



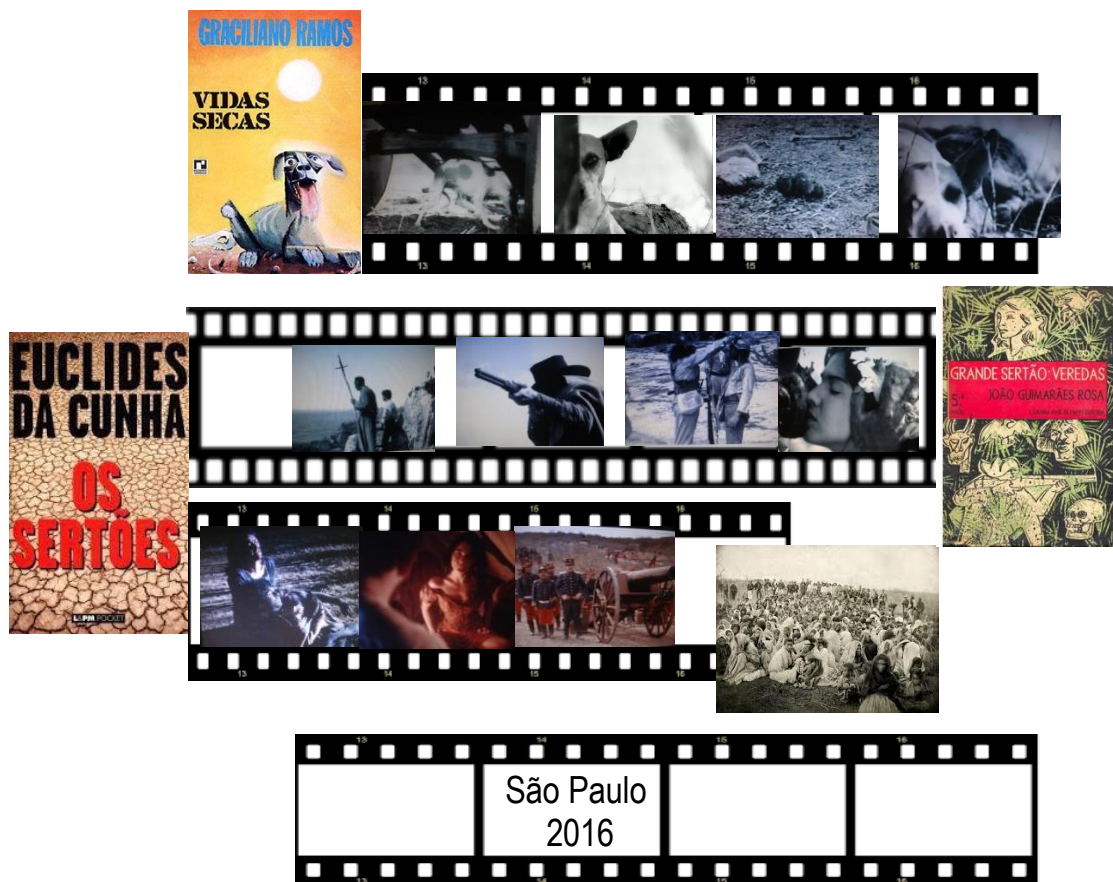
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Instituto de Artes – Campus de São Paulo

TERESA MIDORI TAKEUCHI

## DO TEXTO LITERÁRIO ÀS IMAGENS

Retalhos simbólicos do figurino no cinema brasileiro





UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

**TERESA MIDORI TAKEUCHI**

## **DO TEXTO LITERÁRIO ÀS IMAGENS**

### **Retalhos simbólicos do figurino no cinema brasileiro**

Tese de doutorado submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, sob orientação do Professor Dr. José Leonardo do Nascimento, para obtenção do título de Doutor em Artes.

São Paulo  
2016

Capa:

Imagem do livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, com a capa de Floriano Teixeira para a Ed. Record, s/d.; fragmentos do filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos; imagem do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, com a capa de Ivan Pinheiro Machado para a Ed. L&PM, 2016; fragmentos do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; imagem do livro *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, com a capa de Napoleon Potyguara Lazzarotto para a Ed. Livraria José Olympio, 1963; fragmentos do filme *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende; imagem da *Rendição dos Conselheiros*, foto de Flávio de Barros (out/1897) – cedido pelo Museu da República/IBRAM/Minc nº 32/2015.

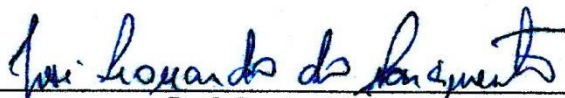
Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação  
do Instituto de Artes da UNESP

|       |  |
|-------|--|
| T136d | <p>Takeuchi, Teresa Midori, 1961-<br/>Do texto literário às imagens: retalhos simbólicos do figurino no cinema brasileiro / Teresa Midori Takeuchi. - São Paulo, 2016.</p> <p>131 f. : il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento<br/>Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes/FAPESP.</p> <p>1. Cinema – Brasil. 2. Adaptações para o cinema. 3. Trajes – Aspectos simbólicos. 4. Brasil – cultura popular. 5. Personagens.<br/>I. Nascimento, José Leonardo do. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD 791.43026</p> |
|-------|--|

TERESA MIDORI TAKEUCHI

DO TEXTO LITERÁRIO ÀS IMAGENS:  
Retalhos simbólicos do figurino no cinema brasileiro

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com a Área de concentração em Artes Visuais, pela Banca Examinadora constituída por:



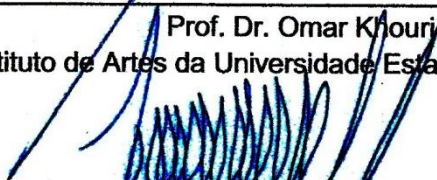
Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento  
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista/SP – Orientador



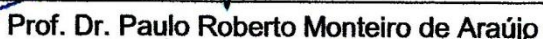
Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe  
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista/SP



Prof. Dr. Omar Khouri  
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista/SP



Prof. Dr. João Eduardo Hidalgo  
Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação de Bauru / UNESP



Prof. Dr. Paulo Roberto Monteiro de Araújo  
Centro de Comunicação e Letras / Universidade Presbiteriana Mackenzie

Suplentes:

Prof.Dr. Francisco Cabral Alambert Jr - FFLCH – USP

Prof.Dr. Sidney Ferreira Leite – Centro Universitário Belas Artes – SP

Prof. Dr. José Paiani Spaniol – IA/UNESP

São Paulo, 10 de junho de 2016.

Ao meu pai Hirotomo Takeuchi (in memoriam)  
À minha mãe que sempre esteve do meu lado, e à minha filha,  
Ao José Rubén, meu companheiro e cúmplice

## AGRADECIMENTOS

A elaboração desta tese tornou-se possível graças ao auxílio da **FAPESP** - Fundação de Amparo à Pesquisa Científica do Estado de São Paulo,

Meu carinho e agradecimento ao querido mestre Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, por acreditar nesta pesquisa, incentivando e trazendo indicações essenciais, sempre com paciência e profissionalismo,

Aos queridos Professores João Hidalgo e Omar Khouri, pela participação na Banca de Qualificação, que apresentaram importantes contribuições para o aprimoramento no jogo intelectual,

Aos queridos Professores Milton Sogabe e Paulo Roberto, que igualmente trouxeram sugestões para a estruturação final do trabalho

Aos historiadores, fotógrafos, professores e teóricos que nos legaram seus textos e imagens fundamentais com as críticas de história da cultura, de cinema, em especial aos Professores Ismail Xavier, Pernambucano de Mello, Antônio Amaury de Araújo, Luiz Bernardo Pericás, Ilza Queiróz, Sidney Leite e Francisco Alambert,

À Rosângela Canassa, Daniela Farias, Jorge Luiz Alves e a outros colegas, de andanças ou não, que sempre me apoiaram nas atividades acadêmicas,

Aos funcionários do Museu Histórico Nacional e do Arquivo Histórico e Institucional do Museu da República, pelas imagens fornecidas,

Ao Programa de Pós-Graduação do IA UNESP e aos funcionários, Às Bibliotecas do Instituto de Artes da UNESP e à Biblioteca do Centro Universitário Belas Artes,

Ao Alexandre Kohama, pela incansável ajuda,

Aos livreiros da Estante Virtual,

Aos meus interlocutores

*Estive nessas vilas, velhas,  
altas cidades... Sertão é o sozinho.  
(...) Sertão: é dentro da gente.*  
ROSA, João Guimarães, *Grande sertão: veredas*,  
Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2010, p.325

*Olha, descobre este segredo: uma coisa são duas - ela mesma  
e sua imagem. (...) A imagem é um ser vivo, como os demais seres.  
E quer penetrar em teu espírito, habitá-lo como hóspede afetuoso.*  
Carlos Drummond de Andrade

*A filosofia da vestimenta é a filosofia do homem. Por trás da  
vestimenta se oculta toda a antropologia.*  
G.Van Der Leeuw

*O traje é como um verniz que dá realce a tudo.*  
Honoré de Balzac

TERESA MIDORI TAKEUCHI

**DO TEXTO LITERÁRIO ÀS IMAGENS**  
**Retalhos simbólicos do figurino no cinema brasileiro**

**Resumo:** A análise do figurino no cinema brasileiro parte da construção do personagem no imaginário da figura do sertanejo na visualidade discursiva da obra cinematográfica a qual foi derivada da matriz literária. Tal análise tem a intenção de investigar até que ponto o figurino reconstrói o personagem no cinema, uma vez que o traje que veste (ou desnuda) o personagem literário e o cinematográfico faz parte dos signos simbólicos no sistema de comunicação. O figurino no cinema é entendido como um dos elementos primordiais para se construir a identidade dos personagens no que diz respeito à expressão da sexualidade, a identificação com uma classe social ou mesmo com o poder. Este enfoque pressupõe também refletir a visão da função da vestimenta face ao figurino do personagem do cinema e em relação à conjuntura da época em que os filmes foram exibidos. Pretende-se, então, analisar as seguintes transposições para a linguagem do cinema: o filme de Nelson Pereira dos Santos (1963), a partir do livro homônimo *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938), o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, inspirado nas obras *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa e *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e por último, a análise dos figurinos do filme *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende baseado na obra literária de *Os Sertões*, que inspirou o roteiro do filme. Os recortes foram feitos de maneira a possibilitar a análise da concepção estética dos três cineastas dos filmes elencados, por meio do figurino, considerando o sentido narrativo literário.

**Palavras-chave:** cinema – Brasil, tradução intersemiótica, figurino – aspectos simbólicos, Brasil – personagem

**From literary text to images:  
symbolic oddments of costumes in Brazilian cinema**

**Summary:** The analysis of costumes in Brazilian cinema comes from the construction of the character in the imaginary “country person” figure in the discursive visuality of cinema which was derived from the literary origin. This analysis is intended to investigate to what extent the costumes reconstruct the character in the movies, since the costume that wears (or bares) the literary and cinematographic character is part of the symbolic’s signs in the communication system. The movie’s costumes are understood as one of the key elements to build the identity of the characters concerning the expression of sexuality, identification with a social class or even with power. This approach also assumes to reflect the function of the garment over the movie character's costumes and in relation to the circumstances of the time period the movies were shown. It is intended, then, to analyze the following transpositions to the language of cinema: film by Nelson Pereira dos Santos (1963), from the eponymous book *Vidas Secas*, by Graciliano Ramos (1938), the film *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), by Glauber Rocha, inspired from the books *Grande Sertão: Veredas*, by Guimarães Rosa, and *Os Sertões* (1902), by Euclides da Cunha, and finally, the analysis of the film’s costumes from *Guerra de Canudos* (1997), by Sérgio Rezende in relation to the literary work *Os Sertões*, which the movie was based off. The cutouts were made in order to enable the analysis of the aesthetic design of the three directors of the listed films by means of the wardrobe, considering the literary narrative sense.

**Keywords:** cinema - Brazil, intersemiotic translation, costumes - symbolic aspects, Brazil - characters.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### II *VIDAS SECAS* (p.13 a p.43)

Cenas de *Vidas Secas* (1963) foram capturadas diretamente do DVD.

**Fig.01.** Criança Morta, 1944, de Cândido Portinari. Óleo s/ tela, 176 x 190 cm.

Col. MASP, São Paulo, Brasil. Disponível:

[http://oseculoprodigioso.blogspot.com.br/2006\\_05\\_01\\_archive.html](http://oseculoprodigioso.blogspot.com.br/2006_05_01_archive.html)

**Fig.02.** Cenas da Família de Fabiano a caminho para a Festa natalina na cidade.

**Fig.03.** Coleção Pastoral de Zuzu Angel, 1970, inspirado no estilo de Maria Bonita e Lampião. Fonte: Exposição “Ocupação Zuzu Angel”. Itaú Cultural, 2014

**Fig.04.** Coleção Pastoral de Zuzu Angel, 1970, inspirado no estilo de Maria Bonita e Lampião. Fonte: Exposição “Ocupação Zuzu Angel”. Itaú Cultural, 2014

**Fig.05.** Inacinha, Lampião e Maria Bonita, 1936. Foto de Benjamin Abrahão. Exposição “Cangaceiros”. Mira Galeria de Arte, SP, fev. 2015.

**Fig.06.** Frames das cenas onde Sinha Vitória e Fabiano se dirigem à cidade para participar da Festa natalina.

**Fig.07.** Cenas da Família de Fabiano a caminho para a Festa natalina na cidade.

**Fig.08.** Cena de Fabiano com o companheiro de cela.

**Fig.09.** Enquanto Fabiano está na cela, as autoridades são servidas com petiscos durante a festa do “Bumba-meu-boi”.

**Fig.10.** Plano detalhe - o soldado pisa no pé de Fabiano. Cena do confronto entre Fabiano e o Soldado Amarelo em *Vidas Secas*, 1963, de Nelson Pereira dos Santos. Fonte: Rogério Muniz. <http://www.youtube.com/watch?v=8BFszT1s5II> e <http://www.rua.ufscar.br/vidas-secas-a-incomunicabilidade-no-livro-e-no-filme/>

**Fig.11.** Uniforme militar década de 1930, no nordeste brasileiro. Rostand Medeiros, 2011. Disponível:

<http://tokdehistoria.com.br/2011/05/12/a-pitoresca-violencia-da-velha-natal/>

**Fig.12.** Fabiano após o confronto com Soldado Amarelo, que se sente afrontado pelo “paisano” e resolve chicoteá-lo como demonstração da autoridade da “farda”.

**Fig.13.** Cena do vigário que vai chamar o coronel (sem camisa) e o prefeito (de pijama) para pedir ao policial que solte o jovem cangaceiro.

**Fig.14.** Vestes que representaria um grupo armado, rebelde ao poder estabelecido, na cena de *Vidas Secas*.

**Fig.15.** General revolucionário mexicano Pancho Villa, em trajes de batalha para as cenas em seu filme mudo *A Vida do General Villa*, 1914.

**Fig.16.** Cenas dos retirantes na caatinga.

**Fig.17.** Cenas de Fabiano com a indumentária de vaqueiro.

**Fig.18.** Vaqueiro de Canudos, BA, 2011. Fonte: ARAÚJO, Emanuel. *O Sertão*. Da Caatinga, dos Santos, dos Beatos e dos Cabras da Peste. 1. ed. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2012, 60, 61 e 77.

**Fig.19.** Cena de caminhada da família de retirantes no leito de um rio seco.

**Fig.20.** Sequência das cenas da família reunida no interior do casebre durante a chuva. Fabiano e Sinha Vitória falam ao mesmo tempo. Baleia boceja, no colo dos meninos, à luz do fogo.

**Fig.21.** Baleia moribunda, debaixo do carro de bois.

### Quadro 1

### III. *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (p.44 a p.93)

Cenas de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) foram capturadas diretamente do DVD

**Fig.01.** Cenas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Cego Júlio (Marrom) e Antônio das Morte (Maurício do Valle). Fonte: <http://umpoucosobrecinema.blogspot.com.br/2010/10/deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol-1964.html>

**Fig.02.** Cenas de Antônio das Morte na luta contra os cangaceiros.

**Fig.03.** Caminhando à procura de Corisco. Na cena final, degolando Corisco.

**Fig.04.** Antônio das Morte contratado pelo poder para liquidar com Corisco e o Beato Sebastião.

**Fig.05.** Sir Christopher Lee no filme de terror *Drácula* (1958)

**Fig.06.** Zé do Caixão (Mojica Marins) no filme *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1966).

**Fig.07.** Cena do padre e o coronel contratando o matador de cangaceiros Antônio das Morte para liquidar com o Beato Sebastião, seus seguidores e Corisco.

**Fig.08.** *Django* (Franco Nero). Filme western Spaghetti de 1966, de Sérgio Corbucci.

**Fig.09.** *Por um punhado de dólares*, 1964, de Sergio Leone, com Clint Eastwood usando o poncho, chapéu, calça jeans, botas e cigarrilha no canto da boca.

- Fig.10.** Chapéu de Lampião, 1934. Coleção Pernambucano de Mello. Fonte: MELLO, 2010,79
- Fig.11.** *Yojimbo*, 1961, de Akira Kurosawa, com Toshiro Mifune no papel de um samurai errante.
- Fig.12.** Corisco, o Rei do Cangaço, 1936. Foto de B. Abrahão
- Fig.13.** Moda no final dos anos 30 - Corisco, o Rei do Cangaço, 1939, cortesia de Sílvio Hermano Bulhões, Santana do Ipanema, Alagoas. Fonte: Pernambucano de Mello, 2010, p. 82 e 174.
- Fig.14.** *Cenas de Deus e o Diabo*. Corisco (Othon Bastos) atuando no palco da caatinga
- Fig.15.** Cenas de Manuel vaqueiro observando Beato Sebastião e cena na feira, com os figurantes moradores da região.
- Fig.16.** Atores figurantes na cena urbana, na feira, e na cena do extermínio dos beatos na escadaria de Monte Santo, que se vestem com a roupa da época do filme (1963), Monte Santo, Bahia
- Fig.17.** Manuel vaqueiro. Detalhes do chapéu, casaco, perneira e alpercata de couro
- Fig.18.** Cenas de Manuel aderindo à fé religiosa e Beato Sebastião (Lídio Silva).
- Fig.19.** Figurante segurando o estandarte com a imagem do carneiro, ornado com moedas e fitas.
- Fig.20.** Manuel e santo Sebastião na cena da procissão. Manuel caminhando de joelhos com outros beatos, pagando promessa
- Fig.21.** Patuás. Fontes: <http://espiritualidadeeumbanda.blogspot.com.br/2013/06/mandinga-e-patua.html> e <http://www.elo7.com.br/patuas-em-couro/dp/458AC2>
- Fig.22.** Omamori. Fonte: <http://www.online-instagram.com/tag/frommyfriends>
- Fig.23.** Imagens das cenas do Beato Sebastião, que ajuda Manuel na sua peregrinação até o morro de Monte Santo.
- Fig.24.** Cenas de Manuel vaqueiro.
- Fig.25.** Cenas de Manuel no cangaço.
- Fig.26.** Cenas de Corisco atuando no palco da caatinga. Detalhe da cartucheira e do coldre.
- Fig.27.** Cartucheira de ombro de Lampião e detalhe, 1938. Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Foto Fred Jordão. Fonte: Frederico Pernambucano de Mello, 2010, p. 104.
- Fig.28.** Cartucheira para arma longa. Foto Fred Jordão. Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Coldre de Lampião. Foto Valentino Fialdini. Fonte: Frederico Pernambucano de Mello, 2010, p. 103.
- Fig.29.** Corisco, 1936. Foto de B. Abrahão. Corisco, 1939 (cortesia de Sílvio Bulhões). Fonte: Pernambucano de Mello, 2010, p. 8 e 174.
- Fig.30.** Chapéu do cangaço, 1938. Fonte: Frederico Pernambucano de Mello, 2010, p.80.
- Fig.31.** Cena de Corisco batizando Manuel Satanás com o gesto de colocar o chapéu. Manuel em contradição entre o punhal e a cruz.
- Fig.32.** Bernal de Lampião e do Cangaceiro Português, jogo completo, com caixa de farmácia, 1938. Bernal de Dadá, 1939. Coleção Pernambucano de Mello. Fotos Fred Jordão. Fonte: Frederico Pernambucano de Mello, 2010, p. 152, 153 e 155.
- Fig.33.** Cena de Corisco preparando-se para o duelo com Antônio das Mortes.
- Fig.34.** Cabo do punhal de Lampião, 1938. Foto Fred Jordão. Fonte: Frederico Pernambucano de Mello, 2010, p.132.
- Fig.35.** Faca e punhal de Antônio Silvino, 1914. Coleção Pernambucano de Mello, Foto Valentino Fialdini. Fonte: Frederico Pernambucano de Mello, 2010, p.130
- Fig.36.** Rubi, ouro, diamante branco e negro. Anel e aliança de Lampião, 1938. Coleção privada. Fonte: Pernambucano de Mello, 2010, 181.
- Fig.37.** Dadá auxilia Rosa a ajeitar o véu de noiva, a “noiva do Sertão”. Rosa dá uma flor de cacto a Dadá. Esta lhe retribui com o seu lenço.
- Fig.38.** Revólver e coldre de Maria Bonita, 1936, e 1938, respectivamente. Coleção privada. Fonte: Pernambucano de Mello, 2010, 109.
- Fig.39.** Lições de tiro. Dadá e Maria Bonita, 1936. Foto B. Abrahão. Aba-Fim, Família Ferreira Nunes. Fonte: Exposição “Cangaceiros”, fev/ 2015.
- Fig.40.** Detalhe da meia de Dadá, customizadas por D.Lúcia Rocha, mãe de Glauber Rocha. Cenas finais de *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964).
- Fig.41.** Corisco e Dadá (grávida), 1936. Foto de Benjamin Abrahão Botto. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco – Recife/PE. Exposição “Cangaceiros”. Coleção 100 fotos do cangaço. Coleção Ruy Souza e Silva; Sociedade do Cangaço e Imagem Benjamin Abrahão. Curadoria de Rubens Fernandes Junior. São Paulo, Mira Galeria de Arte, fev. 2015.
- Fig.42.** Inacinha. Foto de Benjamin Abrahão Botto. Exposição *Cangaceiro*. Mira Galeria de Arte [fev/2015].
- Fig.43.** Rosa em primeiro plano protagoniza a cena. No terceiro quadro, vemos bodes, cabras e cabritos subindo a escadaria do Monte Santo, o que pode conotar fiéis à fé cega.
- Fig.44.** Cenas do cortejamento de Rosa-noiva, envolvendo Corisco. A câmera se movimenta em torno de Corisco, acompanhando o movimento de Rosa.

## **Quadro 2**

#### **IV. GUERRA DE CANUDOS** (p. 94 a p.120)

Cenas de Guerra de Canudos foram capturadas diretamente do DVD

**Fig. 1.** *Mulher grávida*, 1958, Portinari.

**Fig. 2.** Estudos para a personagem Penha (Marieta Severo).

**Fig. 3.** Penha no filme *Guerra de Canudos*, 1997. Fonte: REZENDE, Nilza (1997, p.94).

**Fig. 4.** Cena de Penha lutando contra a tropa Republicana. Fonte: REZENDE, Nilza (1997, 97).

**Fig. 5.** Cena de Penha abraçando o corpo do filho Toinho (Jorge Neves).

**Fig. 6.** *La Piedad*, 1565-1570, Luis de Morales. Pintura, técnica mista s/ madeira. Museu do Prado, Madrid.

**Fig. 7.** *Piedad*, 1553-1554, Luis de Morales. Pintura, técnica mista s/ madeira. Museu do Prado, Madrid.

**Fig. 8.** Cena de nudez figurando um sertanejo conselheiro, em meio às lutas contra a tropa da 4ª Expedição Republicana.

**Fig. 9.** *Grande Hazaña! Com mortos!*, 1810 – gravura em água tinta da série *Los desastres de la guerra*, de Goya.

As cenas de *Guerra de Canudos* (1997) foram coletadas diretamente do DVD

**Fig.10.** Cenas de Luísa (Cláudia Abreu) se revelando como prostituta para seus pais. Luísa no acampamento de soldados.

**Fig.11.** Cena de Luísa e sua irmã Teresa quando posam para uma foto com o fundo do painel de uma pintura do Corcovado, visto da Baía do Botafogo.

**Fig.12.** Luísa com figurino que lembra o modelo pastoral de Zuzu Angel.

**Fig.13.** Cena da rendição do filme *Guerra de Canudos*, 1997.

**Fig.14.** Foto de Flávio de Barros. Rendição dos Conselheiros, outubro de 1897. Fonte: Museu da República/IBRAM/Minc nº 32/2015

**Fig.15.** Cena de soldados avançando em Canudos. General Artur Oscar (José de Abreu) na 4ª expedição.

**Fig.16.** Aquarela sobre papel, 23x33 cm, de José Wasth Rodrigues. Infantaria e artilharia. Uniforme de 1896. Tenente do Estado Maior em Pequeno Uniforme, Tenente do Estado Maior em Grande Uniforme (de costas), Tenente de Artilharia a Pé em Grande Uniforme, Tenente de Infantaria em Grande Uniforme, Tenente de Infantaria em Terceiro Uniforme. Fonte: Museu Histórico Nacional/IBRAM /Minc nº020/2015.

**Fig.17.** Uniforme de Marechal. Quepe, dólmã e calça. Uniforme utilizado na República Velha. Museu Histórico, RJ Museu Histórico Nacional/IBRAM /Minc nº020/2015.

**Fig.18.** Cena do Coronel Moreira César (Tonico Pereira) na terceira Expedição do filme *Guerra de Canudos*.

**Fig.19.** Desenho ilustrando Coronel Moreira César, comandante da terceira expedição, em periódico da época. Fonte: Angelo Agostini. Revista Ilustrada, nº 729, 01/1897, 3. RJ: Museu Histórico de Petrópolis.

**Fig.20.** Uniforme militar. Uniforme de Marechal de Divisão. Quepe, dólmã e calça (utilizado na República Velha). Detalhe do dólmã. Museu Histórico, Rio de Janeiro. Museu Histórico Nacional/IBRAM/Minc nº020/2015.

**Fig.21.** Brigada Policial, comandada pelo tenente coronel Cândido José Mariano (centro). 1897. Foto de Flávio de Barros. Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC nº 032/2015.

**Fig.22.** Alto comando da Quarta Expedição em Canudos. Em primeiro plano, da esquerda para a direita, generais-de-brigada João da Silva Barbosa, comandante da Primeira Coluna, Artur Oscar de Andrade Guimarães, general-em-chefe da expedição, Carlos Eugênio de Andrade Guimarães, irmão de Artur Oscar e comandante da Segunda Coluna, o major Salvador Pires de Carvalho Aragão, comandante do 5º Corpo de Polícia da Bahia, e dois oficiais do 1º Regimento de Cavalaria. Foto de Flávio de Barros. Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC nº 032/2015.

**Fig.23.** Penha levada para ser degolada. No fundo, de costas, um soldado gaúcho.

**Fig.24.** Cena do fim da guerra. Soldados gaúchos marchando. Logo surge o General Artur Oscar a cavalo.

**Fig.25.** Coronel Medeiros, o segundo da direita para a esquerda, acompanhado de seus ajudantes e de um oficial do 22º Batalhão de Infantaria, em Canudos. Foto de Flávio de Barros. Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC nº 032/2015.

**Fig.26.** Campanha de Canudos (1897), José Wasth Rodrigues, aquarela sobre papel; 23x33 cm. Oficiais, praças de pret, 1897. Capitão em Uniforme de Campanha à Gaúcha, Tenente em Uniforme de Campanha, Soldado do 21º Batalhão de Infantaria, Soldado do 7º Batalhão de Infantaria, Soldado em Uniforme à Sertaneja, Soldado da Polícia da Bahia. Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC nº020/2015.

**Fig.27.** Cenas do vaqueiro Lucena (Paulo Betti). Personagens figurando vaqueiros.

**Fig.28.** Cenas do vaqueiro Zé Lucena, mais dois homens e um menino, únicos vivos na trincheira contra a tropa republicana.

**Fig.29.** Cena de Antônio Conselheiro (José Wilker e figurantes).

**Fig.30.** *São José com o Menino* 1597-1599 (óleo s/ tela 289x147 cm). El Greco, Capela de São José, Toledo Espanha. Fonte: <<http://virusdaarte.net/el-greco-sao-jose-com-o-menino/>>

**Quadro 3**

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>  | <b>1</b>   |
| <b>I. CINEMA E LITERATURA</b>                                    | <b>6</b>   |
| <b>II. TEXTO E IMAGEM EM <i>VIDAS SECAS</i></b>                  | <b>13</b>  |
| 2.1. Retalhos simbólicos do figurino escrito e o figurino imagem | 18         |
| 2.2. Confluências  | 40         |
| <b>III. LEITURA DE <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i></b>     | <b>44</b>  |
| 3.1. Figurino dos personagens masculinos                         | 46         |
| 3.2. Figurino das personagens femininas                          | 77         |
| <b>IV. LEITURA DE <i>GUERRA DE CANUDOS</i></b>                   | <b>94</b>  |
| 4.1. Personagens femininas: estereótipos?                        | 95         |
| 4.2. Personagem masculino: uniforme militar x armadura de couro  | 105        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>                                      | <b>121</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>  | <b>122</b> |





## Introdução

O presente trabalho explora a questão da interdisciplinaridade e da transposição<sup>1</sup> da linguagem textual literária ao identificar traços dominantes da literatura para a linguagem do cinema a partir do aspecto simbólico da descrição de vestimenta e do figurino. Tal discussão entre a leitura do texto escrito e a do texto visual torna-se objeto de investigação no processo comunicacional, que se dá por meio da interpretação da caracterização dos personagens de obras literárias com os figurinos da linguagem cinematográfica. Assim, presume-se o intercâmbio da relação entre texto literário e a leitura visual do figurino no cinema, expressas por meio das imagens - entendidas como a representação de uma projeção mental de uma ideia, se consideramos o conceito de Platão, filósofo da antiga Grécia.

Sabemos que, a partir da narrativa literária o perfil psicológico e o aspecto visual das personagens que compõem uma obra podem ser traduzidos por meio do figurino de cinema. Partindo deste princípio, levanta-se a questão para verificarmos - até que ponto os significados simbólicos embutidos em uma vestimenta podem refazer a identidade sociocultural das personagens que “vestem” a palavra literária.

Com o objetivo de viabilizar a nossa análise teórica sobre texto e imagem – livro e película, palavra e figurino, utilizaremos instrumentais semióticos e estudos cujos conceitos abarcam diversas temáticas e áreas do conhecimento, tal como Barthes (1997), que toma a semiologia como disciplina aplicada às ciências sociais. Em seu livro *Elementos de semiologia*, Barthes explica o aparecimento do signo como forma de comunicação social em que existe uma correspondência entre o significante (o manifesto) e o significado (o conotado).

Embora o figurino abranja um universo que o distingue da moda, ambos caminham juntos, pois estão relacionados com o ato de vestir, enquanto que o figurino se relaciona ao ato de representar um personagem em uma ficção - trajado ou não. O conceito de moda é sustentado por dois pilares básicos: mudanças sucessivas dos padrões, ou convenções estéticas (a substituição de uma norma estética duradoura por outra) e a individualidade humana (há um vínculo entre moda e identidade; todos nós temos de expressar de alguma maneira quem somos através de nossa aparência visual). Assim, a leitura do figurino no cinema e televisão nos instiga a adentrar nesse

---

<sup>1</sup> A transposição neste contexto pode ser interpretada segundo a acepção do linguista Roman Jakobson (1995), quando pressupõe que a linguagem literária na transcrição para a cinematográfica, é como uma poesia, que, por definição, é intraduzível. Para o autor, na realidade, esta transposição seria uma maneira criativa (realizada por metáforas, similaridades e de contrastes) de transpor um signo ao outro, dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, e cita exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura, ao que ele denomina de “tradução inter-semiótica” (JAKOBSON, 1995, 65, 72).

campo comunicacional pelo portal da discussão filosófica da moda enquanto ficção e elemento simbólico difusor de emoções e desejos, norteador reflexões acerca da importância que sempre tiveram artefatos de vestuário, adornos, ornamentos, acessórios e outros objetos indiretamente ligados ao corpo. Tais elementos, traduzidos em figurinos no cinema e televisão, são objetos que merecem um estudo mais atento na medida em que a comunicação audiovisual torna-se uma espécie de extensão da linguagem gráfica e da palavra impressa. A literatura e o cinema constituem dois campos de produção que originam significados distintos cuja relação pode se tornar possível devido à visualidade presente em determinados textos literários, permitindo sua transformação em películas. Isso implica afirmar que a literatura serve de motivo à criação de outros signos<sup>2</sup> e coloca em jogo, não só a linguagem dos meios, mas também os valores subjetivos, culturais, políticos do diretor ou o idealizador da película.

Este questionamento surgiu a partir do fato de que o figurino de cinema, além de ser elemento importante na composição de um personagem, aliou-se à moda para se incorporar definitivamente ao guarda-roupa cinematográfico. Estilistas foram convidados por cineastas para fazerem a diferença no visual de personagens. Glauber Rocha, por exemplo, se encantou com a modelo Danuza Leão em criações do estilista Guilherme Guimarães ao ver a matéria publicada na revista *Manchete*, de 1965. E eis que em seu filme *Terra em Transe* (1965), Danuza, no papel de Sílvia, é glamourizada pelo referido estilista. No entanto, a influência da moda no figurino, ou a moda no cinema não será o recorte deste trabalho. Apenas pode ser lido, nas entrelinhas das cenas, como indício temporal da época em que os filmes foram exibidos. Seguindo essa linha de abordagem, neste trabalho foram eleitos os filmes decisivos que marcaram o Cinema Novo – *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, com o figurino de Paulo Gil Soares. Já o filme do cinema da retomada - *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende, tem o figurino de Beth Filipecki. Tal recorte se deve à possibilidade de comparação entre a linguagem estética entre os três diretores e o figurino, da descrição literária do homem e da mulher do sertão à visualidade do cinema nos figurinos.

O diálogo entre obras literárias, ilustrações gráficas e obras filmicas brasileiras por meio de sua intertextualidade, com enfoque na análise do figurino e seus

---

<sup>2</sup> Segundo Nöth (1995), a doutrina do signo, que pode ser considerada como semiótica *avant la lettre*, compreende todas as investigações sobre a natureza dos signos, da significação e da comunicação na história das ciências. A origem dessas investigações coincide com a origem da filosofia: Platão e Aristóteles eram teóricos do signo. A Semiótica, como teoria geral dos signos, tem a sua etimologia do “grego semeíon, que significa ‘signo’, e sêma, que pode ser traduzido por ‘sinal’ ou ‘signo’(p.21).



significados simbólicos em sua dimensão temporal - justifica-se por ser pouco explorado no meio acadêmico. O seu caráter dialético, ao realizar reflexões entre dois campos distintos, pretende desenvolver debates e questionamentos principalmente em torno do tema figurino como representação de vestuário de época e fonte de referência concreta da qual podemos dispor para considerar as possibilidades de interpretação.

Palavras e imagens fazem parte do universo de signos no sistema de comunicação e constitui-se um tema a ser analisado por meio da interpretação simbólica. Assim, o figurino no cinema é entendido como um dos elementos primordiais para se construir a identidade dos personagens no que diz respeito à expressão da sexualidade, a identificação com uma classe social ou mesmo com o poder.

A leitura de figurinos define o contexto da época retratada e a conjuntura em que se passa o filme. Pretende-se, então, analisar as transposições para a linguagem do cinema a partir das seguintes produções: o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos (1963), a partir do livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938), o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha em relação aos livros *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa e *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, com o figurino de Paulo Gil Soares e por último, a análise dos figurinos de Beth Filipecki do filme *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende em relação à obra literária de *Os Sertões*, na qual o filme foi baseado. Os recortes foram feitos de maneira que tornasse possível a análise da concepção estética dos três cineastas dos filmes selecionados, por meio do figurino, considerando o sentido narrativo literário. Os figurinos que retratam os nossos heróis ou vilões na tela de cinema vestem literalmente a “palavra”, segundo o conceito de figurino de Lessa de Lacerda (2007).

