim como outros cactos, resiste em áreas consideradas de difícil sobrevivência, consegue se desenvolver entre as fendas das rochas. Assim como Rosa e Manuel, que desde que saíram às pressas de sua casa, resistem ao inúmeros reveses que lhes apareceram.

Na cena, Rosa, ainda com o véu, símbolo do matrimônio, ultrapassa os espinhos do xique-xique para pegar um botão de flor. No corte seguinte, temos a impressão de que ela entregará a flor para Manuel, porém ela entrega à Dadá (Figura 139), com quem ela encontrou conexão e afeto. A armadura de Manuel ainda afasta Rosa.

Ao entregar o botão de flor à Dadá recebe em troca seu lenço, um dos símbolos da indumentária do cangaceiro (Figura 138). Vemos a cena como um casamento, a troca das alianças entre as duas, que, sem trocar qualquer palavra, prometem se proteger e se cuidar, ação iniciada quando a cangaceira colocou o véu em Rosa, concluída com um beijo (Figura 140).

Os planos-sequências dessa fase do filme tendem a criar uma tensão que vem exatamente das peculiaridades da câmera na mão. Seu andar desequilibrado, sua liberdade de movimentos e sua trepidação denunciam sua subjetividade por trás da objetiva, revelam uma palpitação nas operações de quem narra de modo a nivelar sua experiência a das personagens. (XAVIER, 2010, p.103)



Figura 137



Figura 138



Figura 139



Figura 140

Manuel demonstra desconforto pelo comportamento violento do cangaceiro e, dirigindo-se a Rosa diz que irá "acabar com ele". Em reflexo, Rosa utiliza a cartucheira do próprio para atacá-lo e puni-lo (Figuras 141 e 142). Sua reação é seu descarrego, de tudo que passou por conta das escolhas de seu marido, quando, mesmo discordando delas, esteve a seu lado, ainda que não fosse ouvida por ele.

É então interrompida por Corisco, que toma dela a cartucheira e confronta Manuel sobre sua ida a Monte Santo, ao passo que ele responde que foi buscar justiça, pois não se pode fazer justiça no derrame de sangue (Figuras 143 e 144). A resposta do cangaceiro, retoma os dois objetos que ele trazia em sua primeira aparição, o punhal e o rifle: "Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas para mudar o destino. Não é com rosário não, Satanás. É no rifle e no punhal!".

Corisco, certo de seu fim próxima, manda Manuel pegar sua mulher e fugir, pois, ele não é um cangaceiro, não tem a alma de um e não acredita na justiça pelo derramamento de sangue. Por isso, em todas as cenas após seu "batizado", quando ele ganha o chapéu meia-lua, este está pendurado em seu pescoço. Ele nunca usa o adereço devidamente, não carrega o símbolo do cangaço com ele, pois ele não faz parte desse meio e não compartilha das mesmas ideias, mas está ali como forma de sobrevivência e por achar que Corisco é sua última chance de justiça contra as forças de poder.

*"Por isso mesmo precisava ficar em pé, lutando até o fim, desarrumando o arrumado. Até que o sertão vire mar e o mar vire sertão"*



Figura 141



Figura 142



Figura 143



Figura 144

## XIV. Antônio das Mortes em Canudos

Antônio das Mortes anda por Canudos, cenário da conhecida Guerra de Canudos, confronto entre o exército da República e um movimento popular de base social e religiosa, que resultou na morte de milhares de pessoas, inclusive de seu líder Antônio Conselheiro.

Resultado de uma série de fatores como a crise econômica e social, a seca que agravava a situação da improdutividade dos latifúndios, desemprego e a crença em uma salvação divina. As mobilizações daquele povo atraíram os olhos do país que, entrando recentemente em um governo republicano, via aquela manifestação como um ataque à República.

Na cena, Antônio das Mortes, que aqui representa as forças opressoras, acompanhado pelo cordel que o introduz na mise-en-scène, caminha por um cenário de pós-guerra (Figura 145). Ao fundo vemos algumas ruínas, que nos indicam ter sido um lugar de confronto, seu caminhar marca um momento de sintonia entre drama e espaço (Figura 146). A cidade permanece vazia durante toda a cena, estando apenas Antônio e cego Júlio, dado que a população daquele lugar foi um dia aniquilada, assim como aconteceu com o grupo de fiéis seguidores de Sebastião, mortos por Antônio das Mortes. A cena faz conexão direta entre os dois episódios, frutos das mesmas angústias de um povo que buscava uma vida mais digna, tendo a religião como principal fonte de esperança.