A articulação estética entre a linguagem fílmica e a literária pressupõe a análise de alguns aspectos da construção nas representações dos sujeitos construídos em narrativas cinematográficas de época, inspirada da matriz literária. O figurino realista será conceituado como tal quanto mais próximo à verossimilhança, confrontado com os estudos iconográficos coletados de fotografias de livros, exposições, jornais e revistas sob o aspecto documental. Por outro lado, também abarca a iconografia do imaginário popular do final do século XIX e década de 30 a 40, baseados em descrições literárias e ilustrações. Assim, esta articulação tenta compreender a intersecção das múltiplas linguagens, evidenciando a dimensão lúdica e a experiência estética que possibilite articular o conhecimento interdisciplinar através da matriz de obras clássicas literárias e investigar, de maneira dirigida, a expressão da diversidade cultural brasileira pelo olhar do imaginário ficcional.

A fundamentação teórica deste estudo apóia-se na análise de teóricos que

discutem a inter-relação de signos entre as distintas linguagens na linha de pensamento de linguistas e semiólogos Jakobson e Barthes, bem como os suportes simbólicos de Chevalier, que serão categorias aptas a nos permitir o acesso ao entrelaçamento de linguagens, para que possamos assimilar a aliança entre a palavra e a imagem<sup>3</sup>.

Vanoye e Goliot-Leté (1994) definem que analisar um filme ou fragmento é desmembrá-lo para averiguar cada item que não pode ser observado na totalidade da obra audiovisual, mas que estudado separadamente traz uma interpretação mais aguçada. A partir disso pode-se entender o intuito do diretor ao trabalhar de maneira cuidada os aspectos suscitados.

Conjuntamente são discutidas as formas que caracterizam a linguagem cinematográfica na construção de filmes. Glauber Rocha, Walter Lima Jr, Bernardet, Ismail Xavier, Ivana Bentes, atores, atrizes e pensadores do cinema brasileiro norteiam as reflexões deste trabalho por meio das investigações teóricas sobre a linguagem do cinema. Livros específicos sobre cinema brasileiro e linguagem cinematográfica servirão para a análise visual da filmografia em preto-e-branco, tanto de Nelson Pereira dos Santos, quanto a de Glauber Rocha, e o colorido realizado por Sérgio Rezende. Os filmes selecionados contêm elementos estéticos específicos de cada diretor e ou/cineasta, que por sua vez transmitem a ideia ao figurinista (Soares e Filipecki). Para que seja possível a investigação, algumas questões permeiam a interpretação, tais como:

- Se o figurino é alegórico, realista ou a mescla de ambos os tipos. Qual seria o ponto de vista do diretor no sentido ideológico sobre os personagens no cinema e o quanto isto tem influência sobre os figurinos, cores e iluminação.

- Se há a indicação do tempo e do espaço na narrativa literária que caracterize os personagens socialmente e como estas informações são representadas nos códigos das imagens fílmicas, ou seja, se os figurinos são apresentados a partir de uma perspectiva histórica, inscrito em um determinado contexto sócio-histórico.

Alguns teóricos servirão de apoio de maneira que possibilitem a compreensão dos significados que revestem o figurino como importante signo visual para a linguagem do cinema e televisão. Para tal análise, teóricos pertinentes a diferentes décadas dos séculos XIX, XX e XXI que abordaram sobre a moda, nortearão questões

---

<sup>3</sup> Aristóteles afirmava que a imagem é igualmente uma metáfora, e que a diferença entre uma e outra é pequena – e exemplifica no enunciado: quando Homero diz de Aquiles “que se atirou como leão” (Homero, *Ilíada*, XX,164), é uma imagem; mas quando diz: - “Este leão atirou-se”, é uma metáfora. Como o leão e o herói são ambos corajosos, por uma transposição Homero qualificou Aquiles de leão. Fonte: VOILQUIN; CAPELLE, *Arte Retórica e Arte Poética*, s/d, p.216.

primordiais, dimensões como a comunicação linguística, valores econômicos, sociológicos e estéticos, como: Jakobson (1995); Barthes (1997); Torstein (1890); Simmel (2008); Freyre (2009); Bourdieu (1980); Mukarôvský (1981); Lipovetsky (2008); Svendsen (2010); Betton (1987) e Braga (2004).

Para análise das imagens dos figurinos, foram captadas cenas específicas com uma câmera digital. Essa estratégia pretende descrever melhor por meio de interpretações da imagem<sup>4</sup> estática, que são confrontadas com as pesquisas de estudiosos sobre o cangaço, a indumentária e a moda. Estas análises fundamentam a historicidade do vestuário no decorrer das décadas e ilustrarão de que maneira as vestimentas marcaram época e expressão de auto-afirmação. Assim, os estudiosos selecionados, pertinentes à pesquisa iconográfica de indumentária foram: Barros (1897, apud Almeida, 1997), Barroso (1922), Abrahão (1936); Dadá (1985); Araújo (1985); Nery (2004); Pernambucano de Mello (2010); Freyre (2009); Queiróz (2005); Harvey (2006) e Pericás (2010).

As informações visuais são complementadas com análise de cores que expressam sensações e podem definir um contexto com muitos significados dentro do cenário e no figurino. Estas informações serão confrontadas com ilustrações coletadas de fontes bibliográficas, livros, periódicos, cinemateca e registro de filmes, oriundo de bibliotecas privadas e públicas, no banco de dados virtuais, possibilitando a análise do diálogo entre o texto narrativo literário, a visualidade do cinema e a estética dos filmes especificados.

---

<sup>4</sup> O termo aqui se refere, segundo Santaella e Nöth (1998, 77), a imagens fixas (fotogramas) da película que, quando projetadas em uma tela com cadência regular, fornece um estímulo luminoso descontínuo, dando assim, a impressão de continuidade e a ilusão de movimento das imagens cinematográficas.

# I. CINEMA E LITERATURA

## 1.1. O Sertão no Cinema e na Literatura Brasileira

Os filmes nacionais produzidos a partir da Literatura Brasileira fundamentam-se no fato de que tanto o Cinema quanto a Literatura são linguagens que propiciam a valorização e o resgate da identidade<sup>5</sup> cultural do povo brasileiro. A literatura e o cinema são duas formas distintas de expressão artística, porém, com profundas ligações entre si. Para analisar a relação entre essas duas linguagens, pressupõe-se verificar, de maneira dirigida, o processo da adaptação de textos literários - assunto este que é praticamente tão antigo quanto o cinema. Afinal, a “necessidade narrativa” remonta aos tempos primórdios, quando as pessoas registravam por meio de pinturas, seus feitos ou ritos nas cavernas, ou se reuniam em volta da fogueira para que alguém lhes contasse uma história.

Num romance, o enredo não é o mais importante, mas a maneira como é contada e o ponto de vista do autor sobre aquilo que está sendo contado. O que torna um autor distinto do outro talvez seja o estilo pessoal da linguagem, o foco narrativo, se em estilo indireto livre, a estrutura narrativa, etc. No cinema, tais questões são de ordem audiovisual – movimento de câmera, fotografia, uso da música e da trilha sonora, direção de atores, o cenário e o figurino, etc. Estes elementos, com as influências estéticas estrangeiras ou não, constroem um estilo próprio de autoria do cineasta. Não é uma mera “adaptação” de uma narrativa literária, mas uma transposição de um meio a outro. Sempre existiu a preocupação em manter-se fiel à essência da fonte literária original como se o diretor tivesse que pagar um tributo ao escritor, para fazer do filme jus à sua fonte. Ambos despertam sentimentos que realimenta o imaginário. Ambas as artes, Cinema e Literatura, constituem sistemas semióticos distintos, com o intuito de apresentar o conteúdo por meio da mídia.

Robert Stam (2014) analisa obras brasileiras e entre elas destaca *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, adaptada para o cinema por Joaquim Pedro de Andrade, em 1969:

Para o autor, o filme consegue captar a essência da obra literária, aproveitando bem as possibilidades políticas e artísticas da adaptação. Andrade filmou *Macunaíma* no auge da ditadura, e transferiu o enredo para o mesmo período, condensando no filme não apenas uma crítica ao militarismo, mas também as efervescentes manifestações culturais brasileiras do período, como o Cinema Novo e a Tropicália. (STAM apud BUENO, 2014, 2)

---

<sup>5</sup> Caráter permanente e fundamental de alguém, de um grupo, etc., que revela individualidade, singularidade: *identidade nacional*. Psicol. *Identidade social*, convicção do indivíduo de pertencer a um grupo social, a qual repousa sobre sentimento de comunidade geográfica, lingüística, cultural e que ocasiona certos comportamentos específicos. *Sentimento de identidade*, conceito desenvolvido por Donald Meltzer, psicanalista britânico, que reúne em si os conceitos de identificação e de sentimentos em si. Fonte: Larousse Cultural, 1998, 3093.

Assim como a transposição de *Macunaíma* para o cinema, podemos pensar no romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, que o diretor Nelson Pereira dos Santos transformou num dos títulos mais notáveis do Cinema Novo. O filme teve grande repercussão no Festival de Cannes em 1964, e mesmo sem ganhar prêmios oficiais, foi acolhido com bastante entusiasmo pelas imprensas europeia e brasileira.

Incorporando na filmagem experimental a câmera sem filtro de luz e montagem do trabalho dinâmico, tudo é contraste, da música erudita ao som da boiada, do sol causticante que “seca” qualquer perspectiva de prosperidade para o povo nordestino. Da adversidade do clima e o descaso do estado que oprimem a família migrante, refletem no uso da “vestimenta apropriada” usada para outros espaços que não o campo, ao que comprime e oprime no espaço urbano.

Não interessava ao Nelson Pereira dos Santos captar a literalidade da trama, mas o espírito mais fundo da obra de Graciliano. Os filmes deste período começam a retratar a vida real, mostrando a pobreza, a miséria e os problemas sociais, dentro de uma perspectiva crítica, contestadora e cultural. Neste contexto, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, do cineasta Glauber Rocha problematizado sob o aspecto do figurino no capítulo seguinte. Para os adeptos do Cinema Novo importava, sobretudo, retratar a realidade social e cultural do país, refletindo sobre a sua condição de subdesenvolvimento e propiciando a expressão de uma identidade nacional.

Já na outra fase do cinema brasileiro, é possível retomar os aspectos históricos, por meio da análise da vestimenta de época, destacando-se o figurino da personagem feminina, incorporado por Luíza, filha do casal Lucena - protagonista do filme *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende (1997). Para se ter um parâmetro entre a estética do Cinema Novo e a do Cinema de Retomada, ambos os filmes, *Deus e o Diabo* e *Guerra de Canudos*, foram selecionados, por terem inspiração na mesma obra literária euclidiana. Para contextualizar este filme no cenário do cinema brasileiro, Leite (2005) analisa que

Os filmes da “retomada”, mesmo quando têm como cenários de seus roteiros ambientes socialmente degradados, especialmente o sertão ou a favela, desenvolvem uma narrativa melodramática. O enfoque recai sobre dramas individuais, os aspectos sociais mais amplos são obliterados ou colocados em plano secundário. Em outras palavras, as mazelas e contradições da sociedade brasileira servem apenas de moldura, não são discutidas (LEITE, 2005, 130).

Tanto no cinema quanto na matriz da literatura reúnem personagens reais e fictícios numa narrativa que tem o sertão nordestino como cenário. Coronelismo, misticismo e

cangaço<sup>6</sup> são elementos que dão a tônica do enredo, que ao mesmo tempo assume um caráter documental e crítico da realidade.

Desde o início do século XX, a linguagem cinematográfica se desenvolveu em nosso país, e, desde então, cineastas lutaram por uma estética e temática que valorize o nacional com a concretização de inúmeros filmes que retratam a história do povo brasileiro em suas diversidades regionais e culturais. O cinema brasileiro sofreu influência das adaptações literárias ao cinema, produções estas responsáveis por vários sucessos de público, crítica e premiações em festivais renomados.

Em um cenário onde domina o mercado exibidor de filmes estrangeiros, notadamente a dos Estados Unidos, surge o Cinema Novo como proposta de liberação nacional e a referência do popular em ambiente rural. Xavier (2001,57) define Cinema Novo como “a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação.” Nesta fase, Leite (2005, 98) observa que “As produções tentaram colocar em evidência o universo miserável das populações rurais, submetidas à violência, à opressão política, à marginalização econômica e ao completo abandono pelo Estado”. Já o cineasta Carlos Diegues resume este movimento como “um modernismo tardio no cinema brasileiro”, conforme entrevista concedida ao programa *Roda Viva*, ao ar em 26 de janeiro de 2015, na TV Cultura.

## 1. Figurino

O figurino é o traje usado por um personagem de uma produção artística (cinema, teatro ou vídeo) e o figurinista é o profissional que idealiza ou cria o figurino. O figurino é composto por todas as roupas e acessórios dos personagens, projetados e/ou escolhidos pelo figurinista, de acordo com as necessidades do roteiro, personagem, da direção do filme e as possibilidades do orçamento.

### Relação do figurino com elementos da narrativa

---

<sup>6</sup> Pericás (2010, 16) sugere que a palavra estaria associada a uma versão do ditado popular “estar debaixo de Deus”, ou seja, “estar debaixo do cangaço”, certamente com uma conotação positiva (ao indicar não subjugação, mas “estar protegido” pelos bandos armados), e no sentido de estar constantemente vivendo sob o uniforme e o armamento característicos dos bandoleiros (símbolos imagéticos daqueles salteadores) é uma possibilidade bem mais factível. Nesse caso, “cangaço” significaria o estilo de vida dos bandoleiros. Secco (apud Pericás, 2010, nota de orelhas) afirma que a miséria não era a única motivação de pobres errantes para a entrada no cangaço, pois líderes como Jesuíno Brilhante, Antônio Silvino, Sinhô Pereira e outros tinham origem relativamente abastada. O termo cangaço vem da palavra canga (peça de madeira usada para prender junta de bois ao carro ou arado; jugo). Fonte: Wikipédia. Disponível em < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Canga%C3%A7o>>. Acesso em 20/12/2015.

## Espaço-tempo

O figurino faz parte do conjunto de significantes que molda os elementos tempo e espaço: para nos convencer de que a narrativa se passa em um determinado período da história ou em um recorte de tempo. Esta narrativa pode estar no presente, num futuro possível, passado histórico ou do ano (estações, meses, feriados), do dia (noite, manhã, entardecer), que pode também demonstrar a passagem desse tempo.

Quanto ao espaço, o figurino ajuda a definir (ou tornar imprecisa) a localidade geográfica onde a história se passa. O tempo pode ser definido com auxílio do figurino de modo sincrônico ou diacrônico, como afirma Costa (2002). No modo sincrônico, o figurino “molda o ponto histórico em que a narrativa se insere”:

um figurino realista<sup>7</sup> resgata com exatidão e cuidado as vestimentas da época cujo filme visa retratar; um figurino para-realista<sup>8</sup>, enquanto insere o filme em um determinado contexto histórico, procede a uma estilização que prevalece sobre a precisão, criando uma atmosfera menos real e mais manipulável, atemporal.(...) No modo diacrônico, a passagem do tempo é mostrada com auxílio da troca de indumentária<sup>9</sup> dos personagens em meio à evolução da peça.(COSTA, 2002, 39)

Assim, o figurino no cinema tem a função de contextualizar a narrativa visual no tempo e no espaço, juntamente com a cenografia, a fotografia e a trilha sonora. Com estes elementos estéticos, um romance é recontado na linguagem audiovisual, permitindo a recriação da linguagem do texto escrito para a visualidade cinematográfica. Nesse sentido, a reinterpretação literária dos personagens será reconstruída, psicológica e socialmente por meio de simulações de ações, e visualmente através do guarda-roupa, que funciona como a segunda pele do personagem. Além de inserir a narrativa no tempo e no espaço, o figurino deve ter um estilo, isto é, se é realista ou estilizado, como demonstra a classificação adotada por Gérard Betton (1987, 57): “*Os trajes podem ser francamente realistas, tendo o cineasta então um grande cuidado com a reconstituição histórica(...)*”. Para-realistas - inspiram-se na moda<sup>10</sup> da época, porém, procede de uma estilização onde a preocupação com o estilo e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples. Simbólicos: quando a

<sup>7</sup> Preocupa-se em ser preciso histórica e geograficamente, recriando com cuidado os aspectos da vestimenta do tempo em que se passa a produção. Fonte: BARLACH, Bruna (2015).

<sup>8</sup> Neste caso há como referência os usos da época e uma preocupação superior com a estética do figurino do que com a fidelidade real à época. Fonte: BARLACH, Bruna (2015).

<sup>9</sup> S.f. 1. Arte do vestuário. 2. Conjunto do vestuário de determinada época, região ou povo. 3. Roupas, traje. Fonte: Enciclopédia Larousse (1998,3153). Nery (2004), figurinista e professora brasileira, define indumentária a roupa usada numa certa época, que mostra os hábitos e os costumes de seu povo. Retrata, de certa forma o desenvolvimento econômico, cultural e político, pois a roupa diferenciada identificava camadas sociais, profissões, idade ou sexo. Ao contrário da moda, esta não se restringe a um povo; pode-se falar de uma moda sem fronteiras, praticamente a mesma do Oriente ao Ocidente (2004 9).

<sup>10</sup> Svendsen (2010, 13) cita a definição de Immanuel Kant para a moda: “Todas as modas são, por seu próprio conceito, modos mutáveis de viver” e opina que estilos de vida humanos passaram por mudanças que dificilmente poderiam ser descritas como “moda”.

exatidão histórica perde completamente a importância e cede espaço para a função de traduzir simbolicamente caracteres, estados de alma, ou, ainda, de criar efeitos dramáticos ou psicológicos.

Em relação à importância do figurino de cinema, televisão ou teatro, Cao Albuquerque (2007) define - "O figurino é o aspecto visível de um ser invisível. Não há personagem sem figurino. Mesmo que o personagem esteja nu, ainda assim é preciso que existam recursos de figurino para que ele se torne personagem". Harvey esclarece que o vestir, "como a pintura, consiste de valores tornados visíveis. Vivemos em um mundo permeado de valores identitários, sociais, políticos, éticos – e os vemos no nosso estilo de vida." O sociólogo estabelece a relação dinâmica entre os homens, as suas roupas e a complexa simbologia que é o ato de vestir da vida social em forma visível. O autor afirma que a pessoa vestida é uma *persona*<sup>11</sup> que interpretamos:

A *persona* é mais impessoal do que nós e, na verdade, pode nem parecer nossa. Pois assim que começamos a escolher nossas próprias roupas, damos-nos conta de que já fomos vestidos: por pais, escola, companhia, classe, sexo, raça, religião. (HARVEY, 2003, 23, 24)

Bem observou Flügel que a roupa, além dos aspectos decorativos, tem a conexão com a riqueza, ocupação e localidade, e assim resume o seu pensamento: "pode-se dizer que a relação entre estética e sociologia raramente é tão íntima quanto no campo das roupas"(FLÜGEL, 1975, 208). Exupéry, escritor francês, faz-nos perceber o quão importante é o uso adequado da roupa, sem o qual uma palestra, mesmo apresentada por um especialista, perde o poder persuasivo. No seu magistral conto - *O pequeno Príncipe*, o autor narra sobre um astrônomo que só conseguiu credibilidade na sua exposição verbal perante o público quando se vestiu à maneira européia:

El astrónomo hizo, entonces, una gran demostración de su descubrimiento en un Congreso Internacional de Astronomía. Pero nadie le creyó por culpa de su vestido. Las personas grandes son así. Felizmente para la reputación del asteroide B616, un dictador turco obligó a su pueblo, bajo pena de muerte, a vestirse a la europea. El astrónomo repitió su demostración en 1920, con un traje muy elegante. Y esta vez todo el mundo compartió su opinión (EXUPÉRY, 2009, 26).

Saraiva (2010) questiona a dificuldade de se estudar o figurino em um "modelo de cinema brasileiro produzido a duras penas, às vezes com recursos escassos e que jamais conseguiu se firmar como indústria cinematográfica, ao contrário da indústria

---

<sup>11</sup> Persona, no uso coloquial, é um papel social ou personagem vivido por um ator. É uma palavra italiana derivada do Latim para um tipo de máscara feita para ressoar com a voz do ator (*personare* significa "soar através de"), permitindo que fosse bem ouvida pelos espectadores, bem como para dar ao ator a aparência que o papel exigia. A palavra latina derivada da palavra etrusca "phersu", com o mesmo significado, e seu significado no último período Romano alterado para indicar um "personagem" de uma performance teatral. Fonte: wikipedia



cinematográfica norte-americana, que se consolidou enquanto dispositivo narrativo e comercial”. O figurino pode ser problematizado sob vários aspectos, mas neste caso, destacamos a estética a qual se enquadra o processo cinematográfico - industrial ou não.

Na década de 50, a tentativa de estabelecer uma indústria cinematográfica nos moldes hollywoodianos, como a Companhia Vera Cruz, destacamos o filme *O Cangaceiro*<sup>12</sup> (1953), de Lima Barreto, cujo figurino foi desenhado por Caribé. Farah (c.2007, 26) observa que o longa foi responsável pela criação do “gênero do cangaço”. De fato, a moda “cangacerrô” era a mais descolada de Paris no verão de 1952, afirma Farah. Já no Cinema da Retomada, *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende, o figurino foi desenhado por Beth Filipecki e teve o apoio da equipe de produção com pesquisadores especializados, confeccionados em um ateliê próprio para o filme, liderados pelo cineasta e pelo professor e historiador José Calasans.

No Cinema Novo, é raro que o figurinista receba créditos, pois geralmente o figurino recebia apoio do acervo e profissionais do teatro. Com os escassos recursos econômicos, era mais viável adquirir roupas novas no varejo, para serem trocadas por aquelas que foram usadas pelos habitantes do povoado no sertão brasileiro, onde passaria o filme.

Por produção de figurino compreendemos que é o traje usado pelo personagem de uma produção artística, como parte da construção do personagem por meio do corpo do ator ou da atriz, cuja função é estruturar a narrativa do filme. Podemos pensar então que o figurino, junto com a cenografia, contextualiza historicamente o personagem fictício, realística ou alegoricamente, identificando-o em uma classe social e o pertencimento a uma cultura, seja popular ou de elite. Ainda, o figurino, como a música, pode revelar um grande potencial de crítica de um em relação ao outro (a popular e a erudita) quando ambas as culturas são confrontadas, independente da manifestação de caráter artístico.

Gardies (1991, 51,54) indica a roupa como um dos elementos abordados que define o caráter dos personagens. O autor classifica os grupos de personagens com suas roupas, que estão separados nos extremos realistas ou simbólicos, recortados, também, pelo subcódigo cor, porém, observa que esta bipartição não se opera com tanta simplicidade - como verificaremos em alguns exemplos selecionados no decorrer da análise de figurinos.

---

<sup>12</sup> S.m. Salteador, bandido social errante do Nordeste brasileiro, na primeira metade do século. Isolados ou em grupo, os cangaceiros viveram em confronto com as tropas policiais ou outros bandos.

Motivos múltiplos concorreram para o aparecimento dos cangaceiros: problemas de ordem social, tais como fortes desigualdades da distribuição de bens e de desenvolvimento, marginalização funcional crônica dos operários rurais e também o uso de assassinos pelos grandes proprietários rurais, vinganças pessoais ou familiares, messianismo carismático, fama irradiante dos grandes cangaceiros, etc. Muitos jovens passaram a viver “debaixo do cangaço”, protegidos por políticos e senhores de terras, ocultos por coiteiros, que lhes davam informações sobre os movimentos das forças policiais. Famosos cangaceiros foram Antonio Silvino, Jesuíno Brilhante, Lampião e Cabeleira. O sertão sempre desculpou e compreendeu tais figuras, porque os tinha como justiceiros sociais. Fonte: Larousse Cultural, 1998, 1119.

## Figurino de cinema: máscaras sociais

O figurino, elemento construtor de personagens, oferece uma espécie de máscaras sociais e é impregnado de fantasias do imaginário, servindo para distinguir papéis ou grupos sociais. Além disso, o figurino como vestimenta, estabelece relações com a moda, e gera uma auto-imagem por ter a função de criar uma identidade (individual ou grupal). A moda, como produto proveniente da competição da cultura das aparências<sup>13</sup> de classes, que desponta a partir da ascensão da burguesia, e logo depois com o surgimento das indústrias têxteis e de confecções, criou-se a massificação, um produto de padronização. Então, se há uma standardização do grupo que veste um determinado tipo de roupa, também existe um padrão de comportamento e de persona, próprio deste grupo social e profissional.

Assim, partindo do pressuposto de que há uma espécie de “arquétipo” de comportamento, de persona, também há semelhanças de personagens, dentro da linguagem do cinema, que imita a realidade de maneira original, recriando. Na história, surgiram movimentos de revolta, que se repetem no mundo inteiro desde o início da civilização, e o cinema, baseado em obras literárias, tenta plasmar por meio da ficção, fatos transcendentais da história da humanidade.

O estudo do figurino como construção do personagem está vinculado à história da roupa e à história econômico-social. Roche (2007, 21) analisa que a história da roupa é uma maneira de explicar a história social: “*É também uma maneira útil de tentar observar como os diferentes modelos ideológicos, que coexistem e disputam a regulamentação das condutas e dos hábitos, interagem na realidade que pretendemos apreender*”.

E pensando o figurino inserido na sétima arte e também enquanto consumo cultural, podemos relacioná-lo como veste social ligado ao estilo e à moda. Svendsen (2010) cita Lipovetsky quando explica o conceito de moda:

Moda é uma forma específica de mudança social, independente de qualquer objeto particular; antes de tudo, é um mecanismo social caracterizado por um intervalo de tempo particularmente breve e por mudanças mais ou menos ditadas pelo capricho, que lhe permitem afetar esferas muito diversas da vida coletiva (LIPOVETSKY, apud SVENDSEN, 2010, 13).

Podemos estabelecer conexões entre a história e personagens de outros países, também a relacionando entre personagens de cinema brasileiro e estrangeiro a partir da roupagem e seus símbolos, que contextualizam a narrativa no espaço e no tempo.

---

<sup>13</sup> As aparências não revelam, escondem a essência das coisas. As coisas do mundo se apresentam pelo estado de aparência. Como diz o ditado, “as aparências enganam”.

## II. LEITURA DE *VIDAS SECAS*

*Vidas Secas*, filme tido como obra prima de Nelson Pereira dos Santos, é baseado no romance emblemático da obra de Graciliano Ramos, publicado em 1938. Aplaudido no Festival de Cannes de 1964. A saga aborda uma família de retirantes com as dificuldades do cotidiano; é estrelado por Átila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, os meninos Gilvan e Genival, com participação do papagaio e a cadela Piaba (Baleia). O clima desolador que os afligem às adversidades naturais e à exclusão social também é refletido nos diálogos lacônicos que a família mantém. Com isso, o cineasta conserva a essência primordial do romance literário, preservando o espírito do escritor como obra engajada em mostrar a realidade e a condição humana do oprimido, o pensamento e desejos do homem do sertão.

Quando pensamos a especificidade de cada linguagem, cinema e literatura, no roteiro cinematográfico, parecem-nos mostrar, à primeira vista, apenas a discussão sobre personagens serem ou não fiéis à obra literária na qual o filme foi inspirado. Como acontece, por exemplo, ao apreciarmos as recriações de equivalências entre o filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos e a matriz literária homônima (1938) de Graciliano Ramos. Ismail Xavier, em relação à comparação entre linguagens, pontua que

[...] livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, apud PELLEGRINI, 2003, p. 62).

Segundo Antoine Cucca (apud Olívia Barradas, 2011), classifica três tipos de passagem que vão do literário para o cinematográfico:

a adaptação propriamente dita, isto é, o processo de extrair do texto literário original chaves de leitura, adaptáveis à linguagens; adaptação livre ou simplesmente, na qual o autor cinematográfico possui importância primordial no nível criativo em relação à obra escolhida; transposição, o material literário é transferido à tela permanecendo íntegro em suas concepções gerais evolutivas (CUCCA, apud BARRADAS, 2011, 239).

Silva (2009) explica a opção estética de Nelson Pereira dos Santos, que transformou a falta de recursos técnicos em expressão metafórica de força:

Essa abordagem estética de Nelson Pereira dos Santos foi agenciada como parte de uma estratégia mais ampla do Cinema Novo, que tinha, como um de seus principais objetivos denunciar, através de elementos da cultura popular e de uma produção fílmica capaz de se contrapor aos padrões hollywoodianos, a situação

de opressão dos trabalhadores do campo no Brasil e especialmente no Nordeste (SILVA, 2009, p. 74 e 75).

Nelson Pereira dos Santos, enquanto representante do movimento do Cinema Novo, foi inserida neste filme a fotografia inovadora de Luiz Carlos Barreto e de José Rosa, “cujas imagens foram obtidas sem filtros de luz, o mínimo de iluminação, o mais natural possível.” Tudo para ser o mais verossímil ao ambiente inóspito e seco da caatinga, ambientado ao toque *estradao*<sup>14</sup> do berrante<sup>15</sup>, para impactar o espectador de forma sensorial.

Para a interlocução com o pensamento político do período em que ocorre o filme, Tolentino (2001) analisa a atitude de Fabiano no entendimento da “relação antitética entre classes proprietárias e seus agregados. Resquício ideológico da ordem escravocrata, a relação entre proprietários e homens pobres livres aparecia como uma relação entre iguais” (TOLENTINO, 2001, 182).

Tolentino (2001) analisa que, mediante o contexto da época em que o romance *Vidas Secas* foi publicado, o narrador se mantém fiel aos “fatos” e que os vaqueiros, em geral, além de não estarem organizados e ainda acreditarem nos governos:

(...)atados do sistema coronelista, como mostra a cena da cadeia. Assim, depois de muita hesitação, tal como na encruzilhada, Fabiano percebe a proximidade do único bem que lhe resta, o seu bezerro, e decide deixar o soldado ir embora (TOLENTINO (2001, 167).

O filme de Nelson Pereira dos Santos capta as sensações e o imagético transmitidos na leitura do texto literário. O neorrealismo italiano, por sua vez, foi a fonte de inspiração estética explorada pelo diretor, cujas questões levantadas por este movimento, foram as nacionais, expondo, principalmente as denúncias sociais consequentes do pós-guerra mundial. Cineastas brasileiros apropriaram-se desta estética antropofagicamente, cuja temática se calca na exposição das mazelas sociais, sendo, desde então, um dos traços marcantes dentro do Cinema Novo, priorizando o conteúdo em detrimento da forma condicionada pelos aparatos tecnológicos. Como na estética italiana neorrealista, cujo sucesso de crítica inspirou cineastas brasileiros como Glauber Rocha, Ruy Guerra e, em especial, Nelson Pereira dos Santos, que deu início ao movimento, em 1955, com seu filme *Rio 40 graus*. Tais filmes eram produzidos em pequenos estúdios, com técnicas artesanais e atores não profissionais, utilizando o cenário real, sem os artifícios hollywoodianos.

---

<sup>14</sup> Estradao - toque que reanima a boiada na estrada. É repicado, semelhante ao soldado marchando. Fonte: <http://www.independentes.com.br/festadopeao/concursoherrante>.

<sup>15</sup> Bras. (MG). Buzina de chifre usada pelos boiadeiros: “O berrante tocava triste/ no meio do chapadão/ subia serra e descia serra/ e atravessava espigão.”(J.A.Teixeira). Fonte: Enciclopédia Larousse Cultural, 1998, p.748.

Assim, o filme de Pereira dos Santos adaptou para a linguagem cinematográfica este projeto politizado, de temática regional no contexto da reforma agrária,<sup>16</sup> que vinha sendo debatido desde a década de 1930 cujo cerne da questão está na obra literária de Graciliano Ramos. A produção ficcional deste escritor denuncia as condições precárias da vida do homem do sertão nordestino, sufocado pelos latifundiários e pelo desamparo social. Castro Rocha (2003, 1), crítico literário, comenta que com relação ao romance *Vidas Secas*, “Graciliano esforçou-se por apresentar a pobreza em suas conseqüências mais graves: a atrofia da linguagem e a anemia do pensamento”.

Nelson Pereira dos Santos, preocupado com a política vigente às portas do golpe militar de 1964, cujo governo foi marcado por deixar a terra dormindo em berço esplêndido -, enfocou a figura do sertanejo e a sua condição social nas lentes da câmera como cineasta engajado politicamente. O principal elemento introduzido neste filme foi a filmagem experimental da representação do clima semi-árido. Os fotógrafos Luís Carlos Barreto e José Rosa conseguiram eliminar qualquer filtragem corretiva, deixando a lente “nua” e expô-la para a sombra, deixando as altas luzes “estourarem”. O resultado tinha a intenção de dialogar com as xilogravuras que ilustram a literatura nordestina de cordel, que se integrou harmoniosamente à narrativa, técnica também presente em *Os Fuzis* (1963), de Rui Guerra, fotografado por Ricardo Aronovich e no filme *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Ebert (2009) descreve um fato curioso sobre a recepção desta nova estética fílmica nos meios de reprodução:

Em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, Waldemar Lima foi pelo mesmo caminho da super-exposição, mas sua intenção de ter as cópias de exibição com alto contraste se frustrou pelo empenho do laboratório (Lider - Rio), em tirar cópias “corretas”, compensando as altas densidades do negativo. (EBERT, 1999, s/d.)

Galvão e Bernardet (1983) analisam esta questão na estética do Cinema Novo, cujo objetivo era buscar uma linguagem própria para o cinema nacional associado à constante preocupação com adequar-se a forma ao conteúdo -, portanto, a um conteúdo novo deve correspondendo à uma nova forma<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Se compararmos a reforma agrária em relação a outros países, o Brasil continuou nitidamente como país do latifúndio, sendo que a monocultura e a mecanização foram estimuladas por sucessivos governos como modelo de agricultura “moderna” e “racional”. Além disso, sem investimentos públicos e ações para suprimir o flagelo da seca, o homem do sertão sofreu e ainda sofre as piores adversidades. O resultado disso foi a expulsão em massa de pequenos proprietários e trabalhadores rurais, este constituído de analfabetos expulsos do semi-árido em direção ao sudeste-sul, o eldorado mítico do migrante nordestino. Nascimento, 2013, apud Takeuchi. In *Vidas Secas: Cinema, Literatura e Artes*. IX Enecult, Salvador, 2013

<sup>17</sup> Os autores esclarecem que no manifesto do CPC, o Cinema Novo pretendia ser o porta-voz dos interesses reais de uma comunidade, tornando-se representativo das qualidades e defeitos próprios ao falar do povo. GALVÃO, BERNARDET. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Cinema. Repercussões em Caixa de Eco Ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 158.

Em *Vidas Secas*, a família de Fabiano apresenta-se como o microcosmo que denuncia o sistema hierárquico social, político, econômico e cultural. Percebemos em diversos roteiros que a peregrinação dos migrantes é o fio condutor dos tecidos textual e visual, como uma inspiração que pode tecer a trama cíclica no território nordestino, permeado de lutas, esperanças, beleza e dureza existencial. Gomes (1985) explicita sobre a personagem no cinema:

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. (GOMES, 1985, 111).

Filme da primeira fase do Cinema Novo, em *Vidas Secas*, é um contundente poema visual aliado a sons dissonantes. A ausência de som é realçada pelo ruído dos passos da família de retirantes no solo seco. O elemento sonoro parece ser mais perceptível dentro da estética cinemanovista assim como os elementos da indumentária do cotidiano popular parecem reivindicar o seu espaço no lugar das “vestes da cidade”, que contrapõe a cultura de elite com a popular, como analisa Johnson (apud Pellegrini, 2003):

A cultura de elite é representada pelas lições de violino clássico dadas à filha do fazendeiro no começo do filme. Essa seqüência – que ocorre quando Fabiano vai à vila num carro de boi – também oferece um exemplo do sutil humor do diretor. (...)O som não diegético<sup>18</sup> das rodas do carro de boi acompanha os letreiros do filme. Mais tarde o som é diegetizado quando vemos Fabiano no carro de boi e ouvimos o som ao mesmo tempo. Neste ponto o som faz parte de um trocadilho aural no qual o ranger do carro de boi se modula ao som do violino arranhado.(...)Na seqüência do violino, o som do carro de boi modulado ao som do violino equipara a cultura de elite com a repressão. (PELLEGRINI, 2003, 52).

Pereira optou por planos longos, falas pausadas e breves. Devido à rusticidade das personagens, os diálogos são escassos: o romance é formado predominantemente de monólogos interiores. Wittmann (2013) observa que “Quando o ser humano está o mais próximo do bicho, tendo como sua única preocupação a sobrevivência, todo e qualquer diálogo é supérfluo. Não só supérfluo, como difícil.”

A onisciência do narrador é marcante na tradução fílmica do romance pela posição da própria câmera subjetiva, onipresente na medida em que são encontradas ações e

---

<sup>18</sup> Som não Diegético: sonoridades subjetivas; todo o som imposto na cena que não é percebido pelos personagens, mas que tem um papel muito importante na interpretação da cena, ainda que de uma forma quase subliminar para a audiência; sons não diegéticos são tipicamente voz de narração, música de fundo ou efeitos sonoros especiais. Fonte: Álvaro Barbosa. Escola das Artes - Som e Imagem 2000/01. Universidade Católica Portuguesa  
Disponível em: [http://www.abarbosa.org/docs/som\\_para\\_ficcao.pdf](http://www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf)

gestos equivalentes à matriz literária, que narra as angústias, o sentimento de exclusão social e o sonho por uma vida melhor.

Na adaptação da literatura para o cinema, Nelson Pereira dos Santos<sup>19</sup>, explica a sua preocupação em relacionar a figura do “Seu Tomás” no ideário de vida da família de Fabiano:

O Seu Tomás e conseqüentemente, a bolandeira dele me preocuparam muito durante a adaptação do romance. Tinha necessidade de compor Seu Tomás na sua imaginação e no passado dos personagens, estabelecer suas relações com Sinhá Vitória e com Fabiano. Mas eu não tinha as informações diretas do Seu Tomás, apenas as reminiscências do Fabiano e da Sinhá Vitória sobre o Seu Tomás. Tratava-se de um personagem que sempre aparecia somente na imaginação dos outros personagens. E me perguntava sempre: terá sido verdadeiro o Seu Tomás? O Seu Tomás seria mais ou menos o herói cultural daquela família? O Seu Tomás para Fabiano é o homem que sabe ler, é o homem que conhece além da realidade imediata? Para Sinhá Vitória, é o representante de uma situação social melhor, é o homem que tem a cama de couro, que representa o estágio imediatamente acima ao da Sinhá Vitória e a posição que ela mais deseja. Há também uma outra implicação de uma possível relação – uma relação humana natural e direta – entre Seu Tomás e Sinhá Vitória.

Ambientado no cenário inóspito, o sertão é o palco para falar de questões locais e universais. O termo sertão é entendido, de fato, pela imensidão espacial contraposta à uma população dispersa e rarefeita. Segundo Nascimento (2011), no romance *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, o local é mesmo palco da epopeia da vida sertaneja. No capítulo “A Terra”, Euclides incorpora descrições de espécies da caatinga baiana como metáfora a certos personagens da guerra canudense:

[...]sobre a natureza morta, apenas se alteiam os cereus esguios e silentes, aprumando os caules circulares repartidos em colunas poliédricas e uniformes, na simetria impecável de enormes candelabros [que] dão a ilusão emocionante de círios enormes, fincados a esmo no solo, espalhados pelas chapadas e acesos[...] (NASCIMENTO, 2011, 04).

Ainda no campo do tecido imagético, é importante lembrar que a 1ª edição de *Os Sertões* foi ilustrado pelo fotógrafo expedicionário Flávio de Barros. Suas fotografias únicas que documentaram a fase final da campanha de Canudos e a vida das tropas no interior da Bahia registraram definitivamente o ponto de vista do Estado nacional por meio do poder discursivo da fotografia.

Em ambas as linguagens, a história é iniciada e finalizada no mesmo palco tórrido onde é ambientada a apoeia da família de retirantes no sertão nordestino, caminhando por uma estrada infinita, em direção ao horizonte.

---

<sup>19</sup> Entrevista fornecida em um seminário realizado em 1964 na cidade de São Paulo. *Nelson Pereira, Pompeu de Souza e Paulo Emilio debatem Vidas Secas*. São Paulo. Debate disponível em <http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm>.

Em *Grande sertão: veredas*, o discurso de Guimarães Rosa sobre o sertão é muitas vezes obscuro, constituído de aforismos e pequenas sentenças enigmáticas e paradoxais: “O sertão está em toda a parte”; “Sertão: é dentro da gente”. O vocábulo confere significados variados conforme o estilo do escritor. Assim como Guimarães Rosa perpetuou o universo sertanejo de Minas Gerais, Graciliano Ramos forneceu ao mundo a imagem definitiva do agreste, da seca e da força de sua gente forte diante da miséria. O próprio escritor associou esta imagem à pintura *Criança Morta* (1944), de Portinari, quando expressou a sua comoção em uma carta dirigida ao pintor, no Rio, a 18 de fevereiro de 1946:

Dos quadros que você me mostrou quando almocei em Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe a segurar a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranqüila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que teríamos cromos, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza. (BORTOLOTTI, 2013)

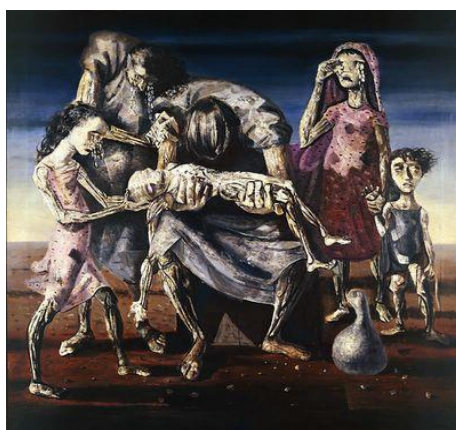


Fig. 1. *Criança Morta*, 1944, de Cândido Portinari. Óleo s/ tela, 176 x 190 cm. Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand São Paulo, Brasil

Gomes (1985) explicita sobre a personagem no cinema:

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. (GOMES, 1985, 111).

## 2.1. Retalhos simbólicos do figurino escrito e o figurino imagem

Ambos os vestuários se referem em princípio à mesma realidade, como afirma Barthes (1979), sendo o vestuário um escrito verbal, constituído de palavras e o vestuário-imagem, sendo uma estrutura plástica, estruturas que se confundem, pois este como linguagem, e aquele, como imagem, têm poder simbólico:



Num os materiais são formas, linhas, superfícies, cores, e a relação é espacial; no outro, são palavras, e a relação é, se não lógica, pelo menos sintática. A primeira estrutura é plástica, e a segunda é verbal. (...)Encontra-se aqui a diferença considerável, de ordem antropológica, que opõe o olhar à leitura: olha-se um vestuário-imagem, lê-se um vestuário descrito, e é provável que a esses dois usos correspondam dois públicos diferentes. A imagem dispensa a compra, substitui-a; pode-se embriagar de imagens, (...). A palavra, ao contrário, liberta o vestuário de toda atualidade corporal. (BARTHES, 1979: 3, 17).

A observação de Barthes, apesar de constituir uma analogia no contexto do sistema da moda, pode ser aplicada à interpretação comparativa entre duas linguagens – a do texto escrito e a do figurino de cinema – cuja comunicação destes sistemas nos remete ao estudo do vestuário representado – ora pela palavra, ora pela imagem.

Sinha Vitória e Fabiano tentam se espelhar na classe mais culta, ou naquela que a família considera superior culturalmente. Fabiano tem consciência de que mal sabe falar e, por essa razão, admira aos que sabem se expressar. Capaz de se autoanalisar, tenta comunicar-se como o Seu Tomás da Bolandeira, e, às vezes, enriquecia-se com algumas de suas expressões, mesmo que empregadas a esmo, mas ao final, considerando-as fúteis e perigosas. Assim, chega a concluir que não passava de um bicho, pois as suas palavras para reivindicar e negociar seus direitos com o seu patrão de nada lhe serviu diante de quem detém o poder econômico, provocando-lhe indignação, revolta, todavia, finalmente era obrigado a manter-se na posição de aceitação resignada diante da lei e na firme convicção de vencer a miséria, mesmo que não passasse de um sonho utópico.

Sinha Vitória, única personagem que articula melhor as palavras, é tida como a mais esperta da família, posicionando-se à frente na peregrinação, como vemos na cena inicial de *Vidas Secas* -, e que seu maior sonho era ter uma cama de lastro de couro, onde pudesse dormir com dignidade. Para ela, uma cama talvez redimisse a situação de uma existência miserável.

Svendsen (2010, 43) opina que o uso da língua e as regras de etiqueta também sujeitas à moda, embora o vestuário seja sem dúvida o centro de interesse nesse contexto. O casal, então conscientes de suas limitações, passa a almejar, pelo menos mascarar visualmente a sua rusticidade para a sociedade, quando vão participar da Festa natalina vestindo-se como as pessoas da cidade. Podemos comparar o texto narrativo neste trecho do capítulo de Festa quando Fabiano, Sinha Vitória e os meninos iam à festa de Natal na cidade:

(...) Fabiano, apertado na roupa de brim branco feita por Sinha Terta, com chapéu de baeta, colarinho, gravata, botinas de vaqueta<sup>20</sup> e elástico, procurava erguer o espinhaço, o que ordinariamente não fazia. Sinha Vitória, enfronhada no vestido

---

<sup>20</sup> Couro curtido e preparado, próprio para a fabricação de bolsas e calçados. Fonte: <http://www.dicionarioinformal.com.br/vaqueta/> (acesso em 09/03/2016)

vermelho de ramagens, equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava em calçar-se como as moças da rua – e dava topadas no caminho. Os meninos estreavam calça e paletó (RAMOS, 1970, 11).

Referente à conexão do figurino com o imaginário da produção de fetiches se dá com o cinema e a moda produzida no país. A personagem Luisa, do filme *Guerra de Canudos*, usa um vestido de chita<sup>21</sup> estampado com motivos florais, de estilo pastoral, ornando com um lenço usado como xale sobre os ombros, semelhante ao vestido da cangaceira Maria Bonita. A chita, tecido que outrora fez o caminho das Índias até chegar ao Brasil, hoje é considerada uma expressão de brasilidade, como citado por Graciliano Ramos: “Sinha Vitória pedira além disso uma garrafa de querosene e um corte de chita vermelha. Mas o querosene de seu Inácio estava misturado com água, e a chita da amostra era cara demais” (RAMOS, 1970, 62).

Em uma das cenas do filme, Fabiano aparece com chapéu de feltro, paletó com riscas de giz - meio amarrotado e um pouco curto para o seu porte robusto, - calçando botinas. Sinha Vitória sai de casa trajando um conjunto de mangas compridas, com estampa florida. A saia é acinturada e tem o caimento com pregas a partir da cintura, terminando em babados. Para combinar, usa sapatos de salto e abre a sombrinha para proteger-se do sol. Mas a certa altura do caminho à cidade, ambos andavam de maneira desconfortável, pois o vestuário, além de ter influências estrangeiras proveniente de países onde o inverno é rigoroso, não era muito apropriado para o ambiente da caatinga, em pleno verão de dezembro.



Figura 02. Família de Fabiano indo para a Festa natalina na cena de *Vidas Secas* (1963).

<sup>21</sup> A chita, originário da Índia, foi introduzida no Brasil a partir de 1800 pelos europeus. Após vários e longos procedimentos burocráticos e financeiros, o tecido passou a ser produzido no Brasil. Até o final dos anos 20, a manufatura têxtil de algodão absorvia 40% do nosso capital e 23% de toda a mão-de-obra. Nas três primeiras décadas do século XX, a indústria brasileira viveu uma fase intensa de desenvolvimento, motivo pelo qual o tecido no país o barateou, tornando populares as peças confeccionadas com o material, transformando-o, assim, em um dos ícones da identidade nacional. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Chita\\_\(tecido\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Chita_(tecido))

Tolentino (2001) relata o incômodo que indumentária causa para a família:

No caminho, a indumentária alinhada mostra seu incômodo e impropriedade, e a família, ao contrário daqueles que se submetem à etiqueta, não titubeia em aliviar-se: a mulher e livra por um tempo dos sapatos de salto, e Fabiano, da botina nova, além do colarinho apertado. A elegância européia é insuportável sob o sol do sertão, muito embora homens como o prefeito a tolerem, como veremos na festa. Para entrarem na cidade, os dois sertanejos se recompõem, embora manquem ou tropecem em desacordo com os sapatos que calçam (TOLENTINO, 2001, 158).

Em relação ao imaginário da chita e o estilo campestre, o tecido também esteve presente nas produções de Zuzu Angel, designer de moda brasileira, no seu desfile, em 1970, para apresentar a sua coleção Pastoral *prêt-à-porter*<sup>22</sup>. Na década de 70, segundo lembra o historiador de moda, João Braga (2014, p. 8) Zuzu Angel foi precursora de brasilidade na moda e legitimadora do seu próprio estilo em roupas genuinamente inspiradas em referências visuais e culturais brasileiras: “Flores, pássaros, borboletas, papagaios e até Lampião e Maria Bonita serviram-lhe de fonte inspiradora para as suas criações na moda”.



Fig. 03. Coleção Pastoral de Zuzu Angel, 1970, inspirado no estilo de Maria Bonita e Lampião. Fonte: Exposição “Ocupação Zuzu Angel”. Itaú Cultural, 2014

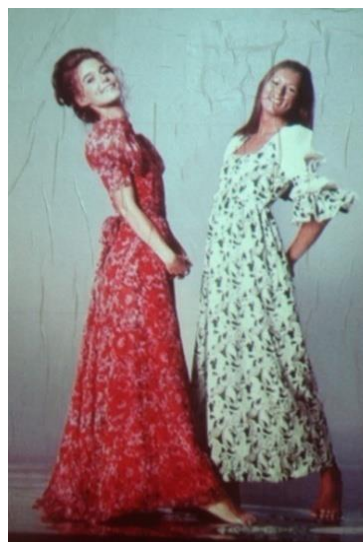


Fig. 04. Coleção Pastoral de Zuzu Angel, 1970, inspirado no estilo de Maria Bonita e Lampião. Fonte: Exposição “Ocupação Zuzu Angel”. Itaú Cultural, 2014

<sup>22</sup> Segundo Gabardo (2012), em francês *prêt-à-porter* quer dizer “pronto para vestir” e é o segmento, intermediário entre alta costura e *fast-fashion*. Comparado com a alta costura, por ter preços mais baixos que esta, possui um pouco menos exclusividade, mas ainda sim, continua vestindo personalidades e pessoas de renda com maior poder aquisitivo. Fonte: <http://www.revistacliche.com.br/2012/03/pret-a-porter/> (acesso em 08/01/2016).

A Coleção Pastoral de Zuzu Angel deixa clara essa inspiração: o chapéu com a forma arredondada, do tipo escoteiro, próprio para o uso das cangaceiras, com a testeira adornada, característico dos bandos do cangaço; o acessório é feito de couro, assim como o cinto, com medalhas e aplicações formando o Signo de Salomão, botas, o jogo de cabaças, o macacão-saia ou o modelo pastoral inspirado no vestido de domingo de Maria Bonita.

A chita era muito cobiçada como roupa de elite. Pericás (2010,57) revela que era compreensível o comentário do cangaceiro Zé Ricardo a um amigo (Zé Divino):

Disseste-me que há já anos não sabes que gosto tem carne de boi! Vem daí, meu velho, troca a tua enxada por um rifle, e assim ganharás num dia o que jamais ganhaste num mês, e comerás carne de boi, em mesa posta, com os teus próprios *patrões*.

Maria Josepha, tu ganhas apenas 200 réis por dia, e, por isso, nunca tiveste um vestido de chita.

Não vês minha mulher, a Conceição?

Pois bem, manda teu marido ser cangaceiro também, e andarás prompta como ela (PERICÁS, 2010, 57).



Fig. 05. Inacinha, Lampião e Maria Bonita, 1936. Foto de Benjamin Abrahão. Exposição “Cangaceiros”. Mira Galeria de Arte, SP, fev. 2015.

Flügel (apud SQUICCIARINO, 1998, 88) em seus ensaios psicanalíticos analisa que a vestimenta possui implicações sexuais e culturais. Afirma que diversos elementos da indumentária, como sapatos, gravata, chapéu e peças mais volumosas de vestir, como capas, podem ser símbolos fálicos.



Ainda sob o ponto de vista psicológico e cultural, referente ao uso do salto no vestuário feminino, Squicciarino (1998) realiza uma interpretação do motivo pelo qual as mulheres tiveram (ou têm) o costume de forçar seus pés em sapatos demasiado estreitos, de plataforma ou de salto altos:

La excesiva altura de estos zapatos transformo a las mujeres em criaturas extrañas; lo que atraía al hombre no era solamente su exagerada altura, sino sobre todo la sensación de inestabilidad determinada por estas auténticas banquetas portátiles. La contemplación de una mujer que caminaba de una forma precária, correspondia a la imagen de debilidad femenina que el hombre se había representado. (...)

El arte de caminar limitando la libertad de movimientos, que en la mujer há sido uno de sus atractivos más seductores, se inventó y perfeccionó em Oriente. (SQUICCIARINO, 1998, 75, 76).

Fischer-Mirkin (2001) analisa que os sapatos passaram a ser o foco de uma vestimenta à medida que encurtava o comprimento das saias, e que a partir dos anos 30, quando o couro se tornou escasso, surgiram os sapatos de pano. O autor realiza analogia entre escolha do uso de calçados conforme o tipo de material fabricado com aspectos da personalidade, status e sexualidade: *“Peles bem envernizadas e brilhantes, como o verniz e o crocodilo, traem uma exibicionista extravagante ou alguém cuja personalidade pode ser tão grandiosa como o brilho dos sapatos”*. (FISCHER-MIRKIN, 2001, 190).

Apesar do desconforto da roupa que também o sufocava, Fabiano, na narrativa literária, justifica a necessidade de estar com roupas apropriadas:

Não poderia assistir à novena calçado em alpercatas, a camisa de algodão aberta, mostrando o peito cabeludo. Seria desrespeito. Como tinha religião, entrava na igreja uma vez por ano. E sempre vira, desde que se entendera, roupas de festa assim: calça e paletó engomados, botinas de elástico, chapéu de baeta, colarinho e gravata. Não se arriscaria a prejudicar a tradição, embora sofresse com ela (RAMOS, 1970, 116).



Fig. 06. Frames das cenas onde Sinha Vitória e Fabiano se dirigem à cidade para participar da Festa natalina. Notamos o plano detalhe nos pés calçados, e no plano seguinte, nos pés descalços, como o estilo neorrealista italiano de enquadramentos cinematográficos.



Fig. 07. Cenas da Família de Fabiano a caminho para a Festa natalina na cidade.

Ainda no âmbito do sapato, é pontual a abordagem humorística de José Simão à crônica de um tempo (1991), que relaciona o calçado ao aspecto econômico, ecológico e simbólico:

E não fosse o sapato, engraxate morreria de fome, e crocodilo de velho. E se centopéia usasse sapato, o pessoal lá de Franca já estaria triliardário.(...)Sapato é fetiche! Como já dizia o filósofo e jornalista alemão Karl Kraus: Não existe ser mais infeliz sob o sol do que aquele feticheira que anseia por um sapato e tem que se contentar com a mulher inteira (Simão, apud Nahum, 2001, 31).

Squicciarino (1998) analisa o valor simbólico do vestuário - sob os pontos de vista individual e social -, que articula múltiplas implicações psicológicas e culturais, e impregna a um objeto de consumo o valor de status de uma classe social ou um caráter de um objeto de desejo. Baseado na teoria de Spencer, Squicciarino (1998) analisa a respeito da identificação da classe inferior com a superior, e esta, demonstra a constante preocupação de renovar o seu guarda-roupa para diferenciar-se da inferior:

(...)sobre la imitación presupone una sociedad estratificada, pero, sin embargo, ya estimulada por exigencias democráticas y em la cual las clases superiores pretenden diferenciarse siempre de las clases inferiores: éstas, a su vez, imitando el modo de vestir de las primeras, pretenden satisfacer tanto el deseo de manifestar su pertenencia a una clase más alta como el de distinguirse de las capas sociales más bajas.(SQUICCIARINO, 1998, 154).

Cordeiro e Santana (s/d.) descrevem a figura de Sinha Vitória:

Motivada pela influência da vida urbana, Sinha Vitória tem sonhos de consumo, como uma cama de couro e a esperança de que na cidade a vida seria melhor. É vaidosa e sonhadora, faz uma roupa nova para ir à festa da cidade combinando-a com sapato de verniz e admira seu Tomás da bolandeira, que tinha uma cama de couro (CORDEIRO e SANTANA, s.d., p. 24).

Em relação à questão das aparências, Svendsen (2010) analisa que o gosto é um importante fator *interno* da subcultura individual, e completa:

A emergência do individualismo moderno, em que o gosto torna cada vez mais uma preocupação individual e os conceitos de classe esgotaram em grande

medida seu papel, faz com que a perspectiva de Bourdieu perca grande parte de sua força explanatória (SVENDSEN, 2010, 60).

É interessante ressaltar a importância da indumentária<sup>23</sup> quando mostrada como elemento diferenciador da estrutura de poder. Isto é explícito, por exemplo, na cena do filme que expõe a situação conflitante de um homem simples com o poder do Estado. Na cena da Festa de Natal, após Fabiano sair do jogo de baralho por ter perdido dinheiro, o soldado amarelo, parceiro de jogo, fica ofendido e vai atrás dele. Encara-o e pisa, com a bota de couro envernizado, o pé de dele que está descalço, pois este já havia abandonado as botinas que o machucavam e desapertado a gravata que o sufocava. Professora Nery (2004, 278), artista plástica e figurinista, comenta que *“toda roupa é uma forma de prisão, condicionando muitas vezes a postura, o modo de andar, tolhendo a liberdade dos movimentos.”*

Tendo em vista a relação literária para a construção dos personagens em *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos relata que para a construção de seus personagens, dois itens foram essenciais para a transposição cinematográfica: o plano social e o psicológico, conforme a esteira da narrativa de Graciliano Ramos:

Eu quis fazer um filme que fosse sem nenhum hermetismo, e o mais direto possível sobre o plano formal. Com uma vontade didática, como se eu falasse aos espectadores explicando-lhes o fenômeno que eles próprios vivem sem o saber. Com o objetivo de estabelecer uma relação entre a sua vida e aquela do filme, de os fazer conscientes de sua própria realidade (PEREIRA, apud SALEM, 1996, 189).

Em seguida, Pereira, em entrevista concedida a Suzana Schild (1984), sobre a adaptação da obra literária:

Em *Vidas Secas* eu alcancei uma liberdade formal muito grande, mas respeitei integralmente as duas partes da carta: nunca desvirtuar o pensamento do autor, respeitar, portanto, a essência do livro, e a segunda parte, não só referente ao condicionamento histórico, mas fazendo o possível para não alterar a estrutura narrativa que o autor elaborou. Isso porque a forma de contar uma história é determinada pela maneira de pensar (SANTOS, apud SALEM, 1996, 181)

Na cena da vila, o cineasta tomou a liberdade de unir o capítulo “Cadeia” e “Festa” do escritor. Observamos neste fragmento – pelo simbolismo do calçado -, a opressão da classe militar sobre a classe oprimida e a hierarquia social consumada pela visibilidade da indumentária. O patrão de Fabiano, o Soldado Amarelo e o fiscal da prefeitura são símbolos do poder - que ocupam a oposição superior à família sertaneja.

---

<sup>23</sup> 1. Arte do vestuário. 2. Conjunto de vestuário de determinada época, região ou povo. 3. Roupa, traje. Fonte: *Larousse Cultural*. São Paulo: Folha de S.Paulo: Nova cultural Ltda, 1998, p. 3153.

O cineasta destaca que foram feitas apenas algumas alterações na sucessão dos acontecimentos,

Que proporcionam uma fluência maior à história do ponto de vista cinematográfico, e a introdução de um personagem – o companheiro de cela. – Aquilo está no livro. O Fabiano, na cela, imagina entrar para o cangaço, virar cangaceiro. Mas não tinha nada a ver no filme isso aparecer como sonho. Tinha de ser real (SANTOS, apud SALEM, 1996, 183)

A cena em que Fabiano fica sofrendo dentro da cela traduz o trecho do livro onde ele tem pesadelos, e Pereira dos Santos resolveu fazê-lo chorar, com dores, descamisado, passando a noite inteira acordado.

Toda a letra do reisado reproduz a situação e as relações entre o Fabiano e os fazendeiros. Há toda uma submissão. Tudo se faz em função dos donos da terra, principalmente quando se divide o boi, que é a riqueza da região. As melhores partes vão para o senhor prefeito e para dona Sinhá ... Somente as vísceras, as partes menos nobres do boi, vão para os outros. Eu quis (o momento em que a gente quer ser apenas cineasta é o momento em que se fracassa) aproveitar toda essa parte do reisado a fim de mostrar a posição do fazendeiro, no poleiro dele, e a do Fabiano, ao mesmo tempo, na cadeia, preso. E para dar uma ação a Fabiano, fui obrigado a fazê-lo sofrer. No livro, ele tem pesadelos: acorda de repente, xinga, revira-se no chão duro, etc. Mas não podia fotografar o pesadelo de Fabiano(SANTOS, apud SOUZA e , 1964, 7)



Fig. 08. Cena de Fabiano com o companheiro de cela.



Fig.09. Enquanto Fabiano está na cela, as autoridades são servidas com petiscos durante a festa do “Bumba-meu-boi”.

Antes, aonde Fabiano é pisoteado pelo soldado amarelo, o indivíduo desfigurado é colocado em evidência pela opressão econômica, social e até cultural pela imposição do vestir de uma classe da qual ele não pertence ele e de influência estrangeira, descontextualizado ao clima semi-árido. Esta ação se consolida como represália ao fato de Fabiano, ao ser convidado como parceiro no jogo de baralhos pelo Soldado Amarelo, tê-lo abandonado no jogo por estar perdendo. Salem (1996) descreve a cena:

[...] no dia da procissão, convida Fabiano para jogar e, como ambos perdessem na roda de jogo, Fabiano levanta-se para ir embora. O soldado se considera insultado, provoca o vaqueiro ao limite, até este reagir e então a “autoridade” determinar sua prisão (SALEM, 1996, 179).



Graciliano Ramos assim descreve esta passagem:

[...] A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto de reiúna<sup>24</sup> em cima da alpercata do vaqueiro.

-Isso não se faz, môço, protestou Fabiano. Estou quieto. Veja que mole e quente é pé de gente.

O outro continuou a pisar com fôrça. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele [...]. (RAMOS, 1970, 66).

A bota, como parte do traje militar, revela poder e parte constituinte do símbolo do Estado, entendido como Nação. Lilia Schwarcz (2001), historiadora e antropóloga, em relação ao fardamento militar, analisa que todo poder instituído gera suas próprias imagens e símbolos:

Essa iconografia oficial, cujos suportes são variados – insígnias, ícones, alegorias, rituais e a própria etiqueta – leva, em última instância, a que a opinião pública se habitue a associar o poder a uma imagem mental do poder, Isto é, transforma-se o Estado constituído na única forma de poder possível e visível (SCHWARCS, 2001, 65).



Fig. 10. Fabiano como parceiro de jogo do Soldado amarelo. Plano de detalhe - soldado amarelo pisa no pé de Fabiano.



Fig. 11. Uniforme militar década de 1930, nordeste brasileiro

<sup>24</sup> reiúna: botinas, com elástico lateral, usadas por militares. Fonte: CASTRO, Dácio Antônio de. Análise da obra *Vidas Secas*. In sistema Anglo de Ensino.



Fig. 12. Fabiano após o confronto com Soldado Amarelo, que se sente afrontado pelo “paisano” e resolve agredi-lo com o facão como demonstração da autoridade da “farda”.

Na cena em que Fabiano é preso, o militar que o prende – cuja descrição indica ser um cabo -, possui no uniforme a divisa de dois frisos na parte superior da manga, o que. O subordinado do soldado amarelo, cuja patente não pôde ser identificada, deu-lhe a ordem de surrar Fabiano. Na versão cinematográfica de *Vidas Secas*, o uniforme militar ostenta a carga simbólica do poder disciplinador. A farda como indumentária, é um símbolo do Estado, e o soldado amarelo, um instrumento do poder. Sob as ordens do soldado amarelo, Fabiano foi penalizado com golpes de lâmina de facão nas costas, justificando o castigo em razão da desobediência cometida pelo “paisano”<sup>25</sup> ao seu superior (“farda”)<sup>26</sup> ofendendo-o diante das pessoas que estavam na praça. A linguagem figurada do soldado representa a carga simbólica que o autoritarismo confere à vestimenta, dando-lhe o direito, por lei, de puni-lo.

Seja no meio rural, seja no meio urbano, Fabiano é vítima de abuso de autoridade, que representa a figura de um Estado repressor, reconhecendo-o como cidadão quando está para castigá-lo. A narrativa literária e o figurino do filme demonstram, claramente, como a realidade do meio rural está submetida à cidade, à sociedade e à autoridade militar - que exprime simbolicamente a opressão do Estado. O soldado amarelo representa não apenas o poder autoritário, mas também a construção ideológica de um mundo civilizado, ao qual Fabiano se esforça para estar integrado.

<sup>25</sup> s.m. (do fr.paysan.) Indivíduo não militar (na gíria dos soldados); à paisana – loc. adv. Em trajes civis. Fonte: *Larousse Cultural*. São Paulo: Folha de S.Paulo: Nova cultural Ltda, 1998, p. 4386.

<sup>26</sup> uniforme usado por forças militares, paramilitares e policiais. Componentes: quepe cor da calça, camisa, cinto, calça, meia e coturno. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Farda>

Segundo Sue Jenkyn (2005, 35), uniformes, tecidos desconfortáveis, ombros salientes, cor preta, couro, apliques de metal, chapéu largos e acessórios são mensagens de dominação tradicionalmente transmitidas pelo vestuário ocidental do século XX.

Fabiano fica preso até a ocasião em que o bando de cangaceiros chega à cidade, de manhãzinha, pedir a soltura de seu afilhado, que divide a cela com o vaqueiro. Tolentino (2001) descreve esta cena da seguinte maneira:

Sinha Vitória, sentada na escadaria da igreja com os meninos e esperando preocupado por Fabiano, acaba presenciando, ao amanhecer, a chegada de um grupo de cangaceiro. Fortemente armados, acionam os poderes locais por intermédio do padre: estão ali para resgatar um preso do bando, afilhado do cangaceiro-chefe. O prefeito e o coronel são avisados e ambos correm até a cadeia para atenderem rapidamente à exigência. Junto com esse preso, Fabiano também é libertado, não antes de o polícia justificar para o coronel, apressadamente, que só fora detido porque estava bêbado (TOLENTINO, 2001, 159).



Fig. 13. Cena do padre (de batina) que vai chamar o coronel (sem camisa) e o prefeito (de pijama) para pedir ao policial que solte o jovem cangaceiro.

As figuras do padre, do coronel e a do prefeito, representam os poderes acima de Fabiano, um simples vaqueiro prestador de serviços. O bando do cangaceiro é outra forma



social de poder autônomo, que, hierarquicamente, está acima do prefeito e da igreja por ser anárquico e armado - com leis próprias.

O que se pode inferir na iconologia destas imagens é que tais representações, no âmbito do Cinema Novo, estão implícitas à pedagogia cultural militante, destinada a motivar o espectador para uma atitude crítica frente à realidade social opressora, sob o olhar sociocultural do cineasta. Lembrando que, nesta fase do cinema, o conceito de cultura popular é redefinido em termos de consciência da realidade nacional e de embates contra o imperialismo.

O figurino de couro do vaqueiro Fabiano, do terno curto de risca de giz, da camisa puída ou dos descamisados meninos da família Fabiano em *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, sugeriu os traços do Cinema Novo no sertão nordestino, inspirado no neorealismo italiano. O figurino é um elemento essencial na ambientação da narrativa, pois dá visualidade e forma à estética do sertão.

Conforme o debate sobre o filme *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos explica que, para fugir à imagem típica do cangaceiro cinematográfico, criou na cena da cadeia o personagem do cangaceiro:

(...) o personagem do jovem cangaceiro preso, e do grupo, que não é bem de cangaceiros, mas apenas um grupo armado que faz a própria lei, ou na forma do cangaço, ou na forma dos jagunços, procurou não fantasiar igual à gente de cangaceiros cinematográficos, com chapéu de couro, estrelas, etc. (SANTOS, apud SOUZA e EMÍLIO, 1964, 8)

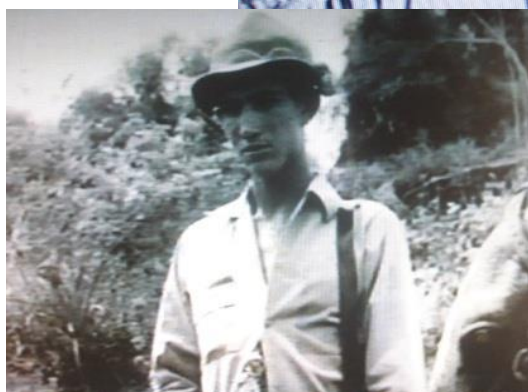


Fig. 14. Vestes que representaria um grupo armado citado no romance *Vidas Secas*, grupo rebelde ao poder estabelecido,

No romance de Graciliano Ramos, há a passagem do trecho da cela onde Fabiano imagina entrar para o bando de cangaceiros:

Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a idéia que lhe fervia na cabeça (RAMOS, 1970, 75)

Tolentino (2001), ao observar a cena quando Fabiano recebe o convite para entrar no bando, ao ser libertado da cadeira, faz a seguinte relação: o cangaço da década em que se passa a narrativa literária de Graciliano Ramos, com as mobilizações do contexto da época em que se passou o filme de Nelson Pereira dos Santos:

Na interlocução com as mobilizações dos anos 60, entretanto, não faltou quem entendesse que o grupo cangaceiro representava a rebeldia popular ao poder estabelecido, armada contra as injustiças dos poderes arcaicos do sertão (TOLENTINO, 2001, 160).

Em relação ao figurino do grupo armado, podemos encontrar similaridades com o figurino real dos camponeses da revolução mexicana, tendo Pancho Villa como seu líder. Segundo Botelho (2015), há um filme, retalhado e perdido nos labirintos da vida e na história do cinema, em que o próprio revolucionário interpreta a si mesmo - *A Vida do General Villa*, 1914, do diretor Christy Cabanne, quando Villa firma um contrato com a *Mutual Films Corporation* (EUA), para filmar as batalhas no deserto de Chihuahua. O protagonista do filme negocia 20 por cento dos lucros que seriam obtidos na bilheteria.

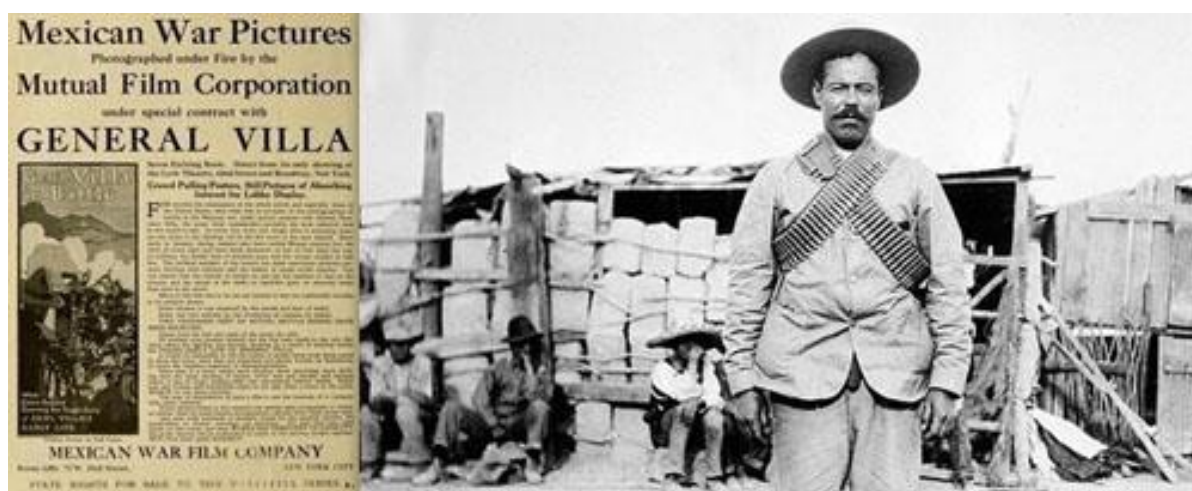


Fig. 15. General revolucionário mexicano Pancho Villa, em trajes de batalha para as cenas em seu filme mudo *A Vida do General Villa*, 1914.

Esta relação entre épocas e linguagens diferenciadas nos leva a deduzir que o cineasta atualiza o sentimento de revolta de Fabiano, presente no romance no capítulo *Cadeia*; para o filme, traduzido com a aparição de um grupo que não propriamente a do cangaço, mas a de um grupo de ação armada.