Figura 145

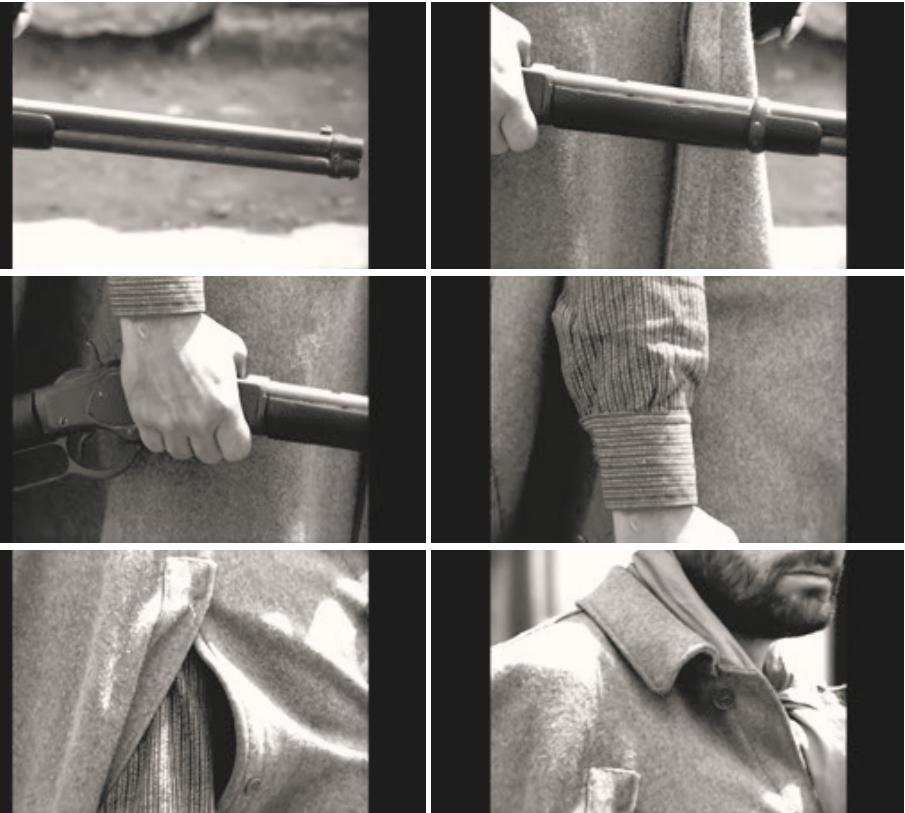


Figura 146



Figura 147

Encontra-se então com o cordelista, cego Júlio, sentado em um coreto no meio de uma praça com vista para toda a paisagem de Canudos. O trovador popular carrega consigo seu violão (Figura 147), extensão de seu corpo, assim como o rifle é extensão de Antônio das Mortes, confirmado pelo plano-sequência que percorre pela arma, braço, tronco e cabeça do matador de cangaceiro (Figuras 148 a 153).



Figuras 148 a 153

Os objetos são, não apenas artefatos pessoais, mas carregam imensa carga dramática e de significância, principalmente pelo contraste de estarem lado a lado, solidificado pelo diálogo entre os personagens.

Antônio das Mortes declara ao cego Júlio

*"fui condenado nesse destino e tenho de cumprir"*

e seu destino é matar, matar como recurso para livrar o povo da miséria, representado pela arma que carrega consigo, símbolo da violência. Do outro lado, o cancionista popular carrega sua viola, já que seu destino é transformar a história do nordeste em lenda. Canta para não perder o juízo e manter-se são, costurando a narrativa.

Cego Júlio: "é matando Antônio, é matando que ocê ajuda seus irmãos?"

Antônio das Mortes: "Sebastião também me perguntou. Eu não queria mas precisava. Eu não matei os beato por dinheiro, matei porque não posso viver descansado com essa miséria"

Cego Júlio: "a culpa não é do povo, Antônio!"

Antônio das Mortes: "Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão, uma guerra grande sem a cegueira de Deus e do diabo. E pra que essa guerra comece logo, eu que já matei Sebastião, vou matar Corisco e depois vou morrer de vez. E nós somos tudo a mesma coisa"

Os personagens deixam claro que mantêm visões diferentes, sendo um o contraponto do outro. Um passional, que não exita em usar o dedo para puxar o gatilho e tirar a vida de inocentes, e o outro racional, que mesmo na escuridão busca a verdade e usa seus dedos para cantar o sofrimento do povo. O contraste e divisão de opiniões é expresso no contra-plano, em que vemos os dois personagens sentados de costas, olhando a paisagem horizontal, enquanto os pilares do coreto criam linhas verticais que segmentam a mise-en-scène e separam os dois e suas ideias contrastantes (Figura 154).