Em relação à representação do vaqueiro na estética no Cinema Novo, Silva (2009), observa que

[...] as representações culturais as identidades culturais construídas em torno do vaqueiro fazem parte de um projeto cultural e pedagógico mais amplo ligado à representação e à identidade cultural construída para o próprio Nordeste. Nesse contexto, o vaqueiro será apenas uma das várias “identidades-tipo” construídas intencionalmente a partir daquilo que os cinemanovistas consideravam como as raízes mais autênticas de uma cultura e de uma nacionalidade brasileiro/nordestina, tais como o beato, o cangaceiro, o repentista, o retirante, entre vários outros “tipos” (SILVA, 2009, 53,54).



Fig.16. Cenas dos retirantes na caatinga.

Fabiano, preparando-se para a retirada, sai à procura do que restou de sua partilha com o fazendeiro: um único bezerro. No caminho, encontra-se com o soldado amarelo, sozinho, perdido no mato. O vaqueiro se depara também com uma chance de se vingar dos maus tratos que recebera durante o tempo em que esteve preso. Ao ouvir o chocalho de seu bezerro, decidiu poupar suas forças e pensou melhor para não se desgastar por causa de um ser que tilintava os dentes – principalmente quando estava fardado. Para esta questão, pelo fato de Fabiano respeitar o governo representado pelo soldado amarelo, Tolentino (2001), elabora uma resposta:

Podemos pensar que, para o vaqueiro, até o governo tem de ter materialidade, ainda que seja num soldado fracote, que precisa de violência para fazer valer sua autoridade. (...) *Em Deus e o Diabo na terra do sol*, temos a resposta a essa questão. O mundo circunscrito do sertão faz do homem sertanejo um ser pertencente a alguém: gente do coronel fulano. Assim, nas vias rebeldes recriadas pelos camponeses, a presença hierárquica não fora menos forte (TOLENTINO, 2001, 167).

Graciliano Ramos descreve o que se passa na consciência de Fabiano:

Salto de reiúna em cima da alpercata. Impacientara-se e largara o palavrão. (...) Enfim apanhar do governo não é desfeita, e Fabiano até sentiria orgulho ao recordar-se da aventura. (...) Por que motivo o govêrno aproveitava gente assim? Imaginou-o assim, caído, as pernas abertas, os bugalhos apavorados, um fio de sangue empastando-lhe os cabelos, formando um riacho entre os seixos da vereda.(...)  
Mas para que suprimir aquêle doente que bambeava e só queria ir para baixo? Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua fôrça. (...) Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.  
-Governo é governo.  
Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo.  
(RAMOS, 1970, 151, 152).

Quanto às vestes dos retirantes, Silva (2009) analisa:

Sinhá Vitória é a única personagem que ainda traz as vestes conservadas. Na situação de retirada, o elemento físico que vincula Fabiano à sua condição e à sua identidade cultural de vaqueiro é o chapéu (SILVA, 2009, p.76).

Verificamos que Fabiano deixa a sua “armadura de couro” ao deixar a fazenda, mas conserva ainda o chapéu, que o identifica como vaqueiro, o mesmo tipo usado pelo jovem sertanejo identificado como cangaceiro. Chevalier (1999) define o significado simbólico desta peça de vestuário:

O chapéu, em sua qualidade de peça que cobre a cabeça do chefe (fr. *Couvre-chef* = “chapéu”, trad. Literal: *cobre-cabeça*), simboliza também a cabeça e o pensamento. É, ainda, símbolo de **identificação**; como tal, assume toda a sua relevância no romance de Meyrink, *O Golem*<sup>27</sup>: o herói tem os pensamentos e empreende os projetos da pessoa cujo chapéu está usando. Mudar de chapéu é mudar de idéias, ter uma outra visão do mundo (*Jung*). “Usar o chapéu” significa, em francês coloquial (*porter le chapeau*), assumir uma responsabilidade, mesmo por uma ação que não se tenha cometido (CHEVALIER, 1999, 232, grifo do autor).

No trecho a seguir, refere-se ao capítulo “O homem”, de Euclides da Cunha, no qual descreve o vaqueiro nordestino, próximo à representação de Nelson Pereira dos Santos ao caracterizar Fabiano:

Cedo encarou a existência pela sua face tormentosa. É um condenado à vida. Compreendeu-se envolvido em combate sem tréguas, exigindo-lhe imperiosamente a convergência de todas as energias [...]. O seu aspecto recorda, vagamente, à primeira vista o de guerreiro antigo cansado da refrega. As vestes são uma armadura. Envolto no *gibão*<sup>28</sup> de couro curtido, de bode ou de vaqueta;

<sup>27</sup> O golem, na lenda judaico-cabalística, significa uma espécie de homem-robô, é o homem criado por meios mágicos ou artificiais, em concorrência com a criação de Adão por Deus. Tal criação se efetua em imitação do ato criador divino e pode estar em conflito com ele. O Golem é mudo. Os homens foram incapazes de lhe dar o dom da palavra. Fonte: CHEVALIER, Jean (1999, 473).

<sup>28</sup> Gibão ou vestia: equivale a um paletó. É onde o artesão se esmera na riqueza dos detalhes, criando verdadeiras obras de arte. Fonte: VIANA, Antônio Klévisson. São Paulo: Hedra, 1999.



apertado no colete também de couro; calçando as *perneiras*<sup>29</sup>, 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*<sup>30</sup> e guarda-pés de pele de veado — é como a forma grosseira de um campeador medieval em nosso tempo (CUNHA, 1975, 95.).



Fig. 17. Cenas de Fabiano com a indumentária de vaqueiro.

Podemos verificar que o figurino do personagem Fabiano no filme *Vidas Secas* é realista por utilizar-se de vestes de segunda mão, utilizadas por vaqueiros locais. Também encontramos verossimilhanças se as confrontarmos com a iconografia da indumentária característica do vaqueiro do século 21. A descrição da roupa de vaqueiro literário se dá pelo foco narrativo em terceira pessoa e com o olhar do personagem do menino mais novo:

Apesar de ter medo do pai, chegou-se a êle devagar, esfregou-se nas perneiras, tocou as abas do gibão. As perneiras, o gibão, o guarda-peito<sup>31</sup>, as esporas<sup>32</sup> e o barbicacho do chapéu maravilhavam-no. Fabiano desviou-o desatento, entrou na sala e foi despojar-se daquela grandeza. (...) No chão, despídos de couros, reduzia-se bastante, mas no lombo da égua alazã era terrível. (RAMOS, 1970, 87).

<sup>29</sup> Perneira: compõe a parte inferior da “armadura” do vaqueiro. Consta de duas pernas soltas de calça, vestidas sobre a calça de tecido, ajustadas ao corpo e atadas à cintura por correias de couro. Fonte: VIANA. *Ibidem*, 1999.

<sup>30</sup> Luvas: servem apenas para proteger o dorso das mãos contra os espinhos e garranchos, pois a parte interna consiste apenas de duas tiras de couro: uma prendendo o polegar e outra para o restante dos dedos. Mais acima, ata-se ao punho por um conjunto de correias de couro entrelaçadas ou por fivelas. Fonte: VIANA. *Ibidem*, 1999.

<sup>31</sup> Guarda-peito ou peitoral: parte interna do conjunto, é na verdade um colete de couro bem resistente, para proteger o cavaleiro dos garranchos, da jurema preta, da unha-de-gato, do faxeiro, do quipá e de outras plantas espinhosas da flora da caatinga. Fonte: VIANA. *Ibidem*, 1999.

<sup>32</sup> Espora s.f. (Do germ. *Sporon*.). Haste de metal, terminada por uma ponta ou roseta, que o cavaleiro prende à parte posterior do calçado para picar o cavalo e apressar-lhe o passo. Fonte. Enciclopédia Larousse, 1998, 2223.





Fig. 18. Vaqueiro de Canudos, BA, 2011. Fonte: ARAÚJO, Emanuel. *O Sertão. Da Caatinga, dos Santos, dos Beatos e dos Cabras da Peste*. 1. ed. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2012, 60, 61 e 77.

Para Glauber Rocha (1981, 114), representante do Cinema Novo, tal concepção de figurino, além da imaginação, é também, uma representação da realidade. Segundo o cineasta, a estética deste movimento cinematográfico é um tipo de produção que depende de poucos recursos, - conta com a ajuda de moradores da região de Alagoas, que estampam a naturalidade necessária para o filme em suas roupas.



Fig. 19. Cenas de caminhada da família de retirantes no leito de um rio seco.



Naturalidade esta, que confunde o figurino com personagem - como aqueles que foram escolhidos por Pereira dos Santos. É o caso do papel de Sinhá Vitória, como explica o cineasta (1964), em um debate em São Paulo:

(...) O caso de Sinhá Vitória: Maria Ribeiro mora no Rio, mas viveu sua infância e sua juventude na beira do rio São Francisco, onde pegou a água, de verdade, para beber, para a família, daquele jeito, compreende?... E eu tinha muita preocupação pela interpretação física, pela maneira de carregar o pote na cabeça, a maneira de carregar a criança, a maneira de carregar o baú e andar. Eu dificilmente acharia uma atriz que tivesse o tipo físico de Sinhá Vitória e que pudesse viver a personagem com realismo. Por isso eu prefiro lançar mão de atores não profissionais (SANTOS, apud SOUZA e EMÍLIO, 1964, 7)

A estrela do filme inclui a participação da cadela Baleia, e que, como outros personagens, foi construído e trabalhado. O cineasta descreve como ela foi “maquilada” e preparada para a filmagem, no debate sobre a película,

A cena da morte da Baleia foi realizada com muita paciência, muito filme e algumas injeções de anestesia local – coitadinha. Nós, enquanto filmávamos naquele lugar, em frente da casa de Fabiano, todo fim de tarde, com a luz adequada à seqüência da morte da Baleia, realizávamos planos da Baleia morrendo, da Baleia gemendo, da Baleia capengando, etc. Aquela seqüência foi rodada assim, durante uns vinte dias, mais ou menos. Primeiro a Baleia tinha que sofrer a maquilagem, o sangue feito de óleo, graxa de automóvel, um pouco de batom e não sei mais o que... também óleo de Dendê ! Recebeu injeções de anestesia local para levantar a perninha. Mas o decisivo era colocar a máquina na melhor posição e filmar (SANTOS, apud SOUZA e EMÍLIO, 1964, 7)

No filme, pode-se observar a câmera subjetiva para captar o estado de espírito da família reunida na cozinha, conforme pode ser notado na atitude onisciente da cadela Baleia, quando esta boceja entediada diante do diálogo desencontrado do casal abrigado em seu casebre, durante a chuva. A sensibilidade de Nelson Pereira dos Santos recria a narrativa de Graciliano Ramos durante as cenas que contêm os monólogos autônomos de cada um dos personagens que forma o casal, quando, por exemplo, é utilizada a técnica de verbalizar simultaneamente os pensamentos e as frases soltas. Sinhá Vitória inicia questionando: “Que fim levou Seu Tomás?” E se pergunta se Seu Tomás levou a cama embora, e a descreve fisicamente: “macia, jeitosa, no canto da camarinha...”. Descreve também o caráter do proprietário da cama como: “*era um homem que nunca errava em seus conselhos*”. Fabiano: “Se largou-se no mundo como a gente (...). A seca não perdoou nem o Seu Tomás. A fazenda morreu sem o Seu Tomás e sem a bolandeira...”.

No trecho do livro, em que a suposta conversa ou as frases soltas trocadas pelo casal - narrados em terceira pessoa -, são transpostas para a linguagem cinematográfica de maneira sublime. A câmera onisciente, sob a luz natural da fogueira que produz o efeito ideal da penumbra ao estilo *noir* -, traduz as sensações de aconchego e estado de interiorização encontrada pela família. A cena desta seqüência enquadra primeiro Sinhá Vitória, sentada no chão, que inicia a sua fala. Em seguida, Fabiano, também sentado no chão, prossegue a conversa, e Sinhá Vitória sobrepõe-se ao diálogo de seu marido, produzindo uma “fala desencontrada e simultânea” do casal. A câmera subjetiva se posiciona por meio do “ponto de vista” da cadela Baleia.



Fig. 20. Seqüência das cenas da família reunida no interior do casebre durante a chuva. Fabiano e Sinhá Vitória falam ao mesmo tempo. Baleia boceja, no colo dos meninos, à luz do fogo.

O diretor transpôs esta cena de forma criativa e mágica, agregando aspecto peculiar e humorístico, apresentando Baleia como se fosse testemunha do discurso ambíguo de seus donos. A cadela parece demonstrar aborrecimento como ouvinte, bocejando. Neste sentido, Pereira dos Santos recriou habilmente todos os personagens, humanizando o animal de estimação à medida que endurecia os seres humanos - dado essencial na obra literária de Graciliano Ramos.

Barreto (1996) lembra que chamava a cadela de Grace Kelly:

Ficamos crentes que tínhamos encontrado a atriz da vida, que um espírito de Hollywood havia baixado. Mas depois... Baleia revelou-se preguiçosa. Na medida que o sol ia ficando quente, ela não queria nada.

(...) mas na famosa cena de sua morte – das mais fortes e belas do filme – a bichinha comportou-se à altura. Continua Barreto. Filmamos num fim de dia. Já tínhamos feito maquiagem de tiro na coxa dela, amarrado a Baleia com um fiozinho de náilon imperceptível, e tínhamos rodado já também a cena do tiro (apud SALEM, 1996, 176, 177).

Barreto (1996) relata que era ver se à medida que o sol baixasse, ela dormia:

Silêncio total, nem som de mosca voando. Fomos rodando um pouquinho, Baleia ameaçava não dormir, fomos rodando coisas, o que queríamos em diferentes fases pra ela ir 'apagando'. E, lá pelas tantas, quando o sol estava caindo mesmo, quer dizer, a luz acabando, que tinha de ser uma coisa muito sincronizada, aí ela dormiu, dormiu mesmo e caiu pro lado, Foi uma morte tão perfeita! (apud SALEM, 1996, 177).

A cena do close na cadela Baleia, já moribunda para um plano geral, exhibe os preás correndo de um lado para outro ou olhando para a câmera. Na cena seguinte, Baleia fecha os olhos, surge o som não diegético<sup>33</sup> do carro de boi, debaixo de onde se deitaria para sempre. O romance de Graciliano narra este trecho da seguinte forma:

Dirigiu-se ao copiar<sup>34</sup>, mas temeu encontrar Fabiano e afastou-e para o chiqueiro das cabras. Demorou-se aí um instante, meio desorientada, saiu depois sem destino, aos pulos.

Defronte do carro de bois faltou-lhe a perna traseira. E, perdendo muito sangue, andou como gente, em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo. Quis recuar e esconder-se debaixo do caro, mas teve medo da roda (RAMOS, 1970, 130).

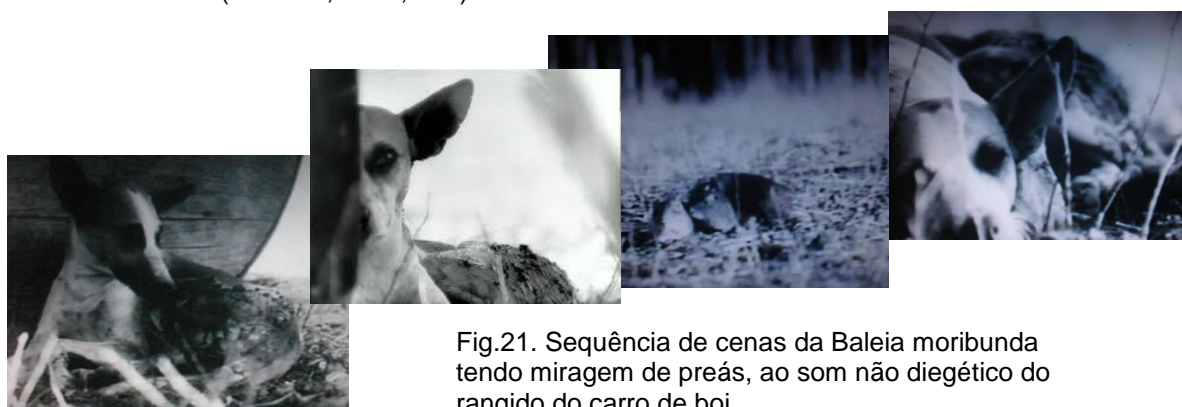


Fig.21. Sequência de cenas da Baleia moribunda tendo miragem de preás, ao som não diegético do rangido do carro de boi.

<sup>33</sup> Som não Diegético: ver conceito na nota de rodapé da página 16.

<sup>34</sup> *sm.* Bras. Varanda contígua à casa. Fonte: Miniaurélio Século XXI Escolar, 2001, 181

No caso desta sequência, está implícita que os roedores são imagens dos delírios da morte iminente de Baleia. Assim, a transposição da narrativa literária para a cinematográfica corresponde a uma poética criativa, por meio da montagem de cenas<sup>35</sup>, que traduz os conteúdos conotados deste trecho do texto de Graciliano Ramos:

Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (RAMOS, 1970, 134).

A referência à roda e à bolandeira são metáforas do tempo cíclico. Assim como a vestimenta que a família de Fabiano usa para ir à cidade estar na “moda” - por exaltar a qualidade efêmera do modismo -, a roda também é associada à fugacidade do tempo. Segundo o dicionário de símbolos, a roda “*simboliza os ciclos, os reinícios, as renovações e um símbolo privilegiado do deslocamento, da libertação das condições de lugar e do estado espiritual que lhes é correlativo*” (CHEVALIER, 1999, 783).

A roda remete a um movimento sem começo nem fim, como a travessia dos retirantes pelo sertão, do caminhar da vinda à fazenda e depois, para a retirada.

#### QUADRO 1

| Resumo da construção de personagens em relação ao figurino do filme e ao livro <i>Vidas Secas</i> |  |   |
|---|--|---|
| Personagem  | Cinematográfico  | Literário   |
| Localização temporal  | Sugerido pelas imagens dos trajes urbanos.   | Sugerido pela descrição dos trajes urbanos.   |
| Verossimilhança   | Características físicas, psicológicas e culturais manifestadas   | Descrição física e psicológica em terceira pessoa. Monólogos interiores.                |
| Família de Fabiano  | Trajes de trabalho no campo. Ele de vaqueiro (camisa rasgada); ela, de camponesa. Meninos descamisados e descalços. No evento natalino, usam | Descrição do outro se passa dentro da mente do personagem. Descrição em terceira pessoa |

<sup>35</sup> Jan Murakovsky (1981, 205), esteta e semiólogo, explica que a passagem de plano ou de cena na continuidade do espaço cinematográfico não significa que seja automaticamente tranquila. Pelo contrário, a dinâmica deste desenvolvimento espacial é criada pela tensão que tais passagens aparecem. Explica que, em alguns momentos é sempre necessário um esforço do espectador para que este possa compreender a relação parcialmente significativa entre duas imagens vizinhas.

|                       |  |   |
|-----------------------|--|---|
|                       | trajes de passeio  |   |
| Patrão (fazendeiro)   | Trajado de chapéu de baeta, camisa de dois bolsos, calça, sapato, postura de superioridade econômica/cultural. Explorador de mão-de-obra.                          | Descrição do caráter sob o ponto de vista dos personagens protagonistas.  |
| Soldado amarelo       | Quepe, farda, coturno.   | Construído a partir de recordações de episódios do personagem principal (“boné vermelho”, “salto de reiúna em cima da alpercata”) |
| Cangaceiros           | Grupo a cavalo, traje de vaqueiro.   | Monólogos na mente de Fabiano.  |
| Instrumento do poder: | Fiscal da prefeitura: Paletó, camisa e calça em tom claro, cinto e sapato.<br><br>Padre: de batina preta   | Juiz, promotor, delegado (existe apenas na mente de Fabiano)  |
| Tomás da bolandeira   | Presente nas recordações de Fabiano e Sinha Vitória  | Presente nas recordações de Fabiano e Sinha Vitória.  |
| Filha do patrão       | Jovem de tranças, com vestido em tom claro, de manga comprida, fecho de botões. Escuta o violino de seu professor particular.                                      | Inexistente   |
| Pessoas do povo       | Grupo de atores se movimentando no espaço e a movimentação da câmera, trajados à moda da década de 60. Mulheres com vestidos até o joelho, algumas calçando botas. | Descrição do ambiente e das pessoas de acordo com o olhar do personagem.  |

A caracterização dos personagens da literatura quando transpostos para o cinematográfico, na obra *Vidas Secas*, é muito próxima e similar ao perfil psicológico e na descrição física da matriz que o originou. Devemos levar em conta que, na obra literária, as caracterizações descritas para efeito de recepção do leitor são mutáveis. O personagem pode adquirir inúmeros aspectos físicos e psicológicos, segundo a imaginação de cada leitor. Por isso a figura criada na mente dos leitores toma uma infinidade de contornos, e que podem variar de acordo com a época em que foi feita a leitura do romance.

No filme, este contorno adquire formas e conteúdos conforme a ideia do diretor, que transcende para uma imagem concreta e definida para todos os espectadores. Há personagens no filme que foram transpostos a partir daqueles que habitam nos

pensamentos e reflexões de Fabiano, como recurso de recriação<sup>36</sup> do personagem literário. Por exemplo, o grupo anárquico que surge no caminho de Fabiano após ser liberto da cadeia.

## 2.2. Confluências

A comparação entre a linguagem cinematográfica e literária mostra que, no filme, a incomunicabilidade é mostrada mais por ações, enquanto que no livro, prima-se pelo fluxo psicológico do personagem. O livro começa ao findar de uma seca e termina no início de outra, dando a ideia de que a vida é cíclica, em um círculo fechado.

Nas artes plásticas e principalmente no figurino, os retalhos simbólicos do sertão constituem fragmentos que por meio da especificidade de cada linguagem, estão presentes como influência - seja neste caso da segunda fase modernista da literatura, refletindo-se na obra de Graciliano Ramos, seja no caso do Cinema Novo de Nelson Pereira dos Santos. O sertanejo, em *Vidas Secas*, é retratado na posição de aceitação resignada de sua condição humana, mas sem abandonar a dignidade e a virtuosidade. O peso da preocupação com a própria imagem é depositado em parte no vestuário, como um fator importante de elemento de identificação, que proporciona o sentimento de pertença social.

Assim, infere-se que o cineasta mantém a essência da obra literária como proposta de denúncia social e o caráter alegórico de Fabiano e de sua família – representantes dos retirantes nordestinos, dos excluídos camponeses que se sentem deslocados na cidade, dos semianalfabetos, pobres e famélicos. Pontos em comuns que devem ajudar a explicar a importância de *Vidas Secas* em campos artísticos distintos.

Os projetos artísticos de Pereira dos Santos e Graciliano Ramos têm confluências em diversos pontos, cada qual interpretando a realidade brasileira de uma maneira contundente, pois “A realidade está lá. Por que manipulá-la?”, lembrando uma das máximas de Roberto Rossellini, que influenciou toda uma geração de cineastas no mundo todo.

Há fragmentos significativos da noção ideológica de cultura popular, ligado à ideia do tradicional, do regional e, teoricamente, a mais genuína, em oposição à cultura erudita - associada à ideia da universalização e a da evolução. Esta, pelo seu caráter de renovação e consumo, está sob a égide do poder e do capitalismo, enquanto que a cultura popular, prima pela tradição e à noção de identidade regional.

---

<sup>36</sup> A adaptação de romance para o cinema pressupõe a “recriação”, o que ocorre em tradução de textos, sobretudo poesias. Segundo Jakobson (1995, 72), “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra – transposição interlingual – de uma forma poética a outra -, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”.



Estes conceitos entram em choque em *Vidas Secas*; podemos observar esta crítica, sobretudo no domínio de uma classe social sobre a outra em vários fragmentos da narrativa literária. Por exemplo: na cena de Fabiano na casa do fazendeiro, Pereira dos Santos (1964) coloca o seu desejo de demonstrar esta contradição, em debate com seu interlocutor Pompeu de Souza:

É uma coisa muito curiosa, no meio do sertão, ele tocando. E aquela é realmente a música que ele executa. Foi gravada diretamente. E assim que poderia colocar o professor de violino junto com aquele fazendeiro para alcançar o tom procurado. Creio que isso reforçou mais a situação social do fazendeiro do que, por exemplo, a seqüência da cadeia. Mas foi totalmente improvisada a colocação do professor de violino, graças à própria existência do professor de violino, que não é inventaria!

Pompeu de Souza: Além disso, parece-me que há uma tendência natural de acentuar a distância social entre o escravo do trabalho, que não faz outra coisa senão ter que trabalhar, e aquela moça que é ao mesmo tempo, vamos dizer, o eterno feminino inatingível para ele, a beleza feminina que está fisicamente próxima, mas socialmente a uma distancia infinita. É um dos raros momentos de contemplação que se permita ao pobre do Fabiano em relação à mulher, à beleza, à música, à arte. É, ainda mais, aquele momento de ócio, aquela criatura que pode ouvir música em vez de estar na cozinha como Sinhá Vitória (SANTOS, apud SOUZA e EMÍLIO, 1964, 5).

O diretor conduz esta essência literária em forma de imagens por meio da montagem e enquadramentos de planos, sobreposições de música e sons/ruídos, situações de falas simultâneas e mudez/grunhido, montagem de cenas - como a do caminhar com trajés alinhados -, e em seguida, do andar descalço e desalinhado. Da fala metonímica na relação de contiguidade de sentido, que alude à vestimenta: [Soldado amarelo] – “O *paisana* desacatou a farda”. Sempre valorizando os gestos e atitudes dos personagens. Assim, a visão crítica do cineasta e a do escritor nos comunica a opressão e a superioridade de uma classe sobre a outra, e também uma espécie de incompatibilidade da cultura erudita com a popular.

Esta se mostra em contradição à outra, pois sob o ponto de vista da classe popular, a cultura erudita pode mascarar a falsa ideia de “status” para aqueles pertencentes às classes mais humildes que desejam acessar a cultura superior que, teoricamente, seria a mais sofisticada e universal.

Em relação à conjuntura cultural da época em que o livro *Vidas Secas* foi lançado, o historiador, Werneck Sodré (1978, 69) analisa a renovação cultural desde a Revolução de 1930 até a Segunda Guerra Mundial em 1945, período no qual ficou marcado pela efervescência política e por uma luta ideológica intensa. Nesta fase, destaca o romance nordestino de Graciliano Ramos, que se reveste com caráter documental das denúncias de excepcional requinte artístico:

É o escritor que, realmente, apresenta; seu esforço de criação assinala equilíbrio entre conteúdo e forma. Porque, em literatura, o mais importante está nisso: o

aparecimento e o crescimento do público. Como o de todas as artes, é um público de pequena burguesia (SODRÉ, 1978, 69, 70).

No que concerne ao cinema, Sodr e o define como “entre os meios de comunicação que padronizam o comportamento de milhões e são por isso chamados de massa” (1978, 79). Reflete que “o cinema brasileiro são existirá se o povo e os seus representantes sentirem a sua necessidade” (1978). O historiador analisa que

A luta pelo cinema nacional se desenvolveu na medida do desenvolvimento aqui das relações capitalistas. As estruturas cinematográficas que surgira das condições antes imperantes começaram a estalar e a ruir, sendo contestadas e superadas pelas novas condições. Em 1964, o filme nacional *Vidas secas*, calcado no romance de Graciliano Ramos, ganhava tr s pr mios especiais no VIII Festival de Cannes; *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, era consagrado pela crítica estrangeira (SODRÉ, 1978, 87).

Alex Vianny (apud Sodré, 1978) explica que o problema do cinema no Brasil era com relação   política da “crescente penetração dos monopólios estrangeiros, especialmente dos norte-americanos, direta ou indiretamente, na estrutura do movimento cinematográfico no Brasil” (VIANNI, apud SODRÉ, 1978, 83). Sodré (1978, 91), reflete sobre as conseq ncias dessa massificação norte-americana, e lamenta que essa deformação cultural tenha sido financiada pelas próprias vítimas – “como se aos condenados coubesse pagar o serviço dos carrascos – constitui um dos problemas singulares da época histórica em que vivemos.” E cita exemplos dessa anomalia na qual a cultura já foi submetida, e também a dominação no imaginário das crianças que adoraram, por d c nios, heróis<sup>37</sup> estrangeiros: “(...) mal sabem os nomes das tribos que viviam em nosso litoral, mas distinguem claramente apaches e comanches. Pior que isso: assimilam padrões culturais de uma civilização em crise, angustiada entre o sexo e a violência”. (SODRÉ, 1978, 92)

Na esteira do caráter documental que reveste o cinema brasileiro, em especial naqueles em que há a escolha de atores da comunidade para o processo de criação dos

---

<sup>37</sup> Herói é uma figura arquetípica que reúne em si os atributos necessários para superar de forma excepcional um determinado problema de dimensão  pica. Do latim *heros*, o termo herói designa originalmente o protagonista de uma obra narrativa ou dramática. Para os gregos, o herói situa-se na posição interm dia entre os deuses e os homens, sendo, em geral filho de um deus e uma mortal (ou vice-versa). Portanto, o herói tem dimensão semidivina. Compreendido diferentemente consoante as épocas, as correntes est tico-literárias, os g neros e subg neros narrativos, o herói é marcado por uma projeção ambígua: por um lado, representa a condição humana, na sua complexidade psicológica, social e  tica; por outro, transcende a mesma condição, na medida em que representa facetas e virtudes que o homem comum não consegue mas gostaria de atingir – f , coragem, força de vontade, determinação, paciência, etc. O heroísmo que resulta em autossacr f cio chama-se martírio. O herói será tipicamente guiado por ideais nobres e altruístas-liberdade, fraternidade, sacrifício, coragem, justiça, moral, paz. Eventualmente buscar  objetivos supostamente egoístas (vingança, por exemplo); no entanto, suas motivações serão sempre moralmente justas ou eticamente aprov veis, mesmo que ilícitas. Aqui é preciso observar que o heroísmo caracteriza-se principalmente por ser um ato moral. Fonte: Wikipedia. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Her%C3%B3i>> (acesso em 10/07/2015)



personagens, Ismail Xavier (2010) em uma entrevista concedida ao SESC, em São Paulo, analisa que,

o fato desses atores serem da comunidade que está em pauta naquele mundo representado gera uma verossimilhança que foi realmente um dado novo no cinema. (...) Esse dado é importante, quer dizer, quando a gente fala em realismo, a gente está falando em parecer real. E o parecer real é a verossimilhança (XAVIER, apud TVSESC, 2010)

Realmente, o diretor do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos utiliza atores da comunidade pelo tipo de filme que ele queria fazer, não somente por razões econômicas:

No elenco dos atores profissionais, principalmente na época de Rio 40º, não havia um grande número de atores que pudesse representar personagens daquelas camadas sociais sobre as quais o filme se volta. Nós sempre tivemos atores mais de "peles finas" e quando fui obrigado a fazer filmes onde tinha urgência e necessidade de colocar um elenco enorme, dentro do morro, garotos que vendem amendoim, a única solução era utilizar os próprios personagens da vida real. E no caso do Nordeste de *Vidas Secas*, a grande maioria daqueles personagens, mesmo acidentais, não poderia ser vivida por atores que eu conhecia no rio, etc (SANTOS, apud SOUZA e EMÍLIO, 1964, 7).

O diretor da adaptação cinematográfica de *Vidas Secas* exalta o personagem que estava na mente de Fabiano, quando revoltado, no romance, e que foi materializado na cena da cadeia no processo de transposição criativa:

(...) No *Vidas Secas* há um outro personagem, o menino preso com Fabiano. Ele não conhece cinema, nem de assistir! Nunca foi ao cinema! E havia necessidade também da criação, de viver exatamente como aquela gente vive e não somente uma vontade de representar. Um dos grandes problemas do cinema brasileiro atualmente é o da formação de atores. Temos de livrar os atores de um excesso de erros e deformações originados pelo mau teatro e o mau cinema. E a solução para quem está com urgência de fazer um filme é empregar o homem comum para atingir o homem verdadeiro (SANTOS, apud SOUZA e EMÍLIO, 1964, 7).

Quanto às influências e diálogos com o cinema estrangeiro, em relação ao Cinema Novo, Ismail Xavier (2010) revela que no caso do filme *Vidas Secas*, "*está muito mais perto da tradição do neorealismo italiano, e à incidência de [Sergei] Eisenstein*" (apud SESC TV, 2013).

### III. LEITURA DE *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*

O presente capítulo apresenta diálogos do filme de Glauber Rocha, inspirado no romance *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha cuja estética se baseia por mostrar maiores detalhes na descrição detalhada de perfis relacionados aos personagens sertanejos. Esta leitura comparativa, por meio da análise simbólica dos figurinos no filme, também tem como objetivo verificar como construídas são as representações relativas aos gêneros em seus aspectos culturais e visuais. Tal análise pressupõe, também, uma releitura da construção de identidade a partir da narrativa literária da obra *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, cuja representação social desenha perfis dentro de seus respectivos momentos históricos da cultura brasileira.

Monzani (2006, 250) analisa que *Os Sertões* foi uma das fontes de literatura ensaística utilizada por Glauber, além de textos jornalísticos e o contato com pessoas envolvidas nos acontecimentos abordados no filme. A pesquisadora aponta em seus estudos, que Glauber constrói até nove versões para *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em busca de sua melhor forma de expressão na linguagem cinematográfica. Com isto, afirma Monzani (2006, prefácio) - "*rompe-se a idéia do Glauber puramente intuitivo, para dar lugar ao conhecimento do Glauber que aliava à intuição um exaustivo e interessante trabalho construtivo.*" Xavier (apud MONZANI, 2006), observa que

a "idéia" de Glauber envolve um rico processo de reflexão e de ensaio nos caminhos de expressão, e "câmera na mão" significa abraçar uma nova estética de construção do olhar e da *mise-en-scène* que se ajusta à escassez de recursos e faz, de um problema, um motivo de criação (XAVIER, apud MONZANI, 2006, pós-fácio).

Segundo Nascimento (2014), professor e historiador, o filme de Glauber é muito euclidiano:

O filme começa com a terra, num plano panorâmico sobre a terra seca. Depois vem o homem e, finalmente, a luta. Glauber usou o sertão nordestino e seus personagens como alegoria para a situação política brasileira da época. O termo "sertão" já havia surgido duas vezes na carta de Pero Vaz de Caminha, mas, com Euclides, ganha um significado novo na cultura brasileira. A primeira parte da descreve a terra, a sua vegetação agreste, da extrema aridez à exuberância extrema, paradoxos da dicotomia brasileira sertão-litoral; cidade-campo, civilização-natureza, nomadismo-migração (NASCIMENTO, 2014, 2).

Em relação ao texto literário, Santos (s/d) observa que não ocorre o detalhamento histórico no filme de Glauber:

O que é interessante perceber na narrativa é que não há nenhuma preocupação com o detalhamento histórico dos momentos abordados no filme. Isso porque a

busca desse cinema era traçar os aspectos ontológicos do movimento messiânico e do Cangaço, justamente para desprender a narrativa do tempo e mantê-la apenas no lugar [o sertão].(SANTOS, s/d)

Cruz (2011) analisa historicamente o estilo de vida do cangaço:

Durante o início do Século XX no Agreste nordestino aconteceu o que ficou conhecido como o bando de Lampião, que foi o gênero de vida dos bandoleiros ou bandidos errantes do Nordeste brasileiro chefiados pelo capitão Virgulino. Foi um acontecimento social que produziu uma cultura ímpar, com indumentária, música, versos, dança e um jeito de ser bem característicos, espécie de ciganos nordestinos. Geralmente, os cangaceiros saíam da lida com o gado. Eram vaqueiros habilidosos, que faziam as próprias roupas, caçavam e cozinhavam, tocavam o pé-de-bode (sanfona de oito baixos) em dias de festa, trabalhavam com couro, amansavam animais, desenvolvendo um estilo de vida miliciano e, apesar da vida criminosa, eram muito religiosos. Devido a causas e sentimentos de injustiça ingressavam no cangaço (CRUZ, 2011,04).

O teórico e escritor de cinema Bernardet (1967) analisando a hipótese de compararmos *Vidas Secas* com *Deus e o Diabo*, desde uma perspectiva política, temos que:

Se Fabiano de *Vidas Sêcas*, em vez de curvar-se diante do fazendeiro, se revoltasse e o matasse, Manuel (Geraldo Del Rey), o vaqueiro de *Deus e o Diabo*, poderia ser seu prolongamento. Manuel mata o patrão que o rouba. Sua revolta o levará a associar-se inicialmente ao beato Sebastião (Lídio Silva), em seguida ao cangaceiro Corisco (Othon Bastos).(BERNARDET, 1967, 71, 72).