"A culpa não é do povo, Antônio", nesta frase dita e repetida pelo cego ao matador num plano tão longo como a vastidão sertaneja, a voz do violeiro tão alta e próxima como um protesto coletivo - deve estar o sentido fundamental da tragédia. Se Sebastião é um profeta da desgraça, Corisco um bandido desesperado e Antônio das Mortes um assassino profissional, a culpa não é do povo. (ROCHA, 1965, p.179)

Figura 154



## XV. O fim se aproxima

De volta ao acampamento de Corisco, cego Júlio o avisa sobre Antônio das Mortes, que chegará em breve para matá-lo. Vemos em Manuel sinais que o ligam ao cangaço, mas que já indicam seu afastamento dele. A alça da bolsa a tiracolo que faz referência à cinta de couro de Dadá e Corisco para carregar os cartuchos das armas (Figura 155), o chapéu que segue pendurado no pescoço ao invés de vestir a cabeça (Figura 156) e as medalhas, que em Corisco aparecem penduradas no chapéu como uma coroa, em Manuel estão em sua camisa, que se encontra aberta, pois neste momento ele está se despindo do Manuel-cangaceiro (Figura 157).



Figura 155



Figura 157

Figura 156

"Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas para mudar o destino, não é com rosário não Satanás, é no rifle e no punhal"

A fala de Corisco direcionada à Manuel é seguida da imagem de um de seus capangas amolando sua faca, como forma de reafirmar o que o cangaceiro proclama (Figura 158). Assim como o sangue em seu rosto (Figura 159), depois do ato violento contra o noivo, deixando claro que seu modo de lutar contra aquele sistema opressor será sempre pela violência e derramamento de sangue.



Figura 158



Figura 159

## XVI. Filho do Cangaço

Rosa e Corisco se encontram e nós somos levados a ele pela câmera, que acompanha Rosa, ainda com o véu, em sua caminhada até o cangaceiro, como a caminhada de uma noiva até o altar. A imagem é potencializada pelos adornos que ambos carregam, o chapéu meia-lua e o véu, elementos que dificilmente seriam vistos juntos, se considerarmos a forma como as mulheres entravam para o cangaço, fruto de violência e nenhum romantismo. Rosa, que há muito estava distante de uma figura masculina, devido a alienação de Manuel, contra Corisco no momento em que usa o véu e o encontro acontece como um casamento simbólico.

A união de Rosa e Corisco constitui uma versão deslocada da violência sexual típica do cangaceiro: Rosa, vestida de noiva, reencontra a figura masculina e, através dessa reiniciação simbólica, Corisco completa sua função de reunir o casal de campões: através dele, Manuel tem sua consciência liberada de Sebastião; através dele, Rosa perde o véu, recupera uma face perdida da sua existência sexual e reencontra Manuel, para ter um filho (XAVIER, 2010, p.125).

Juntos se movimentam na tela, como uma dança coreografada, um ritual de acasalamento em êxtase de sensualidade e lirismo. Um jogo de olhares, vontades e possibilidades precede o beijo que, quando acontece, coloca a câmera em movimento, girando em torno dos dois, em transe, observando de perto esse encontro de desejos e testemunhando o futuro que está por vir (Figuras 160 a 162). O amor não é uma coisa definida, ele é circular, por isso a cena é circular, dentro de uma libertação poética, livre e abstrata, que se coloca

além do plano contato puramente sexual.

Entra na tela um plano geral do sertão nordestino e integrado a ele, como parte da terra, estão Rosa e Corisco deitados ao fundo. Mais à frente um bezerro entra no enquadramento seguindo sua mãe, metáforas do materno, anunciando a concepção, que se confirmará mais à frente (Figura 163).

Figura 160



Figura 161



Figura 162



Figura 163



## XVII. Adeus Cangaço

Manuel anuncia que Antônio das Mortes está atrás da cabeça de Corisco para levá-la ao presidente, como quem dá ouro de presente. Diante do fim próximo, o cangaceiro pega seus bornáis, contendo toda sua riqueza, e entrega de presente aos últimos dois cangaceiros de seu grupo. Antônio presenteia as forças opressoras, Corisco o povo (Figura 164).