Relacionando o foco narrativo do filme à obra literária de Rosa, Xavier (1983) analisa que este

constitui uma forma possível de superação desse esquema regionalista: a totalidade do texto se produz como monólogo-conversa do narrador-personagem, jagunço, sertanejo. O que acontece em *Deus e o Diabo* não é exatamente isto; há um embaralhamento de mediações, mas é possível estabelecer a aproximação (XAVIER, 1983, 141).

Glauber Rocha adota perfis do movimento sebastianista para os personagens Manuel e Beato Sebastião. Segundo Queiroz (2005), os movimentos Serra do Rodeador e Pedra Bonita, ambos de inspiração sebastianista<sup>38</sup>, ocorreram em Pernambuco, no século XIX, no período precedente à Abolição e durante o regime monárquico – que foi precedente à abolição da escravatura. Queiroz pontua que “*foram todos eles objeto de inclemente repressão, mas os agrupamentos a que deram origem definiam-se como coletividades locais, desprovidas de nexos com comunidades mais amplas, sendo restritas a suas reivindicações*” (QUEIROZ, 2005, 140).

Na tentativa de compreender como os personagens são construídos na estética de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* cuja narrativa foi importante na filmografia nacional, Pereira (2008) observa que Glauber Rocha constrói poderosas alegorias da nação:

<sup>38</sup> Em alusão ao Rei Dom Sebastião de Portugal que viveu no século XVI. (ALBUQUERQUE, 2011, 75).

Em *Deus e o Diabo*, o sertão se constitui, simultaneamente, naquilo que identifica o Brasil diante de seus outros, e num outro da nação. As alegorias do filme, elaboradas no epicentro dessas relações de alteridade, se distanciam das alegorias pedagógicas e previsíveis, e nos apresentam um *sertão dilacerado*, inscrevendo na história da nação outros momentos, outras histórias em que personagens ambíguos, à margem, inseguros e em constante travessia assinalam a violência contida na idéia de um tempo no qual o *sertão* ora deveria ser vencido pela civilização, ora seria petrificado como arcaico idealizado (PEREIRA, 2008, 2).

Sob o aspecto da luz do Cinema Novo, Ebert (2009) observa um fato curioso sobre a recepção desta nova estética fílmica nos meios de reprodução:

Em "Deus e o Diabo na Terra do Sol", Waldemar Lima foi pelo mesmo caminho da super-exposição, mas sua intenção de ter as cópias de exibição com alto contraste se frustrou pelo empenho do laboratório (Lider - Rio), em tirar cópias "corretas", compensando as altas densidades do negativo.

Bentes<sup>39</sup> descreve o efeito da luz que Glauber obteve, nas cenas panorâmicas, com a ajuda do fotógrafo Waldemar Lima:

(...) uma luz extremamente realista, quase sobrenatural. Um branco sobre o branco. Um branco quase puro, uma verdadeira escrita deste sertão. Essa luz invade, toma conta do quadro. Ela quase cega o espectador. E é responsável pela construção do espaço, do sertão como esse espaço mítico (BENTES, s/d, 1:54':22").

### 3.1. Figurino dos personagens masculinos

Já que o figurino está atrelado à função e caracterização dos personagens em diversos momentos de instabilidade social e pessoal, como o de Manuel -, em relação ao seu caráter comportamental -, René Gardies (1991) explica que a violência é inerente à modalidade dos filmes pertencentes ao campo político:

uma sociedade do tipo capitalista, já que assegura o domínio e a exploração de uma classe por outra. Aqui, longe de se manifestar sob formas mascaradas, como na sociedade industrial contemporânea, ela se exerce da maneira mais brutal e descarada. Moraes recusa injustamente o que deve a Manuel (...).(GARDIES, apud GOMES, 1991, 58)

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o personagem do jagunço, Antonio das Mortes foi inspirado na vida de José Rufino, cuja indumentária, foi criada por Paulo Gil Soares, jornalista e cineasta que realizou um dos mais incisivos e antológicos documentários em *Memórias do Cangaço* (1965). Soares entrevista, inclusive, o próprio coronel José Rufino em uma das cenas deste documentário. Antônio das Mortes foi construído a partir das aproximações do cinema e com o teatro.

---

<sup>39</sup> Informação verbal fornecida por Ivana Bentes, nos comentários do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964[versão restaurada e ramasterizada].

Monzani (2005) nos revela que Glauber Rocha também entrou em contato com o jagunço José Rufino, matador de Corisco, e, juntamente com as informações referentes aos problemas agrários e do pietismo, formaram as bases para se buscar a melhor forma de expressão:

Neste caso, suas fontes foram jornais e revistas de época (vários deles guardados em seu arquivo pessoal) e literatura ensaística (caso de *Os Sertões*). Ainda, seu modo de ver/analisar certas passagens só pode ter sido influenciado pelo contato com pessoas envolvidas com os acontecimentos dos problemas abordados em *Deus e o Diabo* (como o José Rufino, o matador de Corisco) e com os espaços geográficos onde estes se passaram (Monte Santo, Canudos e arredores, por exemplo).

(...) Assim, pode-se concordar com a fórmula glauberiana de que fazer cinema é ter uma idéia na cabeça, uma câmera na mão. Mas, nosso estudo mostrou, acreditamos, que ter uma idéia claramente delineada é fruto de uma longa e penosa tarefa (MONZANI, 2005, 250).

Para compor o personagem do jagunço, Glauber (1965) esclarece que o filme é uma fábula e que só deixa de sê-lo para ser realista em Antônio das Mortes que compõe um agente opressivo:

(...)quando Antônio das Mortes se encontra com a composição de opressão formada por aquele coronel e aquele padre, e quando conversa com o cego, fazendo uma lembrança. O resto, fica tudo no terreno da lenda. Por exemplo: de como Antônio das Mortes matou o Corisco, o major Rufino me contou; no roteiro ia ter uma briga; depois, resolvi optar por aquela narrativa de cego – aquela canção existe -, mostrando tudo à distância, de modo a dar um plano mitológico à estória (GLAUBER, 1965, 134).



Fig. 01. Cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Antônio das Mortes (Maurício do Valle) e com o padre e o coronel. Antônio se encontrando com o cego Júlio (Marrom)

Euclides descreve a figura do jagunço, psicologicamente e fisicamente:

O jagunço é menos teatralmente heróico; é mais tenaz; é mais resistente; é mais perigoso; é mais forte; é mais duro.

Raro assume esta feição romanesca e gloriosa. Procura o adversário com o propósito firme de o destruir, seja como for (CUNHA, 1975, 96).

Monzani (2005, 34) revela que “o *matador de Corisco aparece pela primeira vez com o nome de Antonio das Mortes na versão (#3) do roteiro de Glauber Rocha e Glauber afirma em Deus e o Diabo na Terra do Sol haver conhecido José Rufino em 1960*”, onde aparece como tenente, no entanto, o seu perfil psicológico se mantém:

Nesta versão mostra sua independência: é tenente, mas nem por isso faz o jogo dos Coronéis e do Bispo (o poder local). Por convicção própria, recusa-se a matar os beatos por dinheiro (...)

Nesta versão (3) seu papel tornou-se mais complexo, por ele servir de ponte o poder e os cangaceiros, mas não se prestar a esse papel em se tratando do Santo (MONZANI, 2005, 158).

A construção dos personagens se desenvolve a cada versão, e Antônio das Mortes é caracterizado visualmente como pistoleiro sertanejo na versão cinco, como apresenta Monzani (2005):

É bem caracterizado enquanto pistoleiro sertanejo: usa capa colonial preta, cabeleira grande, barba semi-crescida, chapéu de couro e, através da manga da capa, carrega um rifle.

A definição deste personagem como matador que age, contra beatos e cangaceiros, marcado por uma sina, como nos filmes de faroeste, marca de Antonio das Mortes na v.(#5), foi desenvolvida na análise do enredo (MONZANI, 2005, 238).



Fig. 02. Cenas de Antônio das Mortes na luta contra os cangaceiros.





Fig. 03. Cenas de Antônio das Mortes caminhando à procura de Corisco. Na cena final, degolando Corisco.

A roupa é um signo primordial e Glauber Rocha não deixa de utilizar seus recursos. Portanto, analisaremos a afirmação de Farah (c.2008) quando diz que “apesar de Glauber Rocha ter vestido a modelo Danuza Leão com longos de Guilherme Guimarães, o foco do Cinema Novo não está, definitivamente no figurino. Na estética da batalha pela sobrevivência, o importante é a câmera, o enquadramento e o diretor.”(FARAH, c. 2008, 28).

No filme *Deus e o Diabo*, Antônio das Mortes veste o pelerine<sup>40</sup> cinza, chapéu, lenço e bota à moda gaucha. Como já foi dito, personagem Antônio das Mortes, é uma alegoria da roupa do cavaleiro solitário errante, e segundo Bentes (s/d, 32': 37''): “Ele vem de capa longa, misterioso, de chapéu, rifle na mão. É um personagem do “western”.



Fig.04. Antônio das Mortes contratado pelo poder para liquidar com Corisco e o Beato Sebastião.

De fato, este personagem do faroeste foi imortalizado pelo diretor John Ford em seus clássicos filmes, a exemplo de “Paixão dos Fortes”, do ano 1946. A veste de Antonio das

<sup>40</sup> Capa elegante usada pelas mulheres em meados do século XIX. Baseada numa velha capa deromeiro, a pelerine tinha extremidades compridas na frente, com ombreira e abertura dos braços, e era curto atrás, indo geralmente até a cintura. Usada ao ar livre, era feita de lã e outros tecidos quentes. Fonte: <http://pt.dictionarist.com/pelerine#ixzz40aeGQnpK>

Mortes, como matador, nos remete à vestimenta do western e também às capas do personagem “Drácula”, inspirado no romance de Bram Stoker, publicado em 1897. O autor teve inspiração do imaginário burguês no ambiente urbano do período vitoriano. Este romance foi adaptado ao cinema em várias oportunidades. Na versão de 1958, do diretor Terence Fisher, o personagem central, interpretado pelo ator Christopher Lee, traça uma capa comprida de cor preta<sup>41</sup>e transmite uma silhueta solene e imponente. A capa de Drácula, porém, ao se movimentar bruscamente, em contraste com o lado externo, deixa transparecer o lado interno cuja cor é vermelha, símbolo da vida e do sangue que alimenta o vampiro às suas pulsões sexuais e bestiais. Este figurino outorga uma silhueta imponente e ameaçadora, desmascarando a verdadeira personalidade diabólica do personagem.

No Brasil, capa similar foi adotada por Mojica Marins, publicamente conhecido como “Zé do Caixão”, é considerado um dos diretores mais influentes do movimento do cinema marginal<sup>42</sup> e especialista no gênero de terror e sobrenatural, como no filme *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1966). Suas unhas compridas foram inspiradas no personagem “Nosferatu” (*Nosferatu, uma Sinfonia do Horror*), do clássico do cinema expressionista alemão de 1922, dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau.



Fig.05. Sir Christopher Lee no filme de terror *Drácula* (1958)



Fig.06. Zé do Caixão (Mojica Marins) no filme *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1966).

<sup>41</sup> Cor esta que sempre foi usada pela realeza, clero e juizes, simbolizando poder e força.

<sup>42</sup> Apesar da existência de uma (quase) rivalidade entre Cinema Marginal e Cinema Novo, ambos possuem muitos pontos de contato, como os baixos orçamentos na fase inicial dos movimentos e a noção de autor. Diferem pelo enfoque dado aos seus personagens. Se no Cinema Novo tendem a representar as classes sociais, os Marginais aparecem um pouco mais individualizados. Os marginais negavam a visão dualista de um Brasil dividido entre rural e urbano, utilizada até então pelas esquerdas para defender uma identidade nacional. As cidades começariam a ser retrato também de nosso país. O cinema marginal desenvolveu-se principalmente na “Boca do Lixo”, do centro da Capital paulistana, nas ruas próximas à Estação da Luz, como a Vitória e a do Triunfo. A expressão “Boca do lixo” foi criada, segundo Leite (2005, 108), provavelmente nos anos 1950 pela crônica policial, que resumia o processo de degradação da região motivado pela saída da classe média que ali habitava. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema\\_marginal](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_marginal)



Ainda no âmbito do “bem/mal”, a dualidade está presente em inúmeros exemplos da literatura universal e suas respectivas adaptações para outras linguagens, como o teatro e o cinema, podemos destacar escritores latino-americanos, autores de obras literárias que narram fatos sobrenaturais. O escritor argentino Ricardo Güiraldes (1886-1927) em sua obra intitulada “Don Segundo Sombra” (1926), também adaptada para o cinema, em que seu protagonista, em primeira pessoa, conta suas experiências com “cenas embruxadas”, magia negra e magia branca, alucinações demoníacas. Como foi educado e adestrado na “arte de viver”, por um gaúcho experiente e sábio, que, por meio de relatos de “causos”, ao redor de uma fogueira, utiliza uma linguagem regional cheia de expressões (“caipirismos”), sempre finalizadas com uma lição de moral implícita.

O escritor Eduardo Gutiérrez (1851-1889), também argentino, popularizou obras de costumes gauchescos baseados no rigor da reconstituição histórica. No romance *Santos Vega* (1885), adaptada para o cinema e que teve várias versões desde o cinema mudo (1917) -, o autor narra a vida de um gaúcho (personagem real), exímio repentista (payador<sup>43</sup>) perseguido pela (in) justiça por não submeter-se às leis impostas pelo juiz local. Este fato deu origem à lenda na qual se enfrenta em uma “payada” (contraponto repentista) com o próprio diabo que o vence liricamente. A figura humana e mortal do gaúcho está envelhecida e decadente. O mal é eterno, implícito, no progresso tecnológico, pondo fim à época dos gaúchos independentes, nômades e rebeldes. Este episódio final está muito bem logrado no filme *Santos Vega* (1971), do diretor Carlos Borcosque, e o adversário do payador, chamado Juan Sin Ropa que personifica o diabo, veste-se todo de branco, como um anjo do mal, cor que simboliza, segundo o dicionário de símbolos (CHEVALIER, 1999, 142), o silêncio em nossa alma e a morte - é a cor da mortalha de todos os espectros, de todas as aparições. O branco também é uma cor de passagem, um valor limite, neste caso, o fim de uma época, representando a alvorada, um novo começo.

É possível apreciar neste filme, cenas de lutas com facão, similar às lutas de esgrima, como os duelistas utilizam o poncho gaúcho de sua vestimenta enrolado em uma mão como se fosse um escudo medieval, fazendo que esta peça de vestuário além de servir de proteção contra o frio e a chuva, também funcione na defesa pessoal. Podemos complementar esta temática com os relatos de tradição oral que circulam na Colômbia. Em uma *piquería*, versão colombiana de *payada* ou repente, um famoso *payador* (repentista) enfrenta ao diabo e o vence.

---

<sup>43</sup> pajador (ou Payador em castelhano, quer dizer repentista) é o artista da pajada, um repentista que canta seus versos de improviso. O pajador referencial do Rio Grande do Sul é Jayme Caetano Braun e o mais conhecido na atualidade, dentro e fora do Brasil é Paulo de Freitas Mendonça. Fonte:Wikipedia.Disponível em:< <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pajada>> Acesso em dez/2015

Como podemos constatar que a dualidade bem/mal paira sobre a cabeça da humanidade, e, desde os tempos imemoriais a sua influência sempre toma corpo na psique humana. E o engenho humano a materializa por meio das artes, definindo o espaço e o tempo como pano de fundo para apresentá-la revestida de caráter universal.

Para o entendimento do processo criativo de construção dos personagens a partir da narrativa literária da obra *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, podemos associar algumas relações de confluências quanto à relação de ambiguidade na construção dos personagens do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Nota-se, pelo título do filme, o dualismo Bem-Mal, a existência de Deus e do Diabo norteia toda a narrativa por meio da dialética entre o contraste dos opostos, como expõe Sérgio Augusto (1965):

*Deus e o Diabo* é um eterno conflito dialético entre a violência e a poesia, o realismo e a magia, o corpo e o mito, Deus e o Demônio – criação enraizada em Guimarães Rosa, nas veredas dos Grandes Sertões, na montagem física e horizontal de Godard, na inversão de valores de Genêt, no western norte-americano (apud ROCHA, 1965, 190).

Ismail Xavier (1983, 142) interpreta as relações entre o filme de Glauber e a obra literária de *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Segundo o crítico de cinema, Riobaldo, o personagem narrador do romance é transposto para a lente da câmera e para o cantador-narrador do filme *Deus e o Diabo*. A dialética do particular / universal, implícita no texto de Guimarães Rosa foi emprestada na estética do filme de Glauber: nele, o sertão é o mundo – “*Sertão: é dentro da gente*” (ROSA, 2010, 325). Ou seja, a condição de um indivíduo ou um bando rebelde, de jagunços, de cangaceiros, bandoleiros, ou um grupo de religiosos, camponeses, operários ou desempregados, não representa estereótipos, como um objeto de estudo antropológico, mas como uma persona particular a qualquer indivíduo.

Em relação ao livro *Grande Sertão: Veredas*, Antônio Cândido (2014) em uma entrevista concedida online, falou sobre a obra de Rosa e esquematiza a sua visão que lembra a de Euclides da Cunha, porque tem o meio, a “Terra”, o “Homem” e a “Luta”, que situados em um esquema rigorosamente determinista, que vinha dos pensadores naturalistas e positivistas do século XIX, ou seja, a terra condiciona o homem e o homem condiciona a luta:

Seria mais ou menos os pensamentos daquele tempo, por exemplo, Sívio Romero diria isso, baseado na teoria de [Thomas] Buckle, da teoria dos meios. Mas Guimarães Rosa também parte. Nós podemos reconstituir o Grande Sertão Veredas justamente a Terra, o Homem e a Luta. Só que aí, não há nenhuma relação causal (CÂNDIDO, 2014, 7:18)

Antônio Cândido (2014) explica que, na obra de Guimarães Rosa, a terra não condiciona o homem e o homem não condiciona a luta. Os três estão mais ou menos postos

no mesmo plano, e não se pode dizer que o homem é fruto daquele meio. Para o sociólogo, o homem, de certa maneira, faz o meio:

(...)o homem faz a luta, mas a luta faz o homem. A maneira de vida faz o homem e o homem faz a maneira de vida. Então, existe esses três elementos que dão a ideia euclidiana, mas no sentido completamente diferente, porque não há nenhum nexos causal.(...) Mas o que é interessante no *Grande Sertão Veredas* que dá um pouco a dimensão metafísica dele, é que a vontade do homem é mais forte do que o poder do lugar. E no fim o homem sente que é um joguete. Há um destino obscuro, misterioso, que o tempo todo dirigiu as coisas. Então, esta ambiguidade é presente (CÂNDIDO, 2014, 8:29).

O personagem Antônio das Mortes é uma referência histórica ao espírito sertanejo insurgente, quando constamos a afirmação do cangaceiro Antônio Silvino, preso em Recife:

O governo é bandido, porque mata a gente de fome. No sertão, mata-se à faca, ou com bacamarte, mas não se mata de fome. Isso é perversidade. Aqui, os presos passam dias sem comer e, quando soltos, são obrigados a furtar. Cadeia é a escola do crime (PERICÁS, 2010, 58).

Gardies (1991) referente ao aspecto e comportamento dos personagens no filme *Deus e o Diabo*, analisa:

Glauber compõe assim com o físico e o desempenho de seus artistas uma partitura extremamente complexa. Faz disso o elemento de base de uma obra que justifica várias interpretações concomitantes. A estatura maciça de Maurício do Valle lhe servirá para esboçar em Antônio das Mortes, ao mesmo tempo: o inimigo de Manuel e de Corisco, o matador de cangaceiros, o justiceiro do faroeste, o arquétipo do herói de epopéia e o instrumento do destino (GARDIES, apud BERNARDET e GOMES, 1991, 55)

53

Podemos constatar que a ficção relacionada ao questionamento entre o “bem/mal, Deus e o Diabo, são dualidades presentes em inúmeros exemplos da literatura universal com respectivas adaptações para o teatro e o cinema. Como exemplo imediato, temos o caso do mito doutor Fausto, antiga lenda alemã originada por volta dos anos 1530, que se tornaria uma personagem literária do período romântico (meados do século XVIII ao século XIX). A versão mais conhecida de “Fausto” foi escrita por Goethe em 1808, obra adaptada para o cinema em 1926. O escritor Thomas Mann (prêmio Nobel de Literatura em 1929), também romanceou este tema no livro *Doutor Fausto*, publicado em 1950. Robert Louis Stevenson escreveu em 1886 a sua obra *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*O médico e o monstro*), descrevendo o comportamento pendular do protagonista entre as forças do bem e do mal. No cinema teve diversas adaptações.

Gardies (1991) analisa que no desenvolvimento das personagens, monolíticas ou evolutivas,

o cinema psicológico costuma trabalhar com nuances (...)pressupõem a evolução ou a reviravolta, mas sempre o nascimento de uma outra coisa. Essa outra coisa, se transportado do plano individual para o coletivo, designa a finalidade da obra política. (...) O herói glauberiano será o homem da passagem. Com ele morre um

mundo, um outro toma forma. Mas é um mundo político. A psicologia está ausente. (GARDIES, apud BERNARDET e GOMES, 1991, 55).

Em relação à oposição ao branco, o preto simbolizado como a cor do poder é a cor da elite. Harvey (2003, 308) pontua que esse poder é uma moeda que se move como todas as outras e que tende a se mover para onde a moeda está:

Na constante agitação de usurpação, ascendência, apropriação, de impulso e contra-impulso de um grupo no interior de outro grupo (...).

Essa elite foi inicialmente apenas espiritual (no caso de eremitas e monges), mas justamente por causa de sua identificação com a elite espiritual, o preto oferece tanto proteção quanto uma magia reforçada para as subseqüentes elites potenciais ou ascendentes, ou para os ascendentes em geral (HARVEY, 2003, 308).

Podemos identificar esta acepção do simbolismo da cor associado ao poder na veste do padre no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) quando este sacerdote oferece trezentos mil réis ao pistoleiro Antônio das Morte para liquidar com Corisco e o Beato Sebastião. Ao analisar tal proposta de recompensa, o matador profissional acha muito dinheiro, mas pouco para manchar o seu nome. Diante da contraproposta, o padre oferece-lhe o dobro da quantia, que satisfaz o pistoleiro, levando-o a aceitar a nova oferta.



Fig.07. Cena do padre e o coronel contratando o matador de cangaceiros Antônio das Morte para liquidar com o Beato Sebastião, seus seguidores e Corisco.

No filme italiano, o filme *Django* (1966) de Sérgio Corbucci, o ator Franco Nero interpreta um peregrino errante, ex-soldado, que busca vingança e ao mesmo tempo tenta enriquecer-se. Trata-se, portanto, de um personagem ambíguo e misterioso, que usa uma pelerine azul cobalto, debaixo da qual esconde um revólver. O chapéu, cachecol no pescoço e botas completam o seu figurino.



Fig. 08. *Django* (Franco Nero). Filme western Spaghetti de 1966, de Sérgio Corbucci.

*Por um Punhado de Dólares* (1964), o hábil pistoleiro Joe, interpretado por Clint Eastwood, teve o poncho<sup>44</sup> como principal adereço, além do chapéu, botas e espora, característica do gênero Western Spaghetti nesta produção dirigida por Sérgio Leone, com a música de Ennio Morricone.



Fig.09. *Por um punhado de dólares*, 1964, de Sergio Leone, com Clint Eastwood usando o poncho, chapéu, calça jeans, botas e cigarrilha no canto da boca.

O ator Clint Eastwood, além de ajudar a vestir seu personagem adquirindo o poncho com recursos próprios, também teve autonomia de alterar os diálogos, com suas sugestões. O diretor Sergio Leone tinha a característica de apresentar seus singulares personagens trajando um poncho e um constante cigarro na boca.

O protagonista chega a uma cidade que está em guerra entre duas gangues. Quando percebe que ambas as partes, americanos e mexicanos, se interessam por contratá-lo, aproveitando-se da situação aceitando proposta dos dois lados.

O filme *em Yojimbo* (*O Guarda-Costas*), de 1961, de Akira Kurosawa -, que inspirou a versão de Sergio Leone -, estrelado pelo ator Toshiro Mifune no papel de um samurai<sup>45</sup> errante que veste um quimono com um emblema fixado, o *kamon* (símbolo da casa), que identificava clãs (famílias), exércitos militares e samurais de elite no Japão do período

<sup>44</sup> O poncho (do quíchua: *punchu*) e ponche (do tupi-guarani), com uma abertura no centro, para ser passada pela cabeça e apoiado nos ombros. É uma vestimenta tradicional da América do Sul. O gaúcho do meio rural usa-o para proteção do frio e do vento, por sobre a vestimenta usual, sendo feito em teares com lã de ovelha. É imprescindível que seja quente, ou tenha pouca permeabilidade à água, conforme o uso a que se destina. Na América andina é feito de lã de lhama, alpaca ou vicunha. Comercialmente, por vezes são feitos com fibras sintéticas.

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Poncho> (acesso em 19/12/2015)

<sup>45</sup> Segundo Klaus Eggensperger (2012), o *samurai* tem semelhante função do cavaleiro nobre da tradição medieval europeia, descoberta pelos escritores românticos, ou do *western* dos Estados Unidos dos séculos XIX e XX.

feudal. Os figurinos dos filmes de faroeste e de samurai são realistas pela verossimilhança do cenário e roupa de época.

Como em qualquer parte do mundo, a estética da vestimenta servia como código do vestir e do comportamento, que identificava grupos e classes sociais. Os brasões, fixado na roupa, acessórios ou bandeiras, também tinham a função de distinguir os agrupamentos sociais. Assim como o *kamon*, símbolo heráldico que era fixado nas regiões do peito, costas e mangas do quimono de um samurai, no bando do cangaço havia o emprego de símbolos, como o de Salomão (flor de quatro pontas com o fundo vermelho), a Cruz de Malta, localizados na aba da frente do chapéu<sup>46</sup>, e a Flor de Lis (da casa de Avis<sup>47</sup>), nas laterais dos chapéus dos cangaceiros. O historiador Pernambucano de Mello esclarece que isso aparece tanto no cangaceiro quanto no vaqueiro. Estes signos, além do efeito estético, para os cangaceiros funcionavam como proteção mística contra o “mau-olhado”. Explica Pernambucano de Mello: “para quem olhasse a estrela de Salomão já recebe em devolução o malefício que possa ter desejado sobre aquele cangaceiro” (“PERNAMBUCANO DE MELLO, apud programa do JÔ SOARES, 04 de julho de 2012,8’: 23”).

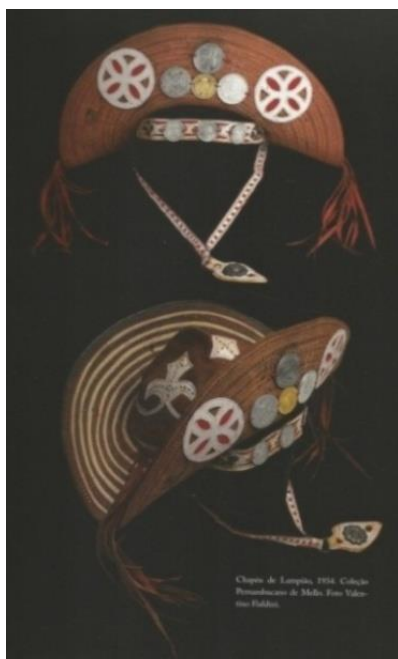


Fig. 10. Chapéu de Lampião, 1934. Coleção Pernambucano de Mello. Fonte: MELLO, 2010,79



Fig. 11. *Yojimbo*, 1961, de Akira Kurosawa, com Toshiro Mifune no papel de um samurai errante.

<sup>46</sup> De acordo com Fisher-Mirkin (2001, 241), os chapéus do poder constituem uma forma fácil de fazer uma forte presença. Certos estilos adicionam altura física e dão uma sensação de supremacia e poder.

<sup>47</sup> O símbolo da casa Real Portuguesa de Avis era a flor de lis, tem o lírio, como era também a casa de França, dos Bourbon. Sessenta anos depois, quando a Coroa Portuguesa é reentronada, deixando de lado o domínio espanhol, aí já surgem as quinas portuguesas. Já não é mais a flor de lis. Este símbolo era a casa ancestral, e quando se sabe, a cultura sertaneja pegou o quinhentismo e o seiscentismo da cultura portuguesa primitiva que ficou lá mumificada (“PERNAMBUCANO DE MELLO apud programa do JÔ SOARES, 04 de julho de 2012,10’: 05”).



É importante verificar que na iconografia do uniforme dos cangaceiros, também incluía a bombacha na sua indumentária. Podemos constatar, por meio da figura histórica de Corisco, alguma similaridade com o personagem ficcional no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

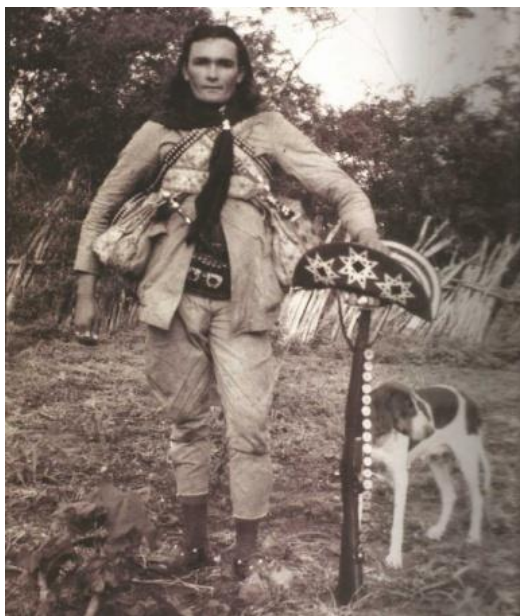


Fig. 12. Corisco, o Rei do Cangaço, 1936. Foto de B. Abrahão



Fig. 13. Corisco, 1939. Cortesia de Silvio Hermano Bulhões, Santana do Ipanema, Alagoas. Fonte Mello, 2010, 174

Pericás, com relação ao estilo no qual os cangaceiros se vestiam, (2010) observa 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, 83)

Em relação à imagem do jagunço, Euclides (1975) em *Os Sertões*, no capítulo “O homem”, descreve a indumentária da figura referida, como aquele cujas vestes são de um traje de festa ante a vestimenta rústica do vaqueiro:

As amplas *bombachas*<sup>48</sup>, adrede talhadas para a movimentação fácil sobre os *baguais*, no galope fechado ou no corcovear raivoso, não se estragam em espinhos dilaceradores de caatingas. O seu poncho vistoso jamais fica perdido, embaraçado nos esgalhos das árvores garranchentas. E, rompendo pelas coxilhas, arrebatadamente na marcha do redomão desensofrido, calçando as largas botas russilhonas,<sup>49</sup> em que retinem as rosetas das esporas de prata; lenço de seda, encarnado, ao pescoço. Coberto pelo sombrero de enormes abas

<sup>48</sup> Referente à vestimenta do jagunço e do vaqueiro brasileiro, a *bombacha* é uma peça de roupa, calças típicas abotoadas no tornozelo, usada pelos gaúchos. O nome foi adotado do termo espanhol "bombacho", que significa "calças largas". LIMA, Klévisson Viana (2006, 49) se refere à calça como “culote”, com a cintura bem alta e pernas no meio da canela. Tal modelo permitia agilidade na hora de correr pela caatinga.

<sup>49</sup> *Russilhona*: botas de cano longo, próprias para montar. Fonte: [dicionariocriativo.com.br/significado/russilhona](http://dicionariocriativo.com.br/significado/russilhona).



flexíveis, e tendo à cinta, rebrilhando, presas pela *guaiaca*<sup>50</sup> a pistola e a faca - é um vitorioso jovial e forte. O cavalo, sócio inseparável desta existência algo romanesca, é quase objeto de luxo. Demonstra-o o arreamento complicado e espetaculoso. O gaúcho andrajoso sobre um *pingo* bem aperado, está decente, está corretíssimo. Pode atravessar sem vexames os vilarejos em festa.(CUNHA, 1975: 94)



Fig. 14. *Cenas de Deus e o Diabo*. Othon Bastos, ator de teatro, atua ao estilo brechtiniano no palco da caatinga do cinema.

Norma Bahia Pontes (1965) apresenta paralelismo entre Glauber Rocha e o autor de *Grande Sertão: Veredas*, e aponta alguns trechos, que expõe a emoção ou sensação da personagem em momentos concretos:

A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito Êle. Nós dois, e torno-pio do pé-de-vento o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos:...o Diabo, na rua, no meio do redemunho...Ah, ri: ele não. Ah – eu, eu, eu! Deus ou o Demo-para o jagunço Riobaldo” (ROSA, 2001, 397, apud PONTES, 1965, 184).

---

<sup>50</sup> *Guaiaca*: Cinto largo, de couro macio ou de camurça, guarnecido de pequenas bolsas, e que serve para guardar dinheiro, portar armas etc. Em analogia: é onde o gaúcho guarda as coisas de valor. Fonte: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/>

No trabalho de Glauber Rocha, fontes primárias como revistas de época e literatura o aliaram em seu processo criativo e construtivo, como relata Monzani (2005):

Mas Glauber também ficou a dever, e muito, ao modo de narrar e às preocupações temáticas de Guimarães Rosa, principalmente em *Grande Sertão: Veredas*. A mescla do particular com o geral, do erudito com o popular, do real com o ficcional e do homem dividido entre a luta e a moral, entre o Bem e o Mal, amarrada pelo narrar que mistura a concretude das aventuras do herói pelo sertão com as digressões filosóficas do mesmo, deitaram raízes em *Deus e o Diabo*, também (MONZANI, 2005, 249).

Norma Bahia Pontes (1965) relaciona o texto literário de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e a obra de Guimarães Rosa à estrutura narrativa do filme de Glauber Rocha, afirmando que este diretor busca as origens comuns, assimilando a criação e a importância destes dois marcos da história da consciência brasileira para expandir-se além de uma mera perspectiva individual, “transformando-a numa etapa de um vasto processo de consciência nacional” (PONTES apud ROCHA, 1965, 185).

Assim, verificamos que a relação do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* com a narrativa literária de Rosa em *Grande Sertão: Veredas* está na forma de contar e a ambiguidade característica dos personagens, que de certa maneira são marcados pela dualidade individual, mas contido no contexto da conjuntura política do país, da contradição entre o "Brasil Grande" e a pequena ou quase nula capacidade para resolver os problemas sociais decorrentes da estrutura arcaica, que mantinham o país sob o domínio político da elite litorânea sobre o interior do sertão.

Euclides da Cunha traça o perfil social do vaqueiro, em sua servidão inconsciente:

(...)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 mocambos; e cuidando, a vida inteira, fielmente, dos rebanhos que lhes não pertencem.(...)

Envolvos,então, no traje característico, os sertanejos encourados erguem a choupana de pau-a-pique à borda das cacimbas, rapidamente, como se armassem tendas; e entregam-se, abnegados, à servidão que não avaliam. (CUNHA, 1975: 97)

Para compararmos o personagem Manuel enquanto vaqueiro, Junior e Barreira (2013) descrevem-no na entrada do filme:

O filme inicia com uma tomada aérea que desnuda a vegetação completamente seca, ao mesmo tempo, em que os créditos são apresentados ao som da música de Villa Lobos. Logo em seguida somos impactados pelas imagens de um animal morto e a carcaça de outro. A câmera focaliza, em primeiro plano, um homem entristecido, que passa a mão pela barba rala. Por sua vestimenta identificamos como sendo um vaqueiro do sertão nordestino (JUNIOR e BARREIRA, 2013, 7).



Fig. 15. Cenas de Manuel (Geraldo Del Rey) vaqueiro observando o beato Sebastião e cena na feira, com os figurantes moradores da região.



Fig.16. Atores figurantes na cena urbana, na feira, e na cena do extermínio dos beatos na escadaria de Monte Santo, que se vestem com a roupa da época do filme (1963), Monte Santo, Bahia.

Proença nos chama atenção para a primeira parte, em que Euclides descreve a terra onde será representada a trágica peleja entre os irmãos que se desconhecem cujo destino o colocou no papel de antagonista:

(...)o protagonista é o sertanejo, descrito como um cavaleiro andante e a tal ponto com ele identificado, que, várias vezes, a vestia de couro é descrita como armadura de paladino medieval: “vaqueiros rudes e fortes, trocando, como heróis decaídos, a bela armadura de couro, pelo uniforme reles de brim americano”(PROENÇA, s/d ).



Proença foi adiante à comparação do personagem de Euclides com o cavaleiro medieval: “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”. E completa: “O antagonista, o que representa o adversário, é o brasileiro do litoral, inimigo do seu irmão sertanejo a quem não consegue entender, nem compreender.”



Fig.17. Manuel vaqueiro. Detalhes do chapéu, casaco e perneira e alpercata de couro.

Em relação à imagem do vaqueiro Manuel, como já citado na caracterização do personagem Fabiano, Euclides da Cunha (1975) faz a seguinte descrição da indumentária:

As vestes são uma armadura. Envolto no *gibão*<sup>51</sup> de couro curtido, de bode ou de vaqueta; apertado no colete também de couro; calçando as *perneiras*<sup>52</sup>, 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*<sup>53</sup> de pele de veado – e como a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo.

<sup>51</sup> Parte da vestimenta do vaqueiro no Nordeste brasileiro. Fonte: Larousse Cultural. São Paulo: Folha de S.Paulo: Nova cultural Ltda, 1998, p. 2707. Calça proveniente do sul da América do Sul, principalmente Brasil e Argentina, caracterizada pelo corte farto e preso nos joelhos, onde se ata às botas. A famosa calça dos gaúchos. Fonte: Dicionário de Moda. São Paulo: Sigbol Fashion, s/d.

<sup>52</sup> Compõe a parte inferior da “armadura” do vaqueiro. Consta de duas pernas soltas de calça, vestidas sobre a calça de tecido, ajustadas ao corpo e atadas à cintura por correias de couro. Fonte: LIMA, 1999, 51.

<sup>53</sup> Certo tipo de alpercata usada como parte da “armadura” de couro do sertanejo “– *garantido pelas alpercatas fortes, pelos guarda-pés e perneiras em que roçariam inofensivos o estilete dos xiquexiques(...)*”. Fonte: CUNHA, Euclides da, 1975, 294.

(...) A sela da montaria, feita por ele mesmo, imita o lombilho rio-grandense, mas é mais curta e cavada, sem os apetrechos luxuosos daquele. São acessórios uma manta de pele de bode, um couro resistente, cobrindo as ancas do animal, peitorais que lhe resguardam o peito, e as joelheiras apresilhadas às juntas. Este equipamento do homem e do cavalo talha-se à feição do meio. Vestidos doutro modo não romperiam, incólumes, as caatingas e os pedregais cortantes. (CUNHA, 1975, 95)

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha figura de maneira realista a vestimenta do vaqueiro Manuel. Podemos conferir isto em vários planos detalhes em que o cineasta nos apresenta a cultura do sertanejo.

Para descrever a nova condição de Manuel penitente, Junior e Barreira (2013), descreve as ações do casal Manuel e Rosa da seguinte maneira:

Rosa reluta em buscar refúgio na comunidade liderada por Sebastião e sobe o Monte Santo como metáfora de um calvário pessoal e não de salvação. Manoel, porém, entende que ali terá proteção do beato e o lenitivo para a sua alma atribulada ao chegar àquele lugar “sagrado”, ele ouve o primeiro sermão (p.10). A mensagem do beato é apocalíptica e aquele espaço é a preparação para “Nova Jerusalém”, onde as adversidades da vida do sertão serão convertidas em bonança. Manoel adere à mensagem, se dispõe a servir a causa e resignadamente beija os pés do beato Sebastião (JUNIOR e BARREIRA (2011, 11).



Fig. 18. Cenas de Manuel aderindo à fé religiosa ao lado do Beato Sebastião (Lídio Silva) .

Para Tolentino (2001), o discurso do beato se compõe a partir da fusão de várias prédicas que acompanharam os movimentos milenaristas e sebastianistas, que, desde Canudos, reaparecem de tempos em tempos nos sertões (p. 184).

Personagens de *Deus e Diabo* ganharam a roupagem do jornalista e cineasta Paulo Gil Soares, que os transpôs imagetivamente da obra euclidiana e também “vestiu” *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber. O personagem Manuel aparece pela primeira vez como vaqueiro, depois, como penitente e, por último, como cangaceiro. Esta evolução do personagem se deve às manifestações de seu código de conduta social, regido pela violência.

Para a caracterização do personagem Manuel, o vaqueiro, Paulo Perdigão (1965) esclarece que é a personagem condutora da análise dialética:

Inconsciente, puro, martirizado, submete-se ao misticismo como solução libertadora: espera, com os beatos em delírio, “uma ilha onde os cavalos comem as flores e os meninos bebem leite nas águas do rio” – um solicitador da verdade, em contradição mas sem nenhuma dúvida. Trágico e desnortado, investe acuado (e mata o coronel e os jagunços, ou sacrifica a criança) e se retrai quando em desespero. Mais tarde, perde o símbolo do bem (o Deus negro) que o fizera um criminoso e procura na imagem alucinada de Corisco essa compleição de justiça imanente a todas as coisas. No semblante estarrecido de Manuel, empunhando a espada e o crucifixo (PERDIGÃO, 1965, apud ROCHA).

Monzani (2005) caracteriza psicologicamente o personagem do vaqueiro Manuel no desenrolar da evolução das diversas versões que o roteiro sofreu, a exemplo desta passagem 4:

É um indivíduo justo, honesto, que não aceita a opressão, o abuso, como nas versões anteriores, porém, o fato de ter matado o patrão e a exposição das razões que o levarem a tal atitude, colocam em pauta a complicada relação empregador – empregado na zona rural, em vez de apontar o conflito fazendeiro/volantes como antes.

(...)Teve acrescido ao perfil, estabelecido na v. (#4), a rudimentariedade, expressa na sua relação amorosa com Rosa (sequ. III) e nos precários e arcaicos métodos de trabalho por ele exercidos (sequ. II e II A).

Ainda, sua dissintonia com a luta cangaceira, é mais evidenciada e o faz querer matar Corisco (sequ. XLV), assim como sua participação em prol do pietismo é intensificada (MONZANI, 2005, 159, 236).

Quando Manuel adere ao sebastianismo, presenciamos a cena da peregrinação até o Monte Santo, com os acessórios que conferem sua religiosidade ao figurino. Nos personagens de Sebastião e Manuel, verificamos que ocorre tanto o sincretismo religioso afro-cristão, como o espírito sertanejo inspirado da raiz literária de Guimarães Rosa, da obra *Grande Sertão: Veredas*. Neste romance, o personagem jagunço Riobaldo, como todo ser espirituoso, divaga a sua tendência de beber a água de todo rio:

Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo



água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles (ROSA, 2001,32).



Fig.19. Manuel e Beato Sebastião na cena da procissão. Figurante segurando o estandarte com a imagem do carneiro, ornado com moedas e fitas. Manuel caminhando de joelhos com outros beatos, pagando promessa

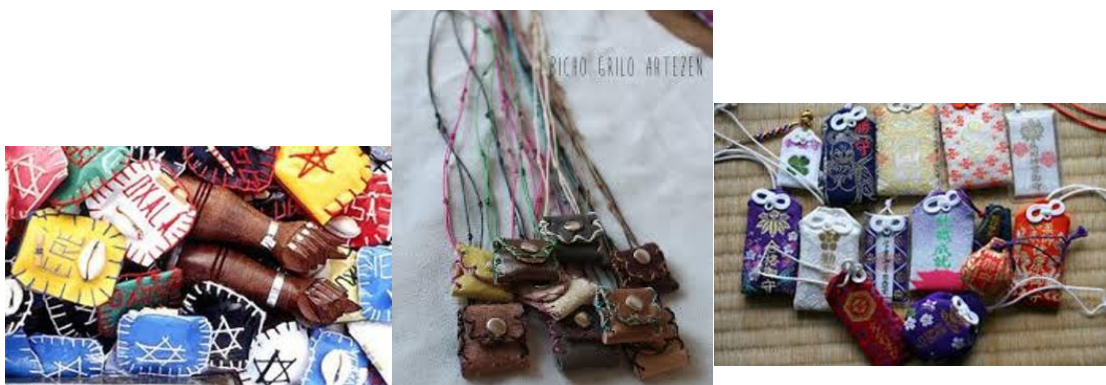


Fig.20. Patuás. Fontes:  
<http://espiritualidadeumbanda.blogspot.com.br/2013/06/mandinga-e-patua.html> e  
<http://www.elo7.com.br/patuas-em-couro/dp/458AC2>

Fig.21. Omamori.  
 Fonte:  
<http://www.online-instagram.com/tag/frommyfriends>

No figurino de Paulo Gil Soares, os patuás convivem com o crucifixo pendurado no pescoço como formas de proteção e manifestações de fé, assim como a estandarte, com a imagem de carneiro ou de bode<sup>54</sup>, que designa emblema de proteção mágica. Podemos encontrar um paralelo no amuleto chamado *omamori*,<sup>55</sup> que significa proteção ou defesa. Mello (2010) traduz o emprego desta arte como natureza mágica e blindagem mística,

<sup>54</sup> O carneiro relaciona-se com o Agni, regente do fogo sacrificial. Igualmente o bode, que aparece na Bíblia, simboliza o sacrifício serve para a expiação dos pecados, desobediências e impurezas dos filhos de Israel. Noutros lugares, ele representa o animal fetiche, aquele que capta o mal, as influências perniciosas, ficando carregado de todos os males que ameaçam uma aldeia. Numa aldeia há sempre um bode que desempenha o papel de protetor (CHEVALIER, 1999,134, 135 e 189).

<sup>55</sup> Omamorisan são originários da cultura japonesa. Consistem em amuletos no formato de pequenos envelopes feitos de tecido, para levar junto ao corpo, bolsa, ou servir como chaveiro, onde aparece o



a dividir a atenção com o anseio estético. A se mesclar a este, conferindo utilitarismo à fusão, pela força de dar vida à crença adicional numa suposta inviolabilidade em meio a riscos extremos. Não esquecer que outro papel não desempenhavam os saquinhos de orações fortes atados ao pescoço, encardidos piedosamente pelo suor do *valido*, os bem-conhecidos caborjes de cangaceiro (PERNAMBUCANO DE MELLO, 2010, 21).

Ainda, na relação da seita afro-brasileira na construção do personagem Manuel, encontramos um paralelo com o personagem literário Riobaldo no seguinte trecho:

- Eu queria rezar o tempo todo.  
(...)Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário (ROSA, 2001, 32).

XAVIER (s/d) comenta a passagem da cena após a subida de Manuel e Rosa pelas escadarias do Monte Santo:

O vento vem marcar mais uma presença simbólica a definir uma atmosfera para o discurso do santo. Há um clima solene e primeira vez houve no filme uma profecia – “O sertão vai virar mar, e o mar virar sertão”. Na voz do santo, isso quer dizer convulsão cósmica (XAVIER, s/d).

O personagem do Beato Sebastião de Glauber aproxima-se da representação de Antônio Conselheiro euclidiano:

Vestia túnica de azulão, tinha a cabeça descoberta e empunhava um bordão. (Os cabelos crescidos sem nenhum trato, a caírem sobre os ombros; as longas barbas grisalhas mais para brancas; os olhos fundos raramente levantados para fitar alguém [...]) (CUNHA, 1975, 161, 162).



Fig. 22. Imagens das cenas do Beato Sebastião, que ajuda Manuel na sua peregrinação até o morro do Monte Santo.

---

nome de uma divindade (normalmente um dos sete deuses da felicidade) ou uma oração da reza budista, visando proteção, prosperidade, felicidade ou mesmo a realização de algum desejo. Fonte wikipedia.

Monzani (2005) identifica no papel de Sebastião, o seu discurso que condena as formas de alienação e de exploração do sertanejo como forma de sua afirmação ideológica:

Cabe salientar que o Santo critica, condena e exclui a busca de amparo na igreja, no cangaço, nas fazendas e no exército, os dois últimos, locais de emprego da maioria daquela população, fazendo da vivência religiosa uma atividade totalitária, inconciliável até com o trabalho assalariado (MONZANI, 2005, 53).

O perfil psicológico do Beato Sebastião é descrito por Monzani (2005) a partir da evolução das versões apresentadas por Glauber Rocha, e que teve sua participação aumentada, mas que não diferia muito daquele das versões anteriores:

A primeira concerne às origens do Beato. Glauber dá a entender, nas versões (#1) e (#2), ser Sebastião um indivíduo de origem humilde, sem muita cultura, dado seu linguajar.

(...) Nas versões (#1) e (#2) ele é sempre visto de maneira respeitosa e devota por indivíduos que não fazem parte de sua comunidade, como os cangaceiros e alguns retirantes. Na versão (#3) ele é alvo de críticas negativas, de dúvidas, por parte de quem está fora do seu jugo (MONZANI, 2005, 53 e 156).

Os personagens Manuel e Rosa evidenciam suas atitudes de ambiguidade nas reações de revolta (mata o patrão latifundiário que o oprime, e sua mulher se rebela contra o desprezo de seu marido, sendo que, a partir de então, resolve apunhalar Sebastião por causa de sua inconsciência fanática) e, posteriormente, a sua conscientização na busca de um caminho.

A sua última adesão identitária será a de cangaceiro, com a simples mudança do chapéu de vaqueiro para o de couro (peça característica na vestimenta que foram adeptos do cangaceirismo), quando Corisco batiza Manuel de “Satanás”, para incorporar a *persona* da crueldade, na admissão do “cabra macho” ao cangaço.

O personagem Manuel primeiro se identifica com o Beato Sebastião, e depois passa a identificar-se com Corisco, como se sua alma ou psique primitiva, inconsciente, estivesse dissociada<sup>56</sup> enquanto busca a sua “alma gêmea”. E neste trajeto, o seu figurino também vai se degradando, interna e externamente, como o personagem ambíguo Dr. Jekyll<sup>57</sup> (O

---

<sup>56</sup> Dissociação, segundo Jung (1987, 24) é um fracionamento da psique que provoca uma neurose. Encontramos um famoso exemplo deste estado na ficção, no romance Dr. Jekyll e Mr. Hyde (1886), de R.L. Stevenson. No livro, a “dissociação” de Jekyll se manifesta através de uma transformação física e não (como na realidade) sob a forma de um estado psíquico.

<sup>57</sup> Este famoso personagem é o mais claro exemplo da força e do impacto visual que transmite o figurino. O autor relata dos efeitos de uma múltipla personalidade que afeta a seu personagem através de uma transformação de seu estado físico e que transcende o estado da alma de seu desequilíbrio interior psíquico. O respeitável Dr. Jekyll uma pessoa do bem, sofre uma dissociação psíquica após tomar uma droga, com o intuito de suprimir a sua outra índole das pulsões instintivas, por causa de pressões sociais, da era vitoriana. Só que isso o levou a agregar à sua personalidade socialmente aceitável em outra pessoa sem quaisquer escrúpulos, malvado, figura sinistra que passa a caminhar e movimentar-se torpemente, como um aleijado, ao mesmo tempo em que suas roupas ficam folgadas e amassadas, o colarinho e gravata desarrumados e sinais grotescos no rosto

*médico e o monstro*), do romance de Stevenson, Manuel, segundo Glauber Rocha, é um personagem autêntico, que difere do personagem Corisco, que é épico.

O nordestino é calado mas fala muito. E o beato falava e falava linguagem literária; o cangaceiro também. A linguagem de Lampião era rica. Se se escutar o relato de qualquer sobrevivente do Nordeste, notar-se-á uma linguagem rica, uma linguagem literária, uma linguagem forte. Eu sou sertanejo. O analfabeto do filme é o vaqueiro. As outras personagens são personagens que eu peguei da realidade e desenvolvi como teses dos problemas apresentados. O Corisco é uma personagem épica, no sentido dramático do teatro épico. Existe uma oposição entre ele e o vaqueiro. (...) Os outros atores estão fora daquele tom, estão jogados ali dentro como posição. Tudo isso foi feito de uma forma consciente, aplicada, lúcida (ROCHA, 1965, 140).



Fig.24. Para Glauber Rocha, “o personagem Manuel é legítimo, o nordestino que monta no cavalo daquele jeito, que pega o fumo e corta direito, que come aquela farinha assim, que fala com aquela tristeza (...).Tudo isso foi feito de uma forma consciente, aplicada, lúcida (ROCHA, 1965, 140).

67

Gardier (1991) em relação às vestes, analisa que,

O que se veste não é composto inocentemente. Está sujeito a normas funcionais explícitas ou implícitas, ou a costumes determinados pelas divisões sociais. A ficção glauberiana naturalmente herda desse sistema de vestuário. Mas o que interessa é como é feito o emprego (GARDIER, apud BERNARDET e GOMES, 1991, 55).

Glauber Rocha explica sobre a construção dos personagens, em um debate sobre o filme *Deus e o Diabo*, quando questionado acerca da autenticidade de seus personagens, como na cena onde Rosa espanca Manuel:

Imaginemos que Manuel dissesse: Eu vou matar ele. E que ela parasse para dizer: Não; você me trouxe para aqui, eu fui atrás de você e, dois de tudo isso, você agora quer tomar uma posição? É uma agressão, que vai simbolizada de forma mais simples e clara. E ele, como já é um sujeito totalmente destruído, até defronte da própria mulher, cai naquela posição de humilhação e de destruição total: um sujeito que foi atrás de todas aquelas coisas e chegou até aquele ponto. (...) As personagens não são idealistas. E a realidade não pode ser colocada em

---

configurando a imagem cruel e de má índole do Mr. Hyde, contrastando com a figura gentil do Dr. Jekyll.

termos delimitados, naturalistas. As personagens não são ideais: são todas personagens históricas, reduzidas a uma condição x, e é dentro dessa condição que agem. Não há campo de psicanálise para personagem alguma. Qualquer mulher agride o marido: isso é uma coisa normal (ROCHA, 1965, 141).



Fig.25. Manuel beija os pés de Corisco. Rosa agride Manuel com a cartucheira.

É importante observarmos que ocorre a dialética entre o conceito de popular e o erudito, também por meio do contraste de figurinos; a roupa que designa o meio social de quem a veste – a do vaqueiro, do cangaceiro com a de Antônio das Mortes, - este por estar ligado ao poder e supostamente ligado à ideia de algo universal, e aquele, à tradição e o particular. Corisco usa a cabeleira comprida<sup>58</sup>, a meia-lua do chapéu remete a Lampião.

A voz do cantador introduz uma nova fase de Manuel. Cego Júlio conduz o casal na direção do destemido Corisco. Ismail Xavier (s/d) analisa como o cineasta Glauber Rocha conduz nosso olhar para o ambiente do cangaço, seguindo a mesma estrutura de apresentação à fase messiânica de Manuel, por meio do movimento de câmera e mudança de cenário:

Não mais com a câmera vinda do céu para a terra, mas num movimento em horizontal rente à caatinga para definir o enraizamento do cangaceiro. A estrutura da apresentação é a mesma, mas a variação assinala onde está a igualdade e onde está a diferença entre as duas figuras chaves - Sebastião e Corisco, que representam as duas formas de rebeldia face à ordem do sertão (XAVIER, s/d).

Verificamos no movimento de câmera sobre a caatinga, a referência à descrição do homem sertanejo de Euclides da Cunha logo na primeira parte – A Terra - em *Os Sertões*. No diálogo com o texto literário em relação à metáfora da caracterização do sertanejo, Nascimento (2014, 3) analisa a estética euclidiana, cuja natureza vegetal se humaniza na percepção do escritor. *“É ali que ele descreve um cosmo conflituoso, onde a guerra já está ali, nas espécies naturais brigando pela sobrevivência”*.

---

<sup>58</sup> Após a morte de Antônio Ferreira, irmão mais velho de Lampião, em 1927, o Capitão Virgulino Ferreira, em estado de luto, deixou os cabelos crescerem, nunca mais os cortando, influenciando também o visual de seus seguidores.

Fonte: Memória do Cangaço [http://pt.wikipedia.org/wiki/Brasil\\_Verdade](http://pt.wikipedia.org/wiki/Brasil_Verdade)



Manuel e Rosa, após o povo crente (que seguia o Beato Sebastião) ser massacrado, e em seguida à morte do Beato -, são conduzidos pelo cego Júlio para o bando do Corisco (no cangaço), ou o que restou dele.

Monzani (2005) descreve visualmente Corisco na versão cinco com os cabelos compridos e louros e a beleza e a rapidez de um guerreiro. A autora analisa que Glauber Rocha

salientou em cada um dos personagens principais, um traço de personalidade que pudesse caracterizá-lo. Como vimos, o Beato tornou-se mais radical na defesa do seu idealismo, Corisco um justiceiro de causa universal e Antonio das Mortes, um libertador por sina. Com relação a Manuel, Rosa e Dadá, o mesmo procedimento foi utilizado (MONZANI, 2005, 236).

Corisco, no palco da caatinga, sustenta o punhal, símbolo da masculinidade. A forma de meia-lua do chapéu remete a Lampião, caracterizando visualmente o sertanejo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Lima (1999) descreve o chapéu de cangaceiro:

confeccionado em couro, com abas quebradas ao modelo francês à Napoleão, diferente do chapéu de vaqueiro, que é somente quebrado na aba da frente. Sempre enfeitado impecavelmente, com medalhas, estrelas, crucifixo e outros apetrechos. Especulação ou não, dizem que Lampião leu a biografia de Bonaparte e teria se inspirado no mesmo. As mulheres usavam chapéu tipo escoteiro (LIMA, 1999, 48).



Fig. 26. Cenas de Corisco atuando no palco da caatinga. Detalhe da cartucheira e do coldre.

Podemos verificar que no Cinema Novo de Glauber, no que se refere ao figurino, está muito próximo às imagens da indumentária do cangaço. Notamos também que o cabelo

usado por Corisco segue o padrão usado por Lampião. LIMA (1999) explica o uso do cabelo comprido:

Após a morte de Antônio Ferreira, irmão mais velho de Lampião, em 1927, o Capitão Virgulino Ferreira, em estado de luto, deixou os cabelos crescerem, nunca mais os cortando. Seu comportamento também mudou, mudando também o visual de seus seguidores (LIMA, 1999, 48).

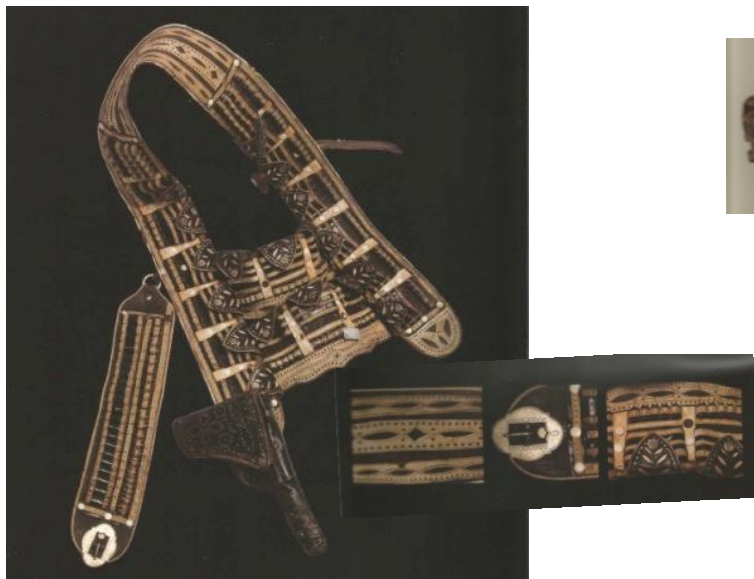


Fig.27. Cartucheira de ombro de Lampião e detalhe, 1938. Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Foto Fred Jordão. Fonte: Mello (2010).



Fig.28. Cartucheira para arma longa. Foto Fred Jordão. Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Coldre de Lampião. Foto Valentino Fialdini. . Fonte: Mello (2010).

O personagem Corisco segue o figurino muito próximo ao cangaceiro histórico chamado Cristino Gomes da Silva. Este usava um chapéu de meia lua enfeitada com estrelas de oito<sup>59</sup> pontas. O chapéu do Corisco no filme, não tinha as estrelas -, pois a forma do chapéu com o barbicacho e as moedas penduradas, e não incrustadas na testeira, como na iconografia do cangaço-, já eram suficientes para caracterizar o personagem, o que dá a conotação de que o figurino é simbólico. Glauber Rocha justifica a sua escolha:

O que eu quis tirar do cangaceiro era o essencial do cangaceiro: eu tirei até as estrelas do chapéu porque isso era um elemento que já havia sido vulgarizado em outro tipo de filme de cangaço. Interessava apenas a forma pura de um cangaceiro e o que ele podia significar. Porque, inclusive, o trovador popular pega o cangaceiro e dá a ele aquela dimensão de lenda. O filme tem a realidade e tem a lenda. Eles todos estão num plano lendário (ROCHA, 1965, 140).

<sup>59</sup> Segundo dicionário de símbolos, o número oito, para Santo Agostinho, assinala o 8º dia da vida dos justos e a condenação dos ímpios. É um símbolo da **ressurreição**, da **transfiguração**, anúncio da era **futura eterna**. Comporta não só a ressurreição do Cristo mas também a do homem. Se o número 7 é, sobretudo, o do antigo Testamento, o 8 corresponde ao Novo. Anuncia a beatitude do século futuro num outro mundo. CHEVALIER, 1999, 652, 653 (grifo do autor).

Com relação ao personagem Corisco, o diretor observa que: “Se há uma personagem próxima da realidade, essa personagem é Corisco, que tem 90% das características da figura real” (ROCHA, 1965, p.142). De fato, a visualidade do figurino, a cartucheira, o coldre e os armamentos como o revólver, o rifle, e o punhal formam um conjunto de figurino realista<sup>60</sup>, quase documental, o que dá o tom revolucionário à estética do Cinema Novo. Por outro lado, a caracterização da atuação do personagem é épica, e não realista, como afirma o cineasta:

(...) eu defendo sua autenticidade. E aquele chapéu é autêntico, também; artesanato de Petrolina e Juazeiro. A única coisa que fiz foi dar um certo arranjo literário no que ele fala: a personagem é épica, não realista. Eu não estava fazendo a estória de Corisco: estava aproveitando Corisco como método, para expor uma coisa (Rocha, 1965, 143).

Na iconografia das imagens da coleção de Pernambucano de Mello (2010), a tira do chapéu, que é presa na testa e na nuca, é ornada de moedas. A outra tira, conhecida como barbicacho, presa ao queixo, é enfeitada de rebites, ilhoses banhada a ouro e fivela de metal. Mello (2010) analisa que o chapéu é o ponto de concentração dos acrescentamentos simbólicos que caracterizam o traje do cangaço:

A fachada ainda mais ostensiva de uma indumentária ostensiva por inteiro. Nas missões silenciosas, caminhasse o bando por lugar aberto, sujeito a ser avistado de longe, ou entrasse em canoa para atravessar o São Francisco, o chefe riscava com a advertência infalível: tirar o chapéu! E como que apeavam momentaneamente da condição de cangaceiros, ao simples desatar do laço simbólico de maior expressão do conjunto do traje (2010, 73).



Fig.29. Corisco, 1939 (foto de Silvio Bulhões).  
Fonte: Mello (2010).



Fig. 30. Chapéu do cangaço, 1938. .  
Fonte: Mello (2010).

Quanto ao uso da arma, no cangaço, Cruz (2011) descreve:

<sup>60</sup> Segundo Gérard Betton, o conceito de figurino realista se aplica nos trajes quando o cineasta tem um grande cuidado com a reconstituição histórica, como no filme *Os sete samurais*, de Akira Kurosawa (Betton, 1987, p. 57).



Arma - como outros adereços, era cravejada de moedas de ouro, influência da marchetaria árabe no sertão nordestino; segundo vários historiadores a presença da cultura dos árabes são uma evidência na cultura nordestina (2011,18).

Pernambucano de Mello (2010) relata que,

Adotando as estrelas de oito pontas na aba arrebitado do chapéu, elegantes e delgadas, embora enormes, ainda em 1936, Lampião só o imitará de fins de 1937 para 1938, ornamentando-se com estas quando do desfecho de julho deste último ano. O chapéu da hora da morte que comentamos. Em 1936, Lampião não ia além de singelos signos-de-salomão costurados na aba, de tudo nos dando conta a cobertura fotográfica de Benjamin Abrahão, contrastada com a de seu colega anônimo que registrou os despojos do bando em Piranhas, Alagoas em julho de 1938, na foto célebre de escadaria da Prefeitura Municipal (MELLO, 2010, 71, 72)

O jornalista Aquino (2010, 1) analisa que este apuro estético servia para despertar admiração e a patente hierárquica do bando, e alguns símbolos costurados no chapéu tinham significado místico para blindar os cangaceiros contra maus espíritos.

Quanto ao casaco, Lima (1999) afirma ser

Idealizado por Lampião, costurado em mescla de cor azul acinzentado, cor adotada como oficial desde que Lampião recebeu o patente de “Capitão” em Juazeiro do Norte, em 1926. Lembra o paletó muito usado pelos antigos violeiros do Nordeste (LIMA, 1999, 48).

Como já foi dito anteriormente, Gardier (1991) elenca a roupa (figurino) como um dos elementos que delineia traços distintivos a todos os personagens, pois considera que tal elemento designa o meio social ou a função de quem a veste:

*Deus e o Diabo* deixa gravado, mesmo na memória mais fraca, a imagem do agitado Corisco e do veemente Sebastião. Impressionantes silhuetas obrigatoriamente recortadas por sua roupa de cangaceiro e seu hábito comprido. A roupa é um signo primordial e Glauber não deixa de utilizar seus recursos (GARDIER, apud BERNARDET e GOMES, 1991, 51)



Fig. 31. Cena de Corisco batizando Manuel Satanás com o gesto de colocar o chapéu. Manuel em contradição entre o punhal e a cruz.

Voltando ao Manuel, XAVIER (s/d) comenta a postura deste personagem quando este resolve entrar para o cangaço:

Manuel finalmente se decide. E a cena de ritual do batismo mostrará uma cuidada composição. Agora, temos a passagem da ação em nome de Deus para a ação em nome do Diabo. Força é figurada no perfil de Corisco (XAVIER, s/d).

Na passagem da cena do ritual, Corisco batiza Manuel Satanás. Corisco tira o chapéu de outro cangaceiro e o coloca em Manuel, que lhe identifica como tal. Na ocasião da cena do assalto à fazenda, durante a celebração de um casamento, Corisco estupra a noiva e ordena ao cangaceiro Manuel, batizado de Satanás, que castre ao noivo. Este gesto sanguinário finalizava o ritual de iniciação do vaqueiro para que este obtivesse o título de “cangaceiro valente”. Este ato é uma das normas de conduta que rege a lei do cangaço, uma forma ética pautada para além do bem e do mal, que deveria ser seguida à risca. Esta atitude leva Manuel ao estado reflexivo, que se faz presente em suas atitudes ambíguas, materializado nos símbolos que segura: na mão direita o punhal, e na mão esquerda, o crucifixo.

Xavier (s/d, 1:20': 26") descreve que Corisco impinge a Manuel um desafio para demonstração de coragem por meio da violência, e o punhal, signo de ritual sanguinolento, é o mesmo utilizado na capela para “purificação da alma”. Ao consumir o ato de iniciação do recém cangaceiro, a música não-diegética(em off) - Magnificat Alleluia - Coro Madrigale, é celebrado para exaltar este momento, que por sinal, é o mesmo som que enaltece Manuel no momento de sua adesão ao Beato Sebastião, em Monte Santo, Bahia.

Em relação aos complementos da indumentária do cangaço, o bernal ricamente bordado fazia parte do vestuário do cangaceiro, assim como observamos outro bernal simbólico para o personagem Corisco na concepção estética de Glauber Rocha. Aqui, abriremos parênteses para averiguarmos sobre o bernal costurado e bordado pela verídica cangaceira Dadá, Sérgio Ribeiro da Silva. Ferreira (2014) menciona o depoimento descrito pelo cineasta José Umberto:

Cada um que estava ali tinha uma habilidade, uns cantavam, outros costuravam, luta dos homens que eram mais afamados, que tinha mais peito pra lutar, que eram mais afamados pra lutar mesmo, tinha o cachorro mais valente que qualquer coisa, eles pegavam e batiam. Costura, cada um inventava uma coisa. Eu, por exemplo, inventei aquele bernal de flores que era bordado, que eu inventei quando eu estava no coito, eu estava sem fazer nada, eu recortei um papelão e fiz aquilo, daí eu fiz um jogo de bernal para Corisco. Então, quando Lampião chegou de um tiroteio lá onde eles estavam, eles vieram pra onde estava Corisco, ele queria que eu fizesse o bernal; ele recortou um pedaço de pele, e daí eu fiz o bernal dele, daí disseram: “tá vendo como ele é sabido, recortou um pedaço de pele que ele já tinha para ganhar outro”, e ele ficou rindo e depois ficou elogiando Lampião. Depois fui obrigada a fazer pra todo mundo o bernal [...] (UMBERTO, apud FERREIRA, 2014, 51).



Fig. 32. Bornal de Lampião e do Cangaceiro Português, jogo completo, com caixa de farmácia, 1938. Bornal de Dadá, 1939. Coleção Pernambucano de Mello. Fotos Fred Jordão.

Sobre os bornais, Dadá (1968) descreve que

passados a tira-colo levavam dois bornais enfeitados com bordados de flores em cores vistosas, amarelas, verdes, azuis e vermelhas. O pano desses bornais era sempre de grande resistência. Possuíam alças largas, também bordadas com capricho e com motivos idênticos, isto é, flores estilizadas. Um dos bornais tinha uma outra faixa larga utilizada para, depois de tudo estar no seu devido lugar, ser passada pelo tórax e presa por um botão, mantendo tudo bem firme e seguro. Era, comparemos, uma espécie de cinto largo, só que usada no tórax (DADÁ, apud ARAÚJO, 1985, 108).

Podemos notar que, em *Deus e o Diabo*, o figurino do cangaceiro é intemporal<sup>61</sup>, apesar de ter o cuidado com a reconstituição histórica em seus detalhes da indumentária. O guarda-roupa é apresentado de forma alegórica para representar o efeito dramático e psicológico. Como o uso da arma branca - o punhal, utilizado como um símbolo de guerreiro do que propriamente um instrumento de luta.

Na interpretação de Ariano Suassuna “o cangaceiro era um guerreiro extraviado no tempo, com sentimentos de honra e lealdade fora dos padrões normais, às vezes somente compreendidos no seio do seu próprio grupo” (apud Pernambucano de Mello, 2010, 14).

<sup>61</sup> Segundo Betton (1987, 57), o guarda-roupa pode ser intemporal quando a exatidão histórica cede a uma preocupação maior de sugerir ou traduzir simbolicamente caracteres, estados de alma, ou ainda, de criar efeitos dramáticos ou psicológicos. Ex.: O filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang.



Fig. 33. Cena de Corisco preparando-se para o duelo com Antônio das Mortes.



Fig. 34. Cabo do punhal de Lampião, 1938. Foto Fred Jordão. Fonte: MELLO, 2010, 132.



Fig. 36. Faca e punhal de Antônio Silvino, 1914. Coleção Pernambucano de Mello, Foto Valentino Fialdini. Fonte: MELLO, 2010, 130.

Em seguida, o historiador, autor de *A Estética do Cangaço*, descreve que

Os punhais<sup>62</sup> do cangaço são surpreendentes pelo tamanho, pela riqueza material e pela sedução algo sinistra de seu desenho, não sendo superados por similares de qualquer partes do mundo, inclusive do Oriente, vaidoso de seus *kriss* ondulados, de seus longos *kandjares*, dos *iatagãs* curvados em crescente lunar, das catanas, todos “belos de fazer medo”, como disse Gilberto Amado, (...) Que venham! O punhal cangaceiro resistirá, pelo funcional e pelo estético, da *presilha* ao agudo da lâmina, passando pela *carapuça*, *carretel*, *anel*, *base* e *enterço*, do conjunto do cabo firmado sobre *eixo* resistente, em que se dispõem planetárias de seções eretas,[...] (PERNAMBUCANO DE MELLO, 2010, 127).