Figura 164

Questionado por Corisco, Satanás precisa decidir se vai ou se fica e, pela primeira vez em sua trajetória, consulta Rosa sobre o que fazer, “agora você quem decide”. No plano de fundo, atrás de Manuel está a figura do cangaceiro, Rosa que decide, ficar com o cangaceiro ou ir embora com o marido. “Tô mais junto de você”, ao fazer sua escolha (Figura 145 e 146), Corisco sai da mise-en-scène, sendo oculto pela imagem de Manuel. Ao passo que Rosa confirma sua gravidez, “vamo ter um filho”. O próximo plano mostra Corisco, o verdadeiro pai da criança.



Figura 165



Figura 166

Momentos antes do embate com Antônio das mortes, Corisco de frente para nós se despede da vida terrena como quem segue um ritual, com o punhal em mãos formando com a testeira do chapéu uma cruz diante de si, já prevendo a chegada de sua morte. (Figura 167).



Figura 167

O matador de cangaceiro anda pelo sertão em busca do cangaceiro, com sua arma em punho, sem temer represália caminha ereto, não se agacha, não se arrasta pela terra, não se esconde, como havia dito Zé Rufino, enfrenta o inimigo cara a cara.

Observa à distância suas vítimas, o grupo de Corisco, examinando seus movimentos. A vastidão da paisagem demonstra ao mesmo tempo a dificuldade de Antônio das Mortes para capturá-los e a de Corisco para sair de lá. (Figuras 148 a 153)



Figura 168



Figura 169



Figura 170



Figura 171



Figura 172



Figura 173

No erguer do rifle de Antônio das Mortes (Figura 156), o trovador popular anuncia o início da batalha, “se entrega Corisco” “eu não me entrego não”, e o primeiro disparo é dado pelo cangaceiro, gatilho para o início do combate de forma ativa. Dessa vez a câmera não acompanha o personagem, somos observadores passivos, olhando de longe o encontro de matadores.

No plano vemos Corisco correndo da esquerda para a direita e logo atrás está Rosa correndo na mesma direção, mas não vai ao encontro do cangaceiro e sim de Manuel, enquanto que Corisco vai ao encontro de Dadá. Ambos se confundem com a paisagem, são parte da textura formada por vegetação, pedras, terra, colinas e corpos. (Figuras 174 e 175)



Figura 174



Figura 175

Corisco arrasta Dadá, uma “Mulher linda e valente” aos olhos de Zé Rufino e que ficou até o último minuto ao lado do cangaceiro, de tal maneira que foi atingida por um dos tiros disparados pelos macacos e quase perdeu sua perna. A câmera enquadrava o membro, dando foco para as alpercatas e as perneiras enfeitadas com ilhós da cangaceira, que é arrastada como uma boneca de pano por seu companheiro. Não vemos a ferida ou qualquer rastro de sangue, mas o arrastar da perna sobre as pedras do chão é suficiente e claro (Figuras 176 a 178).



Figura 176



Figura 177



Figura 178

Antônio das Mortes está finalmente frente a frente com Corisco, “se entrega Corisco” (Figura 179) e este, portando seu punhal, símbolo de sua força e resistência, dá saltos teatrais como fagulhas na tela. (Figuras 180 a 185) Corisco é fogo de artifício e seus rodopios são uma expressão que confirma essa qualidade, também expressa na montagem, com uma sequência de cortes que explodem sua figura na tela. Rodopios teatrais e lendários cessam, Corisco fixa-se de braços abertos e temos novamente na mesma mise-en-scène o punhal, nas mãos de Corisco, a cruz formada por seu corpo, e o rifle de Antônio das Mortes (Figuras 186 a 188). Ao brado de Corisco, “Mais fortes são os poderes do povo!”, os três caem ao chão (Figura 189). Antônio das Mortes eleva o facão, mesma arma utilizada, no início da obra, por Manuel para matar o Coronel Moraes (Figura 190). Símbolo do povo entra novamente em cena no final para nos mostrar que, apesar das tentativas de salvação através da fé com o beato e da violência com o cangaceiro, forte mesmo é o povo, quem deve se erguer no final.