O punhal, no significado exato da palavra, é uma arma branca, constituída de um cabo e uma lâmina comprida e perfurante (Larousse Cultural, 1995). Pode ser traduzido por espada, e como significado simbólico, a espada é o símbolo guerreiro; está relacionada com a água e com o dragão; portadora de signo ambivalente. [...]os dragões representam as legiões de Lúcifer em oposição aos exércitos dos anjos de Deus[...]. São Jorge ou São Miguel em combate com o dragão ilustra a perpétua luta do bem contra o mal. O tema

<sup>62</sup> Armas (Ofensivas). *Espada e punhal*. A palavra hebraica *hhé·rev* costuma ser traduzida por “espada”, mas também pode ser vertida ‘punhal’, “talhadeira” e ‘faca’ (Gên 3:24;1Rs 18:28; Êx 20:25; Jos 5:2). As espadas eram usadas para decepar ou cortar (1Sa 17:51; 1Rs 3:24,25) e para traspassar.(1Sa 31:4) Algumas espadas eram curtas, outras eram longas, de só gume ou de gume duplo. Os arqueólogos distinguem o punhal da espada pelo comprimento, com o ponto de diferenciação por volta dos 40 cm. A espada costumava ficar suspensa do cinto do lado esquerdo (1Sa 25:13) e ser levada numa bainha, que é um estojo ou uma cobertura de couro para a espada ou para o punhal. Fonte: Biblioteca on-line da torre de vigia. Disponível em: <<http://wol.jw.org/pt/wol/d/r5/lp-t/1200000375?q=punhal+e+espada&p=par>> (acesso em 1303/2015).

obsessiona todas as culturas e todas as religiões e aparece até no materialismo dialético da luta de classes (CHEVALLIER, 1999, 352, 392).

BENTES (s/d) descreve o caráter do personagem Corisco em *Deus e o Diabo*:

O personagem Corisco é belo, violento, amoral, anárquico. É uma força realmente desestabilizadora, que vem para desarrumar ou arrumar. Glauber trabalha com esses personagens que podemos chamar de “rebeldes primitivos”. Ele vai combinar elementos, nesse mesmo personagem, elementos que vem do cristianismo, do messianismo e do marxismo numa incrível torção de simbologismos e mitos já pré-existentes imemoriais. Isso tudo vai construir uma nova mitologia. Uma espécie de mitologia pré-revolucionária (BENTES, s/d, 01:07:24).

Pernambucano de Mello (2010) nos revela o paradeiro do punhal de Corisco e observações sobre esta arma.

Em Sergipe, no Museu de antropologia de São Cristóvão, acham-se o facão longo de Corisco e o longuíssimo punhal de Pai Velho, ambos com cabo em liga de prata. Em Maceió, no Instituto Histórico, está o punhal de Lampião da hora da morte, baleado, cabo e bainha nesse mesmo metal, três alianças de ouro incrustadas no primeiro. O punhal longo cobrava um preço pela vaidade de ostentá-lo à cinta, dificultando a caminhada por “enganchos nos garranchos da caatinga a toda hora”, segundo nos revelou Candeeiro, para , em momento seguinte, distraíndo-se da preocupação natural de ocultar crimes, deixar escapar esta aula de anatomia: “Mal-empregado aquele punhal tão grande. O que entrava mesmo não ia além disso” [...]PERNAMBUCANO DE MELLO( 2010, 129)

As mulheres do cangaço também portavam o punhal na cintura, conforme o depoimento de Dadá (1968), concedido ao pesquisador Araújo (1985): “*Na cintura, um pequeno punhal de três quinas, tendo o cabo enfeitado com rodélas de ouro, num processo artesanal de bom gosto e capricho*” (DADÁ, apud ARAÚJO, 1985, 109).

A aura estética que envolvem o cangaço, a indumentária e adereços - como por exemplo, os anéis presentes nos dedos de Corisco, adquiriu características pessoais e valor simbólico particular. SVENDSEN (2010, 137) observa que a moda, na opinião de Simmel, contém dois elementos opostos, por um lado permitindo os indivíduos se mostrarem como a si mesmos, mas por outro, sempre mostrando-os como membros de um grupo. Assim como Lampião usava os anéis e aliança, Corisco também usava as joias<sup>63</sup>, como forma de comunicar sinal de riqueza e afirmação de identidade.

Cruz (2011, 18) descreve que, entre os cangaceiros - mulheres e homens -, eram usados até três anéis (de ouro) por dedo.

---

<sup>63</sup> Segundo Jenkyn Jones (2005. 35) - jóias, roupas de pele, perfume, etiquetas famosas, cores berrantes, etc, projetam mensagens de riqueza transmitidas pelo vestuário ocidental do século XX.





Fig. 36. Rubi, ouro, diamante branco e negro. Anel e aliança de Lampião, 1938. Coleção privada. Fonte: Pernambucano de Mello, 2010, 181.

### 3.2. Figurino: leitura das personagens femininas

Em relação à discussão dos elementos estéticos do cangaço, é sabido que entre os cangaceiros, conhecidos como “cabras da peste”, pessoas destemidas e viris, deveriam se destacar também na imagem, sobressaindo-se das armas aos adereços pessoais que usavam. Cruz (2011) descreve o papel da mulher na Estética do Cangaço:

(...)além de manifestações culturais, cantoria e dança, todos gostavam de moda. Maria Bonita era a costureira do bando, mas também Lampião e Dadá costuravam, faziam bordado e produziam os modelos das roupas. Compravam alguns produtos aos mascates. Dizem que por muitas vezes Lampião e Maria Bonita viajavam às capitais disfarçados em cidadãos comuns (CRUZ, 2011, 18).

Assim, as leituras das figuras femininas dialogam com a contemporaneidade na linguagem do cinema proposta no Cinema Novo – a partir da perspectiva de Glauber Rocha, que segundo Farah (2003, 70), o cineasta ícone da contracultura, apostava no poder de um figurino forte nas mãos do estilista Guilherme Guimarães para a personagem da modelo Danuza Leão em *Terra em Transe* (1967).

Analisaremos brevemente o recorte das personagens do filme *Deus e o Diabo*: Rosa e Dadá. Para que ocorra esta intertextualidade entre linguagens de épocas distintas, pressupõe-se como indispensável à leitura referente à descrição da figura da mulher sertaneja por meio de recortes de alguns trechos extraídos da narrativa literária, a fim de se confrontar com a descrição da mulher da ficção euclidiana, vigente na época. Desta maneira, a construção visual dos figurinos dos filmes constitui temas a serem analisados por meio da interpretação simbólica na visualidade do cinema, que desenham perfis das personagens femininas na cultura brasileira. Com base na relação entre diferentes perfis sociais, a representação da figura feminina nos apresenta diferentes formas de comunicação, permeadas de significados simbólicos articulados entre os signos de identidade sociocultural.

Glauber Rocha chama atenção especial à relação entre Rosa e Dadá, uma relação marcada pelo afeto e fraternidade. Sobre as personagens femininas, quando questionada por Beatriz Bandeira quanto à autenticidade das caracterizações e ao comportamento das

duas mulheres como situação imprópria à ternura que demonstram de uma para com a outra, o diretor se posiciona: *“Para mim, a ternura feminina é uma coisa evidente, que não necessita de maiores explicações: duas mulheres, solitárias, abandonadas pelos maridos...”*(ROCHA, 1965, 141).

Na cena da invasão a uma fazenda na festa de casamento, Corisco estupra a noiva (sob olhar repulsivo de Dadá), Rosa apropria-se do véu e Dadá, em um gesto carinhoso, ajeita-o na cabeça da mais nova cangaceira. Esta, selando uma nova relação feminina, dá uma flor de cacto a Dadá, que por sua vez, retribui com o seu lenço. O véu significa a “noiva do Sertão”, união simbólica da relação íntima entre Corisco e Rosa. A troca de presente as une, em contrapartida às figuras masculinas, marcadas pela violência. O lenço é um sinônimo de intenso simbolismo entre os ciganos; significa a aliança da mulher casada, um sinal de respeito e fidelidade.

Ismail Xavier (s/d), descreve a cena:

A música dissonante e a montagem descontínua pontuam o ritual de violência conduzida por Corisco. E as disposições do desejo definem o delírio de cada personagem. Do ritual ao casamento destruído, Rosa se apropria do véu da noiva, novo objeto imantado, e ao crucifixo que atrai ao olhar de Manuel. (...) Esse momento de dissonância em que não há palavra. É a viagem interior das personagens. E é a perambulação da própria câmera na mão que promove encontros e desencontros. Rosa refaz os caminhos e seus afetos como que a partir de um ponto zero, vestida de noiva (XAVIER, s/d.,01:24:38”).



Figura 37. Dadá auxilia Rosa a ajeitar o véu de noiva, a “noiva do Sertão”. Rosa dá uma flor de cacto a Dadá (com o revólver no coldre). Esta lhe retribui com o seu lenço.



Lima (1999, 48) caracteriza o uso do lenço no cangaço –“que era geralmente da mais pura seda inglesa, quase sempre estampado ou de um colorido ‘berrante’, contrastando com o tom acinzentado do restante da roupa”. Cruz (2011, 18) acrescenta que os lenços dos cangaceiros eram de tafetá francês ou seda pura inglesa; geralmente estampados e coloridos, quebravam a monotonia do tom ocre da roupa de tecido gabardine.

Conforme o depoimento de Dadá (1968), concedido ao pesquisador Araújo (1985), relata a forma de utilização do lenço e das joias no cangaço:

Ao pescoço, traziam lenços de seda com cores berrantes e fortes, presos por alianças de ouro, normalmente, e raras vezes por outros tipos de anéis.

Traziam ainda ao pescoço correntes de ouro e trancelins valiosos, além de corretinhas.

Sempre em ouro, suspensas às correntes, medalhas e medalhões com incrustações de pedras preciosas, tais como brilhantes, rubis ou esmeraldas.

Presas ao lenço, geralmente traziam medalhas de santos protetores ou algumas como simples enfeite (DADÁ, apud ARAÚJO, 1985, 107).

Na cena em que Rosa oferece uma flor de cacto a Dadá, verificamos que o figurino desta é realista por trajar o vestido de batalha e os acessórios: o lenço, a arma dentro do coldre, o bernal que na história é conhecida como a que lançou a moda dos bornais bordados no cangaço.

Germana Araújo (apud. FEMININO CANGAÇO, c. 2013, 55':16") observa convergências no estilo do traje do cangaço entre os homens e as mulheres: “A mulher como o homem, usava “jabiraca” (lenço), preso pelo anel, muitos colares, com os patuás dentro, usava os bornais bordados”.

79



Fig. 38. Revólver e coldre de Maria Bonita, 1936, e1938, respectivamente. Coleção privada. Fonte: Pernambucano de Mello, 2010, 109.



Fig. 40. Detalhe da meia de Dadá, customizadas por D.Lúcia Rocha, mãe de Glauber Rocha. Cenas finais de *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964).



Fig. 39. Lições de tiro. Dadá e Maria Bonita, 1936. Foto B. Abrahão. Aba-Fim, Família Ferreira Nunes. Fonte: Exposição “Cangaceiros”, fev/ 2015.

Na descrição do uso da indumentária, Pericás (2010) observa a distinção da dos homens:

Seus vestidos, de brim ou gabardine, eram cortados na altura do joelho; as meias, bem grossas, presas com elásticos, subiam até as coxas; também calçava luvas bordadas, de cores variadas; e se enfeitavam com uma diversidade de anéis, correntes, medalhas e outras jóias (PERICÁS, 2010, 47).

Dadá (1968), em uma entrevista concedida ao pesquisador Araújo (1985), relata sobre o uso destes anéis pelas mulheres: “*Nos dedos, anéis de ouro com pedras preciosas ou semi-preciosas, de maior ou menor valor, ostentavam as mulheres, de acordo com a importância do homem a quem acompanhavam*” (DADÁ, apud ARAÚJO, 1985, 106, 107).

Verificamos a cena do detalhe da perna da personagem Dadá, baleada, cuja meia simula a alpercata com ilhoses, conforme observamos no traje de Inacinha na foto de Benjamin Abrahão (1936). A meia, talvez represente a perneira com ilhoses, e em seu lugar, botões costurados nas meias, na cena do filme *Deus e Diabo na Terra do Sol*.

Cruz (2011) descreve a vestimenta das mulheres do cangaço:

Proteção para as pernas e braços - as mulheres usavam meias grossas de algodão, 3/4 ou seja, até os joelhos e os homens usavam perneiras, de couro, isso para não arranhar nas caatingas, motivo também pelo qual todos usavam manga comprida (CRUZ, 2011, 19).

Pericás (2010) relata a estética do cangaço na época “lampiônica”, como intitula o período em que Lampião atuou na caatinga:

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, punhais, entre dois e quatro bornais e, nos pés, calçavam alpercatas (PERICÁS, 2010, 83)

Araújo (1985), pesquisador e escritor, descreve a entrevista que Dadá concedeu, em 1968, sobre o vestuário do calçado:

Os pés eram calçados com alpercatas de boa confecção e resistentes, não olvidaram, porém, o detalhe dos enfeites.

Eram estes enfeites de desenhos variados e prespontados<sup>64</sup>.

Nas pernas, até ao meio da coxa, meias do mesmo pano do vestido e amarradas aí, com elástico, ficando bem justas. Era uma proteção segura contra arranhões em espinhos ou galhos secos.

Sobre essas meias usavam-se botas, ou melhor, perneiras de couro de bode bem macio (DADÁ, apud ARAÚJO, 1985, 107).

Dadá (1968) relata o preciosismo com que eram trabalhadas as perneiras:

---

<sup>64</sup> Pesponto. Costura feita a máquina junto a um recorte, para prender ou enfeitar. Pode ser com uma ou duas costuras, e normalmente é feito com linha mais grossa. Fonte: Dicionário da Moda. Sigbol Fashion, c. 2007, 91.

Algumas apresentavam enfeites coloridos que contrastavam com a cor original do couro. No lado externa da barriga da perna eram colocadas uma série de pequenas fivelas, destinadas a fechar a perneira e ao mesmo tempo ajustavam firmemente à perna de quem as usasse.

As perneiras chegavam à altura dos joelhos, protegendo e enfeitando ao mesmo tempo (DADÁ, apud ARAÚJO, 1985, 107).

Queiróz (2005) descreve Dadá como *"brava, guerreira, admirada e respeitada, e de confiança do Rei do Cangaço. (...) Melhor do que qualquer outra cangaceira, Dadá assumiu a dureza do cangaço, do manejo com as armas às posições de luta em combate e ao destemor."* (Queiróz, 2005, 86)

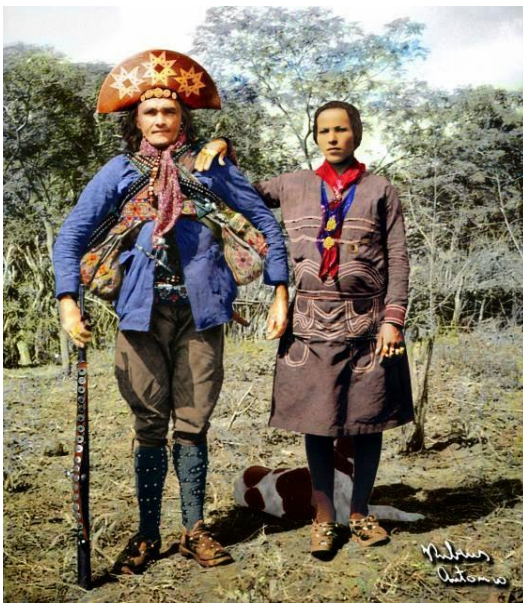


Fig. 41. Corisco e Dadá (grávida), 1936. Foto de Benjamin Abrahão Botto. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco – Recife/PE. Exposição "Cangaceiros". São Paulo, Mira Galeria de Arte, fev. 2015.

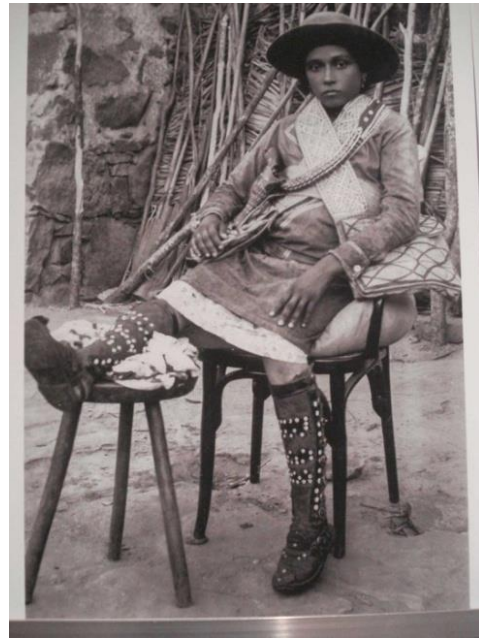


Fig. 42. Inacinha. Foto de Benjamin Abrahão Botto, c. 1936. Exposição *Cangaceiro*. Mira Galeria de Arte, São Paulo [fev/2015].

Bezerra (Feminino Cangaço, c.2013), pesquisadora e escritora, opina que

Dadá entrou no bando, ela bordou o cangaço. E ela deu luz e vida e cor aos dois sexos. E foi impressionante porque aqueles homens rudes, machos até debaixo d'água como se costumava dizer, eles se enfeitaram (BEZERRA apud. FEMININO CANGAÇO, c. 2013, 50':49").

Pernambucano de Mello (Feminino Cangaço, c.2013) pressupõe que seja impossível dosar os vários fatores de influências que possam ter chegado para a concepção final daquilo que chamamos a Estética do Cangaço:

Há um amálgama de fatores, alguns dos quais, sugestões de bordado, que veio da revista *Noite Ilustrada*, ou na revista *Cruzeiro*. Eram muito manuseadas pelos cangaceiros e pelas mulheres. Há um certo engano de certos autores de julgar que os cangaceiros eram como aborígenes perdidos na vastidão do deserto australiano e

o seu contato com nada, não (MELLO, apud. FEMININO CANGAÇO, c. 2013, 56':52 a 57':25").

Araújo (1985), ainda na entrevista concedida por Dadá (1968), sobre os trajes femininos do cangaço:

Existiam dois tipos de vestimentas. O primeiro, de "entrar" no mato, de viajar sem paradeiro certo, de luta, traje típico do cangaço que vamos passar a descrever. Essa roupa possuía características especiais, pois tinha que ser feita para enfrentar com relativo conforto e comodidade as caminhadas, o sol abrasador, as chuvas torrenciais e inconstantes, a necessidade de levar uma série de bornais, cantis, cartucheiras para balas de revólver e outros acessórios (DADÁ, apud. ARAÚJO, 1985, 106).

Sobre o uso de acessórios de uso prático, Pericás (2010) descreve que as cangaceiras

Carregavam também cantis trabalhados com adereços (especialmente ilhoses em suas alças) e bornais cobertos de sutaches, como os dos homens, feitos por elas mesmas. Ainda que levassem consigo um revólver calibre 32 tiracolo, perto do sovaco, em geral, não o usavam (PERICÁS, 2010, 47).

Germana Araújo (Feminino Cangaço, c.2013) analisa o vestuário das cangaceiras da época de Lampião, e observa que além do modelo (vestido ou saia) usado pelas mulheres, que diferenciava da indumentária masculina ou feminina, era o chapéu:

E o traje comum, o traje de cangaceira, que a gente mais conhece, é um traje da mesma mescla dos homens. Acho que o que ele ofereceu mais à mulher, é o chapéu. Era um que na época chamava chapéu coco, chapéu baeta, redonda, não usava chapéu do couro, pra frente levantada do cangaceiro"(ARAÚJO, apud. FEMININO CANGAÇO, c. 2013, 55':05").

Pericás (2010) faz a distinção do chapéu usado pelas mulheres no cangaço:

Seus chapéus, ao contrário dos usados por seus parceiros, não eram de couro, mas de baeta ou massa, adornados com estrelas feitas com pele de boi recortadas, ou outros desenhos, costurados, quando era o caso, em sua copa (PERICÁS, 2010, 47).

Araújo (1985) realiza uma descrição detalhada do depoimento de Dadá referente ao traje feminino:

Usavam um vestido de mescla ou gabardine de cor cinza-claro, cujo comprimento ia abaixo dos joelhos. Suas mangas chegavam à altura dos punhos, onde terminavam enfeitadas por dois galões coloridos.

Na altura dos seios havia também dois galões com intervalo de dois dedos entre um e outro. Esses galões formavam desenhos variados a gosto de quem os usava e segundo o capricho de quem o confeccionava.

Mais abaixo, na altura da cintura, outros dois galões, geralmente nas cores vermelho um, e outro, branco.

Um pequeno bolso era confeccionado à altura do seio direito, e um pouco abaixo da linha da cintura dois bolsos maiores. À altura dos quadris, um do lado direito e outro do lado esquerdo (DADÁ, apud. ARAÚJO, 1985, 106).

Germana Araújo referente aos acessórios que as cangaceiras usavam, afirma que elas usavam os bornais bordados:

Eram normalmente quatro bornais, usavam uma caneca, sempre carregava uma bolsinha de couro, o porta bala que era a cartucheira. Pode ver os vestidos de cada um, se vê a diferença do bordado, do bernal para a sianinha do vestido. As mulheres botavam meias, mais grossas ou faziam com o próprio tecido. As mulheres usavam manga comprida também. Tudo isso pensando num ambiente que eles viviam. Tinha roupa, que Ra civil, que a vestimenta da cangaceira clássica, era vestido em cima desse vestido. Ela usava roupas mais finas quando estava no “porto seguro” (ARAÚJO, apud. FEMININO CANGAÇO, c. 2013, 55:36”).

Em relação à personagem Rosa, em uma cena do culto religioso na capela, fiéis cantam “Ave Maria” e cultuam o altar, porém, pelo ângulo das câmeras, parecem estar aos pés da esposa de Manuel, pois ela é a única a estar de pé muito próxima ao altar, observando criticamente o fanatismo dos fiéis. Rosa neste momento parece ser uma imagem do altar, e visualmente aparenta ser a Santa Maria, sem marcas do sol, com as vestes compridas, e o manto na cabeça. O manto<sup>65</sup> que a cobre, talvez tenha uma simbologia além do uso de proteção contra o sol e o vento, já que o usa desde a sua aparição no filme, e só o troca pelo véu de noiva quase no final do enredo.

Ela pode significar o lado consciente de Manuel no sentido de demonstrar o seu companheirismo nas horas difíceis, como na sua fase de cegueira religiosa. Rosa tenta interferir, questionando Manuel à sua adesão ao fanatismo religioso. Na análise junguiana, o nome Rosa é o símbolo da regeneração, em virtude do parentesco semântico do latim **rosa** com **ros**, a chuva, o orvalho (CHEVALIER, 1999, 1789, grifo do autor).

A figura de Rosa é a alegoria de Santa Maria, moça do povo – personagem transgressora no roteiro de Glauber Rocha. Telles e Silva (s/d) descrevem a cena entre Manuel, o beato Sebastião e Rosa:

Uma massa que suporta que o beato mate crianças, emulando Herodes. Manuel, porém, atordoado ao perceber a sanguinolência do homem santo, queda-se calado. Chora copiosamente e não é capaz do único ato sensato para libertar-se: repetir o assassinio. A saída do impasse só é tomada por Rosa, santa libertadora. Aqui, Glauber vem demonstrar, mais uma vez, que é essa violência contra o poder legitimado a maneira de o povo libertar-se de seus grilhões – este é o ponto central de sua “Estética da fome” [1965](TELLES e SILVA, s/d, 2).

---

<sup>65</sup> Na tradição celta, os homens do grande mundo do leste dizem a Dagda: aquele que se veste com o manto toma o aspecto, a forma e o rosto que quer pelo tempo em que o leva sobre si. Símbolo da metamorfoses por efeito de artifícios humanos e das personalidades diversas que um homem pode assumir. Vestir o manto é sinal da escolha da Sabedoria (o manto do filósofo). É também assumir uma dignidade, uma função, um papel, de que a capa ou manto é emblema (CHEVALIER, 1999, 589).





Fig. 43. Rosa em primeiro plano protagoniza a cena. No terceiro quadro, vemos bodes, cabras e cabritos subindo a escadaria do Monte Santo, o que pode conotar fiéis à fé cega.

À primeira vista, o que chama atenção são as vestimentas de vaqueiro de Manoel, a batina do beato Sebastião e a capa imponente que cobre o jagunço Antônio das Morte. No segundo momento, nota-se o vestido singelo de Rosa, bem como o seu véu de “noiva do sertão”. Notamos também a passagem do tempo nas vestes que se rasgam no decorrer das cenas. Por final, observamos também o singelo e feminino uniforme de cangaço de Dadá.

Glauber Rocha de alguma maneira atualiza o papel social da mulher da década de sessenta quando ocorrem movimentos de reivindicação de direitos de igualdade social, entre estes, o da liberação sexual. No período em vigor do cangaço, ou mesmo na sociedade daquela época, o homem não poderia ser dócil em momento algum diante do imaginário coletivo. Sila (apud Queiróz, 2005) revela em seu depoimento

que a ousadia dos cangaceiros impressionavam e despertavam a curiosidade das “mocinhas da época” porque os cangaceiros, pra elas, eram o protótipo dos machos, eram os homens mais “homens” que existiam. No imaginário coletivo, um macho não era dócil, efeminado, submisso, impotente. Principalmente para as mulheres, havia e há uma grande exigência: o homem tinha e tem que provar que era e é homem o tempo todo. Pra os sertanejos e sertanejas de 1930, muito mais do que hoje, esta exigência era incontestável (SILA apud QUEIRÓZ, 2005, 101).

Queiróz (2005) analisa o mundo feminino no cangaço:

A trajetória de Sila (ex-cangaceira) se faz marcada pelos contrastes entre um mundo patriarcal, arcaico, coronelista, machista, tradicional e retrógrado e um mundo moderno: Entre o velho e o novo, as concepções e práticas machistas e o movimento feminista (teórico e prático), há mulheres e homens que se refazem, ou não (QUEIRÓZ, 2005, 103).

De fato, o modo de vida sertaneja e do cangaço preservava certos valores de uma realidade arcaica nas formas de dominação por meio do terror. Mas, no cangaço, este arcaísmo convive com o mundo moderno em relação à ressignificação do papel social e sexual da mulher quando verificamos que a personagem Rosa, que sempre acompanhou o seu homem na travessia pelo sertão, reage e protesta contra a atitude irracional de Manuel



na sua intenção de liquidar o seu novo líder Corisco. Certamente esta atitude de Rosa está associada à metáfora da ousadia feminina de enfrentar um universo tido unicamente como masculino, o campo das decisões. Historicamente, a figura da mulher no cangaço adquiriu um status social à frente de seu tempo, como aponta Pernambucano de Mello (c. 2013, 21':37"):

Elas tinham um status social dentro da subcultura do cangaço, que é uma subcultura da cultura envolvente da cultura pastoril do nordeste. Pra não ir longe, bastaria pegar, como se fosse uma metáfora, enquanto a cangaceira usava o vestido na altura do joelho (a foto da Maria Bonita lembra os tempos de adolescente, um lace de coxa), enquanto a mulher sertaneja em geral, usava o vestido no tornozelo (MELLO, apud FEMININO CANGAÇO, c. 2013, 21':37").

No filme de Glauber, o personagem Corisco se apresenta distante de Dadá. Até que esta é repudiada quando, emocionada, tenta abraçá-lo ao sentir que o combate com Antônio das Mortes se avizinha. O mesmo distanciamento pode ser observado na relação entre Rosa e Manuel. Corisco dá as ordens - pede a Dadá que siga Cego Júlio para buscar a filha do casal. Orienta a Manuel que vá sozinho para ver com quantos macacos<sup>66</sup> anda Antônio das Mortes, e dispersa os cangaceiros. Deixa o terreno livre para o contato íntimo com Rosa. A iniciativa de aproximação é de Rosa.

Agora, a sua metamorfose não é apenas aquela que simplesmente acompanha o esposo de forma complacente, mas evolui para a de Afrodite, que representa a realização amorosa que o amante oferece ao objeto do seu desejo. A aproximação entre o casal se concretiza na cena do beijo, sincronizado com a orquestra de Villa-Lobos-*Bachianas brasileiras nº 5*. Xavier comenta esta passagem da cena:

No fechamento desta fase da jornada, é a vez de Rosa completar o ciclo confirmar sua adesão a Corisco. A união sexual com o cangaceiro vem trazer um momento de plenitude, de afirmação do corpo que contrasta com outras formas do êxtase de corpo atormentado vividas ao longo do filme. Um princípio de vida se recupera neste encontro, celebrados no movimento de câmera e pela música de Villa Lobos. Como regra, primeiro vem os círculos de longo adiamento, depois virá a explosão (XAVIER, s/d, 1h:47':18").

Monzani (2005) define a personagem Rosa na versão cinco do roteiro de Glauber Rocha:

Assim como Manuel, que recebeu as indicações de estar mais barbado e com os cabelos compridos, quando se tornou beato, e desfigurado, como mendigo, (...)no episódio do cangaço; e, no episódio final, ela aparece como prostituta, envelhecida e vulgarizada.

---

<sup>66</sup> Volantes ou macacos – Eram as forças “legais” do Governo, formadas, em sua maioria, por sertanejos recrutados em todos os quadrantes onde agiam os cangaceiros. Sua ação no combate ao banditismo foi, segundo a opinião da maioria dos historiadores, tão maléfica quanto a dos próprios cangaceiros. São inúmeros os episódios onde as volantes aparecem matando, torturando, estuprando, roubando e perseguindo pessoas comuns, com ferocidade comparável à dos bandoleiros. Seus integrantes foram apelidados pelos cangaceiros de ‘macacos’, segundo Franklin Távora, devido ao uniforme que usavam, de cor cáqui (LIMA, 1999, 5).

(...) Do mesmo modo, sua simpatia pelo cangaço e pela luta é exacerbada com a surra por ela dada em Manuel, quando este pensa em eliminar Corisco (MONZANI, 2005, 236).

Monzani ainda destaca o papel feminino de Rosa, atualizado no filme, no que se refere à igualdade social na vida sexual cangaceira:

Além de ter acentuado o seu lado guerreiro, Rosa ganhou, ou recebeu de volta, a vivacidade, a fogosidade perdida na v. (#4) e que a acompanhava desde a v. (#1). É mostrado que ela quer uma vida ativa, como a mantida pelos cangaceiros, e uma relação afetiva ardente, a exemplo daquela insinuada por ela a Manuel na sequ. XIX, ou a acontecida entre ela e Corisco.

A vida contemplativa e sem paixão sonhada por Manuel não se coaduna com os anseios de Rosa e isto a faz murchar (MONZANI, 2005, 236).



Fig. 44. Cena do cortejamento de Rosa-noiva, envolvendo Corisco. A câmera se movimenta em torno de Corisco, acompanhando o movimento de Rosa.

Glauber explica sobre a cena de amor:

(...) eu pus no filme dois tipos de manifestações brutais e violentas de uma mulher: o beato ela mata, o cangaceiro ela ama. Eu acho que é um negócio simples, dois pilares simplíssimos. São duas manifestações dela: uma, aquele crime; a outra, o amor. São dois pilares claros, lógicos; são duas manifestações totais, humanas (ROCHA, 1965, 134).

As cenas dos personagens são marcadas por dramaticidade do silêncio e elementos sonoros, que contrapõem o canto popular com a orquestra de Villa-Lobos. Esta foi uma

sugestão de Walter Lima, por estar impregnado de tradição popular. Glauber justifique a sua escolha:

No cinema novo há uma tendência de se fazer filmes onde a música não seja somente um comentário, mas elemento tão importante quanto os diálogos e a fotografia. Eu estava inspirado por Villa-Lobos quando fiz *Deus e o diabo*. Há uma cena no filme que eu tive idéia de filmar porque eu havia ouvido a música – é a cena dos beijos – entre Corisco e Rosa. Eu tinha medo de filmar essa cena que era indispensável. Ouvi um disco à noite, a *Bachiana brasileira nº 9*, discuti com o fotógrafo e os assistentes, e nós tivemos a idéia da cena, em seguida fiz a montagem a partir da música em função do ritmo (ROCHA, 1981, 112).

O cineasta faz referência à música como um canto de libertação de amor, com letra e tema ligados ao sertão. Nesta cena, também justifica a sua forma de filmar:

Não fiz nenhum virtuosismo de câmara: o amor é circular porque o amor não é uma coisa definida. Daí aquela coisa circular, dentro de uma libertação poética total, livre, abstrata. Se eu fosse uma pessoa que só visse as coisas em termos racionais, limitados, eu estaria limitando a própria possibilidade de enfocar uma libertação de amor que se coloca muito além do plano do contato puramente erótico, sexual (ROCHA, 1965, 139).

Para a ética da época do cangaço, a quebra da fidelidade matrimonial é uma crítica aos valores tradicionais de família, pois no patriarcado da época, mulheres que cometiam adultério sofriam represálias através da violência e ou/da morte. Albuquerque (apud ARAÚJO, 2012) descreve que

A fidelidade das mulheres era obrigatória, para não perturbar a harmonia do grupo, e a infidelidade era punida segundo a idéia de honra no sertão. Zé Baiano matou sua companheira Lídia a cacetadas quando descobriu sua traição com o cangaceiro Bem-Te-Vi; Moita Brava assassinou sua mulher Lili com tiros à queima-roupa quando a surpreendeu com o cabra Pó Corante. E o próprio Lampião matou Christina, mulher de Português, quando ela se deixou seduzir por outro membro do bando (ALBUQUERQUE, apud ARAÚJO, 2012, 263)

A representação da personagem feminina sempre foi uma preocupação na interpretação histórica ou ficcional no fenômeno social e cultural. Brandão (1985) analisa que apesar de algumas figuras míticas, como Maria Bonita ou Dadá, a literatura do cangaço sempre girou em torno da personagem masculina e seus feitos:

Sabíamos da existência de várias mulheres ligadas a ele, participando da luta ou como companheiras de cangaceiros. No entanto, estas mulheres estavam sempre em plano secundário ou tratadas em plano secundário ou tratadas com romantismo. Faltava a busca em maior profundidade que mostrasse realmente como era o relacionamento cangaceiro-mulher. De que modo a parceira era tratada, considerada, os comportamentos morais, a vida sexual, os códigos que regiam, como lutavam (BRANDÃO, apud ARAÚJO, 1985).

Homens e mulheres sertanejos, imagens criada no palco do sertão, ainda são muito debatido na literatura histórica, ficcional, nas artes e no cinema. O discurso sobre o homem sertanejo e signos imagéticos (como o coronel, o vigário, o santo, o jagunço e o cangaço), conserva os modos tradicionalistas de relação de poder e dominação, da classe dominante sobre a humilde.

Por outro lado, a dominação do homem sobre a mulher, independente da classe social, ocorria na classe burguesa, com a mulher livre ou escrava, as quais eram submetidas ao sistema patriarcal, cujo papel nada mais foi do que uma projeção do desejo masculino patriarcal. Assim, se a mulher possui atitudes ou qualidades culturalmente definidas e apropriadas para um homem, o aspecto ressaltado é a masculinidade, traduzida na expressão “mulher-macho”.

Esta visão patriarcal no início do século XX é evidente na obra de Euclides da Cunha na caracterização da mulher canudense, descrita de forma estigmatizada, ou sexista: ora é descrita como “demônio de anáguas”, ora eleva-se à figura santa quando mãe e provedora do lar ou simplesmente descritas como “vivandeiras-bruxas”, quando amantes de soldados. Elas sempre são definidas como mulheres de aparência grotescas.

Já no contexto do final do século XX, a caracterização da mulher sertaneja no filme se atualiza na visão do cineasta. Glauber (1981), em um depoimento, confessa que tem muita dificuldade em trabalhar com os personagens femininos, que são com ele sempre muito conscientes e têm influência moral ou política:

Em *Barravento*, *Deus e o diabo*, e também *Terra em transe* as mulheres têm consciência do que se passa, consciência da “história”. Em *Barravento*, um personagem feminino dá sua própria vida como exemplo, se sacrifica pelo povo, leva um homem a assumir uma posição política e morre. [...] Talvez exista aqui um fenômeno de compensação porque não encontro frequentemente na realidade brasileira mulheres tão conscientes (ROCHA, 1981, 115).

No filme de Glauber, a caracterização feminina, vigente na década de 1960, é a liberação de estereótipos a tais “atribuições” sexistas, comum à visão de época de Euclides da Cunha. Esta ideia de liberação está presente na redefinição da mulher, como atribui Simone de Beauvoir: “Que nada nos defina/Que nada nos sujeite/Que a liberdade seja a nossa substância”. Neste perfil de caracterização psicológica, Rosa, personagem feminina, companheira de Manuel, decide escolher o rumo a tomar depois que seu companheiro se tornou um “fora-da-lei”. Busca a liberdade não se rotulando a estereótipos que a leve à submissão, seja religiosa, civil ou a sexual, permitindo que o espectador se identifique (ou não) com o papel.