Figuras 179 a 184



Figuras 185 a 190

*"Se entrega Corisco!  
Eu não me entrego não  
Eu não sou passarinho  
Pra viver lá na prisão  
Se entrega Corisco  
Eu não me entrego não  
Não me entrego ao tenente  
Não me entrego ao capitão  
Eu me entrego só na morte  
de parabolo na mão  
Se entrega Corisco  
Eu não me entrego não!"*

## XVIII. Nem de Deus, nem do diabo

A corrida final de Manuel e Rosa, sob o som de “o sertão vai virá mar, o mar vai virá sertão”, é à primeira vista um deslocamento cego, sem um destino definido, mas Manuel continua em linha reta, em direção à um porvir intangível (Figura 191 e 192). A substituição da caatinga pelo mar na tela representa sua transformação e a sobrevivência do casal é o restabelecimento dos laços naturais, sem fins transcedentes, mas reais.

O filme termina com imagens de um mar visto de cima (Figura 193), realçando o vaivém das ondas, uma massa viva que representa a resiliência de Manuel. A corrida de Manuel não acaba no mar, pois ele não é a materialização do desejo de Manuel, mas o oceano é uma representação figurativa da esperança que o narrador vê na revolução, dada como urgente. A cena nos quer provocar e nos levar a agir. O mar aberto é a antítese da terra seca, é o movimento versus o estável enraizado.

Colocando em paralelo com a abertura, que nos descreve um fato da realidade de Manuel, a caatinga e sua seca, miséria e fome, o final é a instância do imaginário a ser cravado naquele povo. O mar é a negação política do presente e aspiração da liberação da revolução social.

Durante a história, o beato afirma que “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, tendo um sentido alienado, metafísico, místico e caótico. Por outro lado, Corisco diz que vai ficar ali lutando e quebrando tudo até que o sertão vire mar e o mar vire sertão.

Os dois são rebeldes, tal como é uma rebelião de líderes dentro de um sistema de opressão; o beato é o rebelde metafísico, o cangaceiro o rebelde anarquista e a terceira rebeldia é o mar, que não está lá, mas que está acontecendo por aí, que é o povo.

Toda essa obsessão dos dois lados, marca a evolução de Manuel, que no fim corre, corre em direção ao mar, mas quem chega nele não é o personagem, mas nós junto da câmera que mostra o mar como uma abertura de tudo o que pode significar, inclusive uma explosão revolucionária. Então vem o mar com o povo gritando em couro, a canção entra no final, violenta, para dizer que a terra não é de deus nem do diabo, mas a terra é do homem.



Figura 191



Figura 192



Figura 193

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

08

**“Tá contada a minha estória,  
Verdade, imaginação.  
Espero que o sinhô tenha tirado uma lição:  
Que assim mal dividido  
Esse mundo anda errado,  
Que a terra é do homem,  
Não é de Deus nem do Diabo!”**

*Perseguição (José Ricardo)*

Desenvolver essa leitura minuciosa dos signos que aparecem, tanto no âmbito da construção da cena (competência do diretor), quanto nos elementos que constroem os personagens e o espaço (competência do diretor de arte), permitiu-me discutir, no âmbito do fenômeno cinematográfico, em que medida materialidades e espacialidades são orquestradas para produzir a significação do fenômeno comunicacional audiovisual.

À construção da cena, trabalhada do ponto de vista das questões mais técnicas de enquadramento, tipos de planos, luz, que não são competências do diretor de arte, soma-se a necessidade de se identificar sinais, sensações, símbolos, atmosferas, etc., que dizem respeito à construção desse espaço sensível, do ponto de vista mais íntimo e identitário, com o qual o receptor se conecta, mesmo que por oposição.

Para refletir sobre o espaço da narrativa, e sua duplicidade, podemos recorrer aos ter dois significados, trabalhados e elucidados pelo autor Richard Sennett em seu livro *Construir e Habitar* (2018), para se referir à ideia de cidade. Nesta obra o autor explora a diferença entre dois termos da língua francesa para designar a cidade: *ville*, o espaço construído, ou seja, o lugar físico, e a *cité*, o espaço vivido, a vinculação do indivíduo com o espaço, como ele habita, suas percepções, comportamentos e crenças.

Outra dupla articulação da “natureza do espaço”, pode ser encontrada na obra de Milton Santos (2017), que expõe os conceitos da tecnosfera, como conjunto de objetos técnicos implantados nos lugares, e da psicosfera, “reino das ideias, crenças, paixões e lugar da produção de um sentido” (SANTOS, 2017, p.256). Para o geógrafo, o cotidiano de um lugar é a cooperação e o conflito entre a base técnica e os diversos

conjuntos de valores manifestos e revelados. Para cada indivíduo a cidade será única, já que os estímulos do espaço físico são contrastados com estímulos internos de cada um que nela passa ou habita.

Essa ideia de espaço também se encontra dentro da esfera do cinematográfico, na medida em que a paisagem está para a tecnosfera, como produção de um espaço cenográfico físico e visual, assim como a psicosfera está para todas as crenças, a cruz, o alto e baixo, o vazio, a textura, e demais elementos que ganham e produzem outros sentidos ao longo do filme.

Tendo em vista os conceitos de Milton Santos e de Richard Sennett, ambos colocam duas instâncias de construção de sentido no espaço, uma técnica produtiva, construída (a direção do filme e toda questão de ordem física e estrutural), e as questões da produção de sentido que se sobrepõe à primeira (que permeiam outros recursos, em interlocução com a direção de arte).

Foi de suma importância neste trabalho olhar para o espaço cinematográfico como uma cooperação entre o que é dado como visual e o que é construído através da interação entre corpo, espaço e percepções, pois isso me permitiu confirmar que a identificação e leitura dos signos, constrói-se a partir de repertório individual, e que, ainda assim, podemos falar de significados, de sentidos “orientados” por e para uma determinada direção.

Haja vista, ainda, que Glauber Rocha propôs um cinema verdadeiro, que expõe todas as nuances na nossa realidade e da violência gerada pela fome, de um povo que vive à mercê da exploração e do autoritarismo, e o faz com imagens claras, explícitas e cruas.

Conclui-se que Deus e o diabo na Terra do Sol é um filme que tem tantas camadas de significado, quanto são as camadas das questões sociais da terra que ele retrata. E da leitura destas, resultam também, inúmeras produções de significado, que seriam impossíveis de serem esgotadas.

# REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COSTA, Rangel Alves da. *Canção de mão-de-pilão*. 2017. Disponível em: <<http://blograngel-sertao.blogspot.com/2017/12/cancao-de-mao-de-pilao.html>>. Acesso em: 12 mar. 2022.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. 2ª edição. Jandira, SP: Principis, 2020

DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

*Deus e o diabo na terra do sol*. Dirigido por Glauber Rocha, Produzido por Luiz Augusto Mendes. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. 120min. Disponível em: <<https://youtu.be/RyTnXylbw>>. Acesso em: 10 out. 2021.

FERRARA, Lucrécia (org.). *Espaços comunicantes*. São Paulo: Annablume; Grupo ESPACC, 2007.

\_\_\_\_\_. *Leitura sem palavras*. 4ª edição. [S. l.]: Editora Ática, 2006

FERREIRA, Benedito. *Três reflexões sobre a direção de arte no cinema brasileiro*. 2019. 138 f. Tese de mestrado. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2019.

KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. 2ª edição. Recife: Companhia Editora Nacional, 1942.

MALAFIA, Wolney Viana. *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Rio de Janeiro, 2012. 316f.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MEDEIROS, Rostand. *A entrevista de Glauber Rocha com Zé Rufino, o matador de corisco*. Tok de História, 2012. Disponível em: <<https://tokdehistoria.com.br/2012/01/21/a-entrevista-de-glauber-rocha-com-ze-rufino-o-matador-do-cangaceiro-corisco/>>. Acesso em: 23 abr. 2022.

NEGREIROS, Adriana. *Maria bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

NEVES, Anderson R. *Entre o western e o nordestern: algumas considerações*. In: Simpósio Nacional de História, XXVII, 2013, Natal.

PERICÁS, Luiz B. *Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica*. São Paulo: Boitempo, 2010.

RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. (Org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições SESC, 2018.

ROCHA, Glauber. *Deus E O Diabo Na Terra Do Sol*. [S. I.]: Civilização Brasileira, 1965

\_\_\_\_\_. *A Estética da Fome*. Nova York, 1965. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>>. Acesso em: 14 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

SENNETT, Richard. *Construir e habitar: ética para uma cidade aberta*. Tradução de Clóvis Marques. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

TELLES, Márcio; ROCHA DA SILVA, Alexandre. *Nem Deus, nem o Diabo: Rosa na Terra do Sol*. Imagofagia, [S. I.], n. 05, 2021. Disponível em: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/679>>. Acesso em: 10 março de 2022.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. Segunda edição. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 1a edição. São Paulo, SP, Brasil: Livraria Duas Cidades : Editora 34, 2019 (Coleção Espírito crítico).

*Filmografia: Deus e o diabo na Terra do Sol*. Cinemateca brasileira. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002154&format=detailed.pft>>. Acesso em: 11 jul. 2022