Assim, a personagem secundária interpretada por Yoná Magalhães é intermediadora na trama, representada com véus que vão se desvelando à medida que ocorre, também, a

transformação em Manuel, que se degrada psiquicamente à procura da saída da miséria. Esta degradação também se manifesta através da transformação física, no figurino que rasga, cabelo e barba que crescem, a sujeira e a poeira impregnada, que marcam a passagem do tempo. Gardies observa que a displicência no vestir parece ter como função designar o indivíduo em mutação:

E o herói de *Terra em Transe*, a serviço de senhores que trai um a um, errando entre Eldorado e Alecrim, hesitando entre a poesia e a política, como deixar de ver em sua gravata sempre desarrumada ou em seu impermeável amassado o signo de sua instabilidade moral e política, tão patente aliás em sua perpétua agitação? (GARDIES, apud BERNARDET e GOMES, 1991, 54).

Conforme os depoimentos dos atores Yoná Magalhães e Othon Bastos<sup>67</sup>, Geraldo Del Rey (que atuou como Manuel) dormia com a roupa de couro até fora das gravações e ficava com escoriações na cabeça pelo peso da enorme pedra que carregava de joelhos pelas escadarias de Monte Santo. O sangue que escorria era real, para incorporar o *persona* de Manuel vaqueiro e beato, e conferir a autenticidade do personagem. Nas cenas finais, personagens se confundem. Corisco afirma que se sente morto ao carregar Lampião dentro dele; Manuel tem o Beato Sebastião e Corisco dentro de si no sentido da ambigüidade, Rosa é o alter ego de Maria Bonita e Dadá, que se une a Corisco, para perpetuar a prole. Rosa é o arquétipo feminino que acompanha o companheiro na jornada, atua e (re) age conscientemente, desvelando o seu lado guerreira, a enfrentar a realidade a que estão submetidos, além de ser dotada de um sentido de premonição para as adversidades, como realmente havia sido na vida das cangaceiras Maria Bonita e Dadá.

A corrida do casal pela caatinga e o corte<sup>68</sup> do plano, sem o *raccord*<sup>69</sup>, para a cena do mar é a metáfora da liberdade, uma citação do mar de François Truffaut, cineasta francês do filme *Os Incompreendidos* (1959). Lúcia Nagib sintetiza que “*Truffaut e Glauber apresentam, assim, os dois pólos utópicos da imagem do mar, o individual e o social que*

---

<sup>67</sup> Entrevista com o elenco: Othon Bastos (Corisco) e Yoná Magalhães (Rosa) nos extras do DVD *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

<sup>68</sup> Chama-se corte seco a uma passagem de um plano a outro por uma simples colagem, sem que o *raccord* seja marcado por um efeito de ritmo ou por uma trucagem. Christian Metz (1968, apud Aumont e Marie, 2006, 66) salienta, em seu modelo de “grande sintagmática, que se o corte seco intervém no interior de um segmento autônomo (de uma sequência de planos), ele não tem valor de pontuação. Mas tem esse valor quando está situado entre dois segmentos. Quando não comporta efeito ótico materializado, como uma fusão, por exemplo, ele é qualificado de “pontuação branca”. Fonte: Aumont e Marie, 2006.

<sup>69</sup> Tem a função da preservação de certa continuidade (mas nem sempre a mesma): espacial (caso do *raccord* no eixo); plástico (o *raccord* sobre um movimento); diegético (o *raccord* sobre um gesto). Ele é simbolização da continuidade da percepção do mundo físico, que é visível: contínuo espacial, manutenção da lateralidade, esquerda/direita, centralização psicológica, reversibilidade da relação de visão. O espectador é, o tempo de um olhar, colocado em relação direta com a subjetividade de uma personagem, e essa coincidência momentânea, um dos agentes mais sólidos da identificação, é um dos meios de inclusão do sujeito espectador na narrativa fílmica. Fonte: Aumont e Marie, 2006, 251,252.

*irão se combinar na reinterpretação da utopia marítima do cinema brasileiro contemporâneo.”(NAGIB, 2006, 37)*

QUADRO 2

RESUMO: CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS DO *FILME DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* A PARTIR DÀ DESCRIÇÃO DO FIGURINO CONFORME INSPIRAÇÃO LITERÁRIAS (OS *SERTÕES*, DE EUCLIDES DA CUNHA/*GRANDE SERTÃO: VEREDAS*, DE GUIMARÃES ROSA)

| Personagem               | Cinematográfico   | Literário   |
|--------------------------|---|---|
| Contexto temporal        | 1938, ano da morte de Corisco.<br><br>Na cena da feira, as roupas dos figurantes revelam a década que se passa a filmagem.  | Romance descritivo narrativo da Guerra de Canudos ( <i>Os Sertões</i> , publicado em 1902) e um retrato Alegórico do Brasil em <i>Grande Sertão Veredas</i> -                       |
| Manuel                   | Vaqueiro (uso da vestimenta), beato (uso de crucifixo e amuleto em pequeno saco de pano com o nome do orixá correspondente), cangaceiro (uso do chapéu correspondente)  | Descrição antropológica e da indumentária do vaqueiro/monólogos interiores do narrador / homoerotismo- Manuel & Beato Sebastião   |
| Rosa (mulher de Manuel)  | Acompanhante (com a manta) complacente de Manuel. Adúltera (véu de noiva do cangaceiro Corisco)   | Descrição sexista da mulher segundo a ética da época/Protagonista: “Donzela guerreira” - homo erotismo (Riobaldo & Diadorim/Rosa & Dadá)  |
| Povo da cidade           | Elenco de atores profissionais e não profissionais da região onde foi filmado o filme. Figurantes com roupas dos anos 1960.   | Sertanejo do litoral/o título <i>Grande Sertão</i> remete ao sertão, que deságua nas <i>Veredas</i> urbanas.  |
| Sebastião                | Negro, de barba grisalha vestindo batina cinza com cordão, crucifixo no pescoço com patuás da religião afro-cristão, chinelas.  | Descrição física e psicológica intitulada “Como se faz um monstro (CUNHA, 1975, 126)./ Riobaldo, personagem narrador poetiza a existência ambígua de Deus.                          |
| Antônio das Mortes       | Chapéu, capa do tipo pelerine, camisa, lenço no pescoço, calça, bota e fuzil  | Descrição física, incluindo a indumentária. Comparação com o perfil psicológico do jagunço com o gaúcho/caráter ambíguo do jagunço Riobaldo compactuado com o diabo.                |
| Cego (cantador-narrador) | Chapéu de coco, óculos escuros de aro redondo, segurado por elástico preto em torno da orelha, camisa xadrez rasgada na costura da manga na parte de trás, calça, chinelo, bengala e violão pendurado no pescoço. | O autor Euclides da Cunha, jornalista escritor, narrador erudito/ Riobaldo – professor jagunço, personagem de Guimarães Rosa: uso de linguagem coloquial como narrador da história. |



|                  |   |   |
|------------------|---|---|
| Corisco          | Personagem do Diabo, com o cabelo crespo e armado até os ombros. Bigode e barba, chapéu (sem as estrelas) e uniforme de cangaceiro (do tipo farda), com os embornais nas laterais, cordões amarrando a perna, alpercata, coldre, cartucheira, fuzil, facão e lança. | Comparação com o perfil psicológico do jagunço com o gaúcho / Descrição de traje de vaqueiro e a comparação com a do gaúcho/Paralelo com o(a) personagem “Diadorim” [aliteração com a palavra diabo ou dia, que em grego, tem a simbologia=travessia da vida] |
| Dadá             | Chapéu de baeta, cabelos soltos, lenço no pescoço, bernal, coldre com a pistola, roupa de “batalha”, meia e alpercata.  | Descrição sexista da mulher segundo a ética da época da Guerra de Canudos/Homeroerotismo.   |
| Bando de Corisco | Chapéu com estrelas, farda, cartucheira cruzando o peito, fuzil e alpercatas.   | Descrição física e psicológica do jagunço/Pensamentos de Riobaldo, o narrador-protagonista: “o sertão está em toda parte”   |

### Figurino e personagem alegórico: algumas considerações

A estética cinematográfica de Glauber combina harmoniosamente o erudito e o popular. Verificamos essa poética na música, que intercala a orquestrada nas cenas épicas, e narradas em cantoria ao estilo repentista, inspirada na literatura de cordel. No entanto, os cantos de louvor se misturam com o som de bala, à maneira dissonante, como se o fanatismo religioso e a violência política se confundissem, assim como o som do violino, em *Vidas Secas*, que se contrasta com o som do carro de boi, gerando conflito e oposição.

O figurino de Paulo Gil Soares no filme *Deus e o Diabo* pode ser interpretado de *intemporal*, segundo a classificação de Betton, por outro lado, também pode ser classificado também de realista por tratar com realismo os armamentos e a indumentária que a acompanha - como a cartucheira e o coldre. O tratamento simbólico é dado aos acessórios ou partes da vestimenta dos personagens, que não são propriamente instrumentos de tortura, mas são tratados como tal. Por exemplo: o coldre com a cartucheira e o terço ou o cordão que amarra a túnica do Beato Sebastião em *Deus e o Diabo* se confunde com um chicote para que parte da roupa religiosa revele não mais *status* ou etiqueta social, mas uma forma de conduta moral, o de impingir penitência.

Roche (2007, 21) analisa que a história da roupa é uma maneira de explicar a história social: “É também uma maneira útil de tentar observar como os diferentes modelos

*ideológicos, que coexistem e disputam a regulamentação das condutas e dos hábitos, interagem na realidade que pretendemos apreender”.*

Em ambos os filmes há momentos de hiato nas cenas de silêncio, e nas imagens das cenas do interior há a iluminação difusa e barroca que se contrasta com o impacto do preto no branco das xilogravuras, principalmente nas cenas panorâmicas e gerais. Em *Deus e o Diabo*, nas cenas de ação, há uma mescla do estilo “western” americano ou italiano, do “nordesten” ao teatro brechtiniano no palco da caatinga, como forma de despertar a consciência do espectador para os problemas sociais e políticos. Mais do que isto, segundo Xavier (s/d, 2h: 07’: 03”) *”Neste filme, que tem tudo a ver com o momento de sua realização, não se trata, porém, de falar do presente e analisar a conjuntura sociopolítica de 1963. Trata-se de construir uma alegoria da esperança.”*

No figurino, a religião oficial, a católica, é representada pela batina na cor preta, símbolo do poder, em contraste com a simples túnica cinza do Beato Sebastião. O poder é representado pelo trio – a batina, a farda do governo, a capa, o chapéu e o fuzil do jagunço. Este, o personagem Antônio das Mortes, é uma alegoria da roupa do cavaleiro solitário errante. Segundo Bentes (s/d, 32’: 37”) *”Ele vem de capa longa, misterioso, de chapéu, rifle na mão. É um personagem do “western”, ao mesmo tempo é um matador politizado, que mata os fanáticos do santo e no final o próprio Corisco. Antonio das Mortes é também um personagem intimista e reflexivo.”*

Glauber Rocha recria a identidade do jagunço comum, a do major Rufino da vida real, como o próprio cineasta relata ter se inspirado. A capa, o chapéu, a camisa e a bota, seguem o estilo europeu, mais sóbrio, mas não menos vistoso quanto o guarda-roupa da cultura popular do vaqueiro e a do cangaceiro Corisco e o seu bando. No entanto, mesmo o estilo do cangaço nordestino, o chapéu em formato de meia-lua e a calça culote foram inspirados da vestimenta do imperador francês Napoleão Bonaparte, e antropofagicamente adaptado ao ambiente agreste.

Observamos no filme que o figurino do Cinema Novo, além do caráter alegórico, também marca a temporalidade da narrativa. A camisa de Manuel já se encontra puída na cena da penitência com o santo. Nas cenas finais, Manuel está mais cabeludo, sujo e barbudo. Parte da blusa de Rosa já se encontra descosturada na cena da depredação na fazenda durante um matrimônio, ao dançar com o véu, do qual se apropria ao ser retirado da noiva, por Corisco. O véu, símbolo da pureza, vira trapo na cabeça de Rosa na cena do beijo. No entanto, o encontro com o cangaceiro significa um princípio de vida, selado pela união íntima.

Percebemos que o figurino do personagem de Corisco é realista e ao mesmo tempo alegórico, como podemos verificar nos elementos simbólicos (da palavra e da indumentária) que vem do cristianismo e da umbanda, e no campo político, do marxismo. O punhal de

Corisco é uma alegoria do guerreiro, do mito de São Jorge, na luta perpétua entre o bem e o mal. O simbolismo alegórico das armas é reforçado na fala de Corisco (Othon Bastos) quando diz “*São Jorge me emprestou a lança para matar o gigante da maldade. Aqui!* [foco em Corisco segurando a lança; a câmera desliza até a ponta dela, e logo em seguida, no fuzil]. *Aqui o meu fuzil para não deixar pobre morrer de fome*”. Ou seja, contra o governo opressivo da época, no contexto do fenômeno do cangaço, ou no contexto da conjuntura da época em que se passa o filme.

Retomando o que Gardies (1991, 51,54) indicou acerca da roupa como um dos elementos que define o caráter dos personagens, que estão separados nos extremos realistas ou simbólicos, cuja bipartição não se opera com tanta simplicidade, pode-se concluir que estes recortes dos figurinos selecionados estão presentes em ambas as concepções, para apresentar, tanto a essência do personagem quanto o enfoque ideológico do filme.

Assim como as canções do cancionário tem a função de anunciar os personagens, narrar a passagem do tempo e criar o clima exigido na cena, o figurino também tem a função de impregnar ao personagem, valores identitários, sociais, políticos e éticos. Além disso, também sofre a passagem do tempo, sujo, manchado, rasgado e perdido. A indumentária é repleta de signos que mesclam a pureza e sensualidade, masculinidade e feminilidade, dignidade e humilhação.

Glauber Rocha acreditava no cinema como força artística revolucionária ao expor ao mundo uma contribuição cultural autenticamente brasileira, enraizada na cultura popular e local, ao mesmo tempo erudita e universal.

## IV. LEITURA DO FILME *GUERRA DE CANUDOS*

Dando prosseguimento à proposta de apresentar diálogos entre imagem e texto literário por meio da análise estética do filme *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende em relação ao texto literário da obra *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, a escolha deste filme pretende realizar uma análise comparativa entre a estética do Cinema Novo com a do Cinema de Retomada, e investigar como a figura do sertanejo é reconstruída neste período cinematográfico a partir do figurino representado pelo trabalho de Beth Filipecki.

Entre alguns aspectos a chamar atenção ao compararmos a interpretação de uma mesma obra literária por meio da linguagem cinematográfica, ideologicamente distintas, é atentar-nos à intenção estilística do cineasta, cujos mecanismos de interpretação e recriação podem seguir o padrão realístico ou alegórico. Esses elementos são primordiais pois traduzem poeticamente um texto escrito por meio da visualidade do cinema brasileiro, instigando a reflexão estética no contexto ideológico.

Verificamos que a cor no Cinema Novo, tem a intenção de dialogar com as xilogravuras que acompanham a literatura de cordel, se distingue do colorido em *Guerra de Canudos*, cujo propósito é a de mostrar, de maneira qualitativa e quantitativa, o realismo quase didático dos fatos acontecidos e na adaptação literária. O recorte do filme aqui analisado tece relações entre o texto literário, o figurino de cinema e suas questões estéticas, com suas respectivas políticas cinematográficas.

O filme é baseado no livro de Euclides da Cunha, o célebre *Os Sertões*, que retrata o episódio da Guerra de Canudos, no qual o marginalizado e sofrido povo do interior da Bahia, liderado por Antônio Conselheiro -, ao ser imbuído ao movimento religioso messiânico, insurge contra altas taxas de impostos, impingidas pela recém formada República.

Almeida (1997) descreve o povo sertanejo como “o contingente de excluídos que acompanhava o Conselheiro era constituído, basicamente, dos sertanejos que viviam pelas redondezas, incluídos aí ex-escravos”(ALMEIDA, 1997, p.15).

O governo local e a comunidade latifundiária, ignorando as necessidades para atender o cidadão baiano em sua estrutura básica e assim tirá-lo da situação de miséria, decidiram repreender aquele povo sertanejo que desobedecia às leis. Logo criou-se o mito em torno de Antônio Conselheiro e seus seguidores de que faziam parte de um agrupamento ideológico e monarquista contra a República. O exército do governo, encontrando dificuldades para aniquilar o movimento, depois da quarta expedição em Canudos, foi obrigado a lançar mão de reforços das tropas federais para conter a insurreição, desencadeando lutas de grande dimensão. O conflito teve início em novembro de 1896 e finalizou em outubro 1897.

#### 4.1. Personagens femininas: estereótipos?

O enfoque do filme transcorre no contexto da época retratada na obra *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, cujo diretor do filme contrapõe sua visão à figura estereotipada do autor do romance em relação à mulher. Assim, a análise dos personagens do filme deve levar em conta as situações da época em que este foi realizado, abrindo uma retórica com a obra literária euclidiana. Esta releitura por meio da linguagem cinematográfica redesenha na ficção um novo olhar sobre o perfil da mulher sertaneja brasileira, em contraste com o da época dos acontecimentos históricos da Guerra de Canudos, episódio este permeado de lutas que redefinem valores, políticos, sociais e culturais.

Iniciaremos com a leitura das figuras femininas, por ter sido um filme feito sob o ponto de vista da mulher, sendo esta a protagonista da história. Este desejo, o diretor Sérgio Rezende (REZENDE 1997, 25) justifica a sua escolha. A força da sentença manifestada na clássica frase de Euclides – “O sertanejo é antes de tudo um forte” - se na historiografia e filmes bélicos cujo universo masculino comumente é dominante, quis atribuir este conceito na força implícita da mulher do sertão.

Logo, propusemos uma releitura da construção da personagem feminina por meio do figurino e o diálogo com a descrição literária das personagens euclidianas, as quais inspiraram o diretor. Tais representações sociais redesenham perfis da mulher dentro de seus respectivos momentos históricos da cultura brasileira. Pressupõe-se que as descrições psicológicas da mulher de uma determinada época marcam vestígios de como a mulher era vista e como a imagem da mulher se transformou no decorrer da história.

Desde o final do século XIX, a mulher necessitava ter voz para exercer maior visibilidade de seu papel, libertar-se das amarras sociais e a sua posição restrita à função doméstica -, à procriação e à educação dos filhos -, principalmente no que tange à violência contra a mulher na sociedade patriarcal. Nesta lógica, a autonomia feminina é conquistada a partir de movimentos feministas, de sua conscientização de necessidades sociais, na reivindicação de direito como pessoa autônoma, e não meramente como propriedade e objeto do seu homem. Tal noção de pertença da mulher com relação ao marido ainda perdura em certas culturas, tal como é indicada em um dos dez mandamentos da Bíblia. Esta reivindicação de respeito ao seu próprio corpo, levando-se em conta a sexualidade, reflete no modo de se vestir como parte da expressão, da linguagem corporal. Assim, a vestimenta se insere como elemento social para dar visibilidade à mulher, que questiona os valores morais e começa a pensar eticamente.

Os perfis dos personagens, neste sentido, estão ligados à roupa que usam para marcar a sua posição ou função na sociedade, e na narrativa ficcional. A partir deste raciocínio, podemos deduzir que o figurino no cinema é interpretado como um dos

elementos participantes da construção da identidade dos personagens, relacionado à sexualidade e à identificação de uma classe social.

Assim, as leituras das figuras femininas dialogam com a contemporaneidade na linguagem do cinema proposta no chamado Cinema da Retomada. Para que ocorra esta intertextualidade entre linguagens de épocas distintas, iniciaremos com a interpretação da figura da mulher sertaneja cinematográfica, com a leitura de alguns trechos extraídos da narrativa literária, a fim de se confrontar a descrição da mulher da ficção euclidiana, vigente na época. Desta maneira, a construção visual dos figurinos dos filmes constitui temas a serem analisados por meio da interpretação simbólica, que delineiam perfis das personagens femininas na cultura brasileira.

No filme, os acontecimentos são narrados por meio do drama de uma família sertaneja e do ponto de vista da personagem Luísa (Cláudia Abreu), filha mais velha do casal Lucena. Os pais, Zé Lucena (Paulo Betti) e Penha (Marieta Severo), que recebem a visita do proclamado santo Antonio Conselheiro (José Wilker), cujas palavras de conforto espiritual e esperanças de uma vida melhor os conduzem a viver em uma comunidade própria. Pais e irmãos seguem sua peregrinação, mas Luisa recusa-se a seguir, por não acreditar (segundo ela), no fanático religioso. A família continua seu destino até Belo Monte, região conhecida como Arraial de Canudos, juntamente com os demais fiéis seguidores do Conselheiro, constroem a fundação e lá vivem efemeramente numa paz e integração social. Resistem aos vários ataques dos soldados do governo que tinham a ordem de acabar com o "problema" de Canudos a qualquer custo. No transcurso da guerra, Luisa, percebendo um fim trágico do movimento, retorna a seu lar com intuito de salvar sua família do extermínio previsível que levaria a cabo o exército brasileiro, colocando fim à resistência idealista do movimento de Antônio Conselheiro.

Para a análise tanto estética quanto ideológica do filme, pressupõem-se a necessidade de uma investigação da origem do estilo<sup>70</sup> do cinema aqui proposto, para se estudar os aspectos visuais cinematográficos. Segundo Ivana, apud Butcher (2005, p.48),

(...) o novo cinema brasileiro passou da filosofia de "uma idéia na cabeça e uma câmera na mão" à segurança do *steadycam*, a "câmara que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o 'belo' e a 'qualidade' da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa"

---

<sup>70</sup> Modo de expressão peculiar a um artista, a um lugar, a uma época. Conjunto de caracteres formais estéticos de alguma coisa. Conjunto dos gostos, da maneira de ser de alguém; maneira pessoa de se vestir, de se pentear, de se comportar, etc. *estilo esportivo, estilo de vida*. Qualidade de alguém ou de alguma coisa que apresenta características estéticas originais: *casa de estilo*. Conjunto de características que resultam da aplicação de determinado sistema técnico e estético, próprio às obras (por ex., o estilo bolonhês na pintura italiana do início do séc. XVIII), de um artista, etc. Fonte: Enciclopédia Larousse Cultural, 1998, 2264.



Ivana (apud Butcher, 2005, p. 48) cita como principais exemplos da tendência de um cinema que tenha sido a de demonstrar o caráter global a partir da fórmula de uma história regional, particular, com uma estética internacional: “o folhetim histórico *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende (1997), em que o sertão torna-se palco e museu a ser resgatado na linha de um cinema histórico-espetacular”.

O nome “Cinema da Retomada” foi atribuído a partir da recuperação da produção cinematográfica (1990-1994), que segundo Senador (2003), para o crítico José Carlos Avellar, ex-diretor da Embrafilme e ex-presidente da Riofilme, concorda que

tenha havido uma retomada da produção, fruto de uma cultura cinematográfica que já está enraizada no País. No entanto, alerta para o fato de que ‘o governo não conseguiu ainda estabelecer um plano geral que discipline a atividade. (AVELLAR, apud SENADOR, 2003, 2)

Jean-Claude Bernardet (apud SENADOR, 2003, p. 2) observa que o “cinema da retomada” foi voltado exclusivamente para uma elite intelectual por causa da estrutura de distribuição dos filmes cuja circulação acaba restrita apenas a estes circuitos.

Na estética do filme *Guerra de Canudos*, vemos as imagens reforçadas pela luz forte, figurinos que remetem ao Sertão Nordestino, região cruelmente árida. Cenário e figurinos retratem a realidade do sertanejo assolado não só pela secura do clima, mas pela hostilidade perante um estado que torna este povo excludente a todos os direitos que possam alcançar a uma vida digna. O filme é uma das grandes produções do cinema brasileiro, que investiu arduamente na pesquisa histórica, obtendo locações que retratem com verossimilhança o palco da guerra, o povo canudense, Antônio Conselheiro, forças militares e seu arsenal de guerra do contexto da época, gerando grande impacto visual.

Sérgio Rezende encontrou inspiração para suas cenas na ficção literária de Euclides da Cunha, que registra a Guerra de Canudos. O diretor criou situações para ambientar personagens anônimos, utilizando uma multidão de figurantes no palco do Junco do Salitre, Juazeiro, Bahia, que na maior parte deles eram moradores locais que nunca havia ido ao cinema. O filme teve, certamente, grande potencial de recepção pelo público, por retratar, os fatos históricos de maneira quase documental, com o propósito de dar visibilidade maior a uma história em que milhares de brasileiros foram mortos na guerra fratricida. A crítica da época interpreta o filme apenas como sendo um conflito entre fanáticos religiosos e o exército do governo, que os enxergava como loucos suicidas. A crítica também alega que, na passagem do texto para o cinema, o roteiro não segue a essência poética literária, a metáfora descritiva do ambiente agreste e a sua vegetação -, se funde com a espécie do sertanejo -, e o reconhecimento de guerra civil à atrocidade do poder cometido ao povo.

A figurinista Beth Filipecki (apud REZENDE, 1997, 120) em seu depoimento durante o trabalho do filme *Guerra de Canudos*, revela que buscou sua inspiração para o seu trabalho de figurinos nas fotografias de Sebastião Salgado e nos mestres da pintura como Goya (1746-1828), El Greco (1541-1614) e Portinari (1903-1962). Segundo Beth, são pintores que trabalharam, respectivamente, o desespero da guerra, a religiosidade e o camponês. Em relação à tonalidade do cenário, a proposta era o monocromatismo, define o cineasta Sérgio: “*Em Canudos, as pessoas são da cor das casas, a cidade é da cor da caatinga, a caatinga é da cor da terra, e o figurino se integra com isso*”.(REZENDE, 1997, p.120)

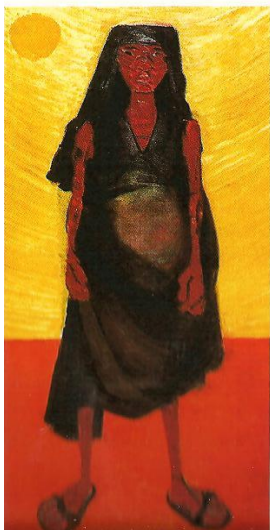


Fig. 1. *Mulher grávida*, 1958, Portinari.



Fig. 2. Estudos para a personagem Penha (Marieta Severo)



Fig. 3. Penha no filme *Guerra de Canudos*, 1997. Fonte: REZENDE, Nilza (1997, p.94).



Fig. 4. Cena de Penha lutando contra a tropa Republicana. Fonte: REZENDE, Nilza (1997, 97).

Na descrição literária de Euclides da Cunha, antes de compararmos com a construção da personagem cinematográfica, temos que levar em conta a época em que a obra foi escrita, que se destinou a um determinado público letrado.

Schafer (2001), ao comparar o papel da mulher no romance euclidiano em *Os Sertões*, e no filme *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, analisa:

No livro, as mulheres são menos citadas que o meio ambiente, e seu papel no conflito fica inferior ao relegado à terra que, de tão hostil, perde sua fertilidade, culturalmente associada ao aspecto feminino. São em geral, caracterizadas como beatas ou como "bruxas", estabelecendo duas polaridades diametralmente opostas para a feminina no conflito de Canudos. (SCHAFER, 2001, p.106),

De fato, na descrição das definições da mulher euclidiana, supunha-se que na comunidade canudense haveria tanto beatas como prostitutas, e ao mesmo tempo, mulheres guerreiras. Ou seja, como em outros territórios além mar, havia a guerra fratricida

entre titãs da mitologia grega e a luta entre irmãos da mesma etnia, de sertanejos e o exército. É interessante observar que as figuras femininas nesta época, não eram adjetivadas como titânides da mitologia grega, assim como são atribuídos aos homens sertanejos – *titãs acobreados*. Euclides assim as descreve: “*Algumas mulheres, amantes de soldados, vivandeiras-bruxas, de rosto escaveirado e envelhecido, completavam a ilusão*” (CUNHA, s/d., p. 428).

No filme, a personagem Penha, desempenha o papel de uma destas *titânide* feminina. Acobreada pelo sol e empoeirada, magra e com nítidas feições de sofrimento, empunha um fuzil para lutar como soldado. Não esmorece nem diante da morte, antes de ser degolada, ao bradar - “Viva o Belo Monte”. Euclides da Cunha narra esta forma de sacrificar, ferindo-lhe mortalmente a garganta para silenciar as cordas vocais de quem contesta, por atitudes e palavras, as leis do poder.

Os soldados impunham invariavelmente à vítima um viva à República, que era poucas vezes satisfeito. Era o prólogo invariável de uma cena cruel. Agarravam-se pelos cabelos, dobrando-lhe a cabeça, esgargalando-lhe o pescoço; e, francamente exposta a garganta, degolavam-na (CUNHA, s/d., 501).

No processo de caracterização desta personagem, Rezende escreveu e reescreveu o roteiro para a personagem de Penha. Marieta deveria ser o que nunca havia sido, ou seja, teria que sentir na pele e na alma, a persona de uma mulher de um universo muito distante do seu. Em relação a esta personagem, Filipecki observa que

Marieta foi se desfazendo de sua imagem, desmontando o ‘ótimo cabide’ de que as figurinistas tanto gostam, e se aproximando das figuras de Portinari, a quem recorreu para tentar buscar as emoções e os sentimentos de Penha. No tom da roupa, na escolha do tecido, no penteado, surgia uma outra figura. Por um tempo também, ela só ouviu música nordestina e leu textos sobre Canudos. Era a forma de ir preparando o personagem. (Rezende, 1997, 95)

Em relação às cores do figurino, a pesquisa cromática foi trabalhada para harmonizar com o cenário. Filipecki (1997) explica que “*a figuração era dividida em grupos: Goya, Portinari, guarda Católica, entre outros. Conforme a cena, escalavam-se os grupos*” (FILIPECKI, apud REZENDE, 1997, 124). As cores das cenas noturnas foram exploradas para acentuar as expressões humanas, de um tom misto entre o desespero da guerra e a religiosidade. Podemos constatar este sentimento nos fragmentos da cena de Penha, quando vai resgatar o corpo de Toinho. Há a aproximação sensível e plástica com a imagem da pintura de Luis de Morales, pintor espanhol que se destacou pela espiritualidade e realismo transmitido em suas obras.



Fig.5. Cena de Penha abraçando o corpo do filho Toinho (Jorge Neves).



Fig. 6 .*La Piedad*, 1565-1570, Luis de Morales. Pintura, técnica mista s/ madeira. Museu do Prado, Madrid.



Fig.7. *Piedad*, 1553-1554, Luis de Morales. Pintura, técnica mista s/ madeira. Museu do Prado, Madrid.

A cena de nudez também confere ao figurino a expressão do horror da guerra, uma das referências à série das gravuras *Los desastres de la guerra*, de Goya, pintor e gravador espanhol de estilo pessoal, que denunciou, por meio das imagens, as desgraças do acontecimento da guerra de independência espanhola.



Fig.8. Cena de nudez figurando um sertanejo conselheiro, em meio às lutas contra a tropa da 4ª Expedição Republicana.

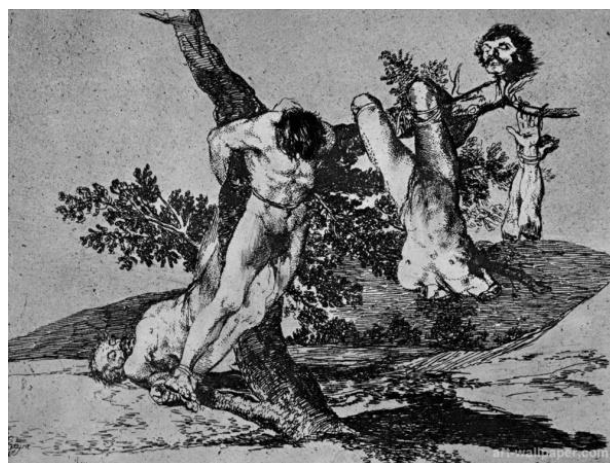


Fig. 9. *Grande Hazaña! Com mortos!*, 1810 – gravura em água tinta da série *Los desastres de la guerra*, de Goya.

Na abordagem do filme de Sérgio Rezende, que reformula esta visão da sociedade patriarcal, presente na literatura de Euclides da Cunha, o diretor enfatiza o ponto de vista feminino. Marieta Severo, ao interpretar a sua personagem, declara que:

É dilacerante você querer estar junto àquelas pessoas, mas perceber que você é uma ficção, é a representação, não é aquilo. Se essa constatação dói de um lado, por outro revela a força do trabalho do ator. Era muito concreto para mim o que é ser ator, ser veículo de alguma coisa; era um sentimento muito violento, muito grande. Era bonito ser veículo da história da Penha. No meio daquelas sertanejas que estavam ali “ficcioneando” uma realidade que era delas, estava eu, fazendo existir na ficção uma mulher que viveu ali e sofreu aquilo tudo. (SEVERO, apud REZENDE, 1997, 97).

A construção da personagem se dá de corpo e alma; de forma e conteúdo. O conteúdo e o figurino são condizentes com aquele personagem, cuja pele sente o sol daquele ambiente do sertão. O conteúdo é a incorporação da persona, adquirida pela vivência daquele lugar. Marieta afirma que é “Impossível passar por aquela paisagem, pelo sol violento e pelo contato com aquelas pessoas sem se transformar” (SEVERO, apud REZENDE, 1997, 96).

Luisa, filha mais velha do casal Lucena, representa a personagem principal da história, outra “titânide acobreada” pois a narrativa acompanha suas ações e atitudes que toma, não por um processo de conscientização, mas por opção individual de sobrevivência. Rejeita o fanatismo religioso como forma de solução para saída daquela situação de miséria. Então, o personagem antagônico, para ela, é o Antônio Conselheiro. Na encruzilhada de seu drama íntimo, na hora da luta, os personagens oponentes passam a ser também as forças militares do governo. O diretor coloca em foco o conflito individual e familiar com o drama social, considerando o realismo da representação oficial da Guerra de Canudos.

Luísa deserta de sua família, foge por não aceitar em seguir o religioso. Seu pai não concorda com a ideia da filha e diz que nunca iria trair o tão bom senhor (Conselheiro). Luisa alega que o fanatismo provoca mais sofrimento e com isso revela a seus pais o seu meio de sustento: a prostituição. Luísa, que havia estado até então ao lado do exército como forma cômoda de sobrevivência, ao saber da morte de seu irmão, tenta convencer em vão a família, em vão, a sair daquele lugar, onde a morte seria iminente.

Para ser convincente de sua atual identidade, desnuda seu xale para revelar o *corset*<sup>71</sup> vermelho decotado que usa no seu ambiente de trabalho, deixando à mostra seus

---

<sup>71</sup> O Espartilho ou Corset surgiu por volta do século XVI, e tinha como objetivo manter a postura e dar suporte aos seios. Somente por volta do século XIX graças a invenção dos ilhoses e o uso de barbatanas de baleia que a atenção foi voltada para a cintura e teve início a era das cinturas minúsculas, conhecida como era Vitoriana. A peça caiu em desuso no início do século XX quando foi inventado o sutiã. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Espartilho>



atrativos físicos. Segundo Fischer Mirkin (2001), em *O código do vestir*, no capítulo sobre as cores da alma, define que nossa inclinação ao vermelho está ligada às suas propriedades como um estimulante:

(...) é uma cor eroticamente poderosa e as sutis diferenças de tom podem afetar o tipo de atenção que você desperta.

(...)O tom específico do vermelho influencia a mensagem direta que transmite. A mulher usa um vermelho com base amarela (como o vermelho-tomate), decerto vai atrair mais atenção masculina do que a que usa vermelho-azulado. Fischer Mirkin (2001, p. 35).



Fig.10. Cenas de Luísa (Cláudia Abreu) se revelando como prostituta para seus pais.

Luísa no acampamento de soldados.

Em reflexão à mudança de valores que ocorreram no final do século XIX, Freyre (2009), explica que os períodos historicamente importantes, do modo de ser, ou de parecer, do brasileiro e da brasileira do século XIX :

(...)o Brasil se reeuropeizou no século XIX, que, na própria Europa – sobretudo na que sofreu o grande impacto vitoriano -, teriam sido modas de não pouca repressão daquelas inclinações senão dionisíacas, paradionisíacas, que parecem ser próprias do ser humano na sua maioria. Do feminino como do masculino e não apenas desse ser, quando ainda criança (FREYRE, 2009, p. 237).

Em relação à caracterização das mulheres na parte o livro intitulado “Homem” reservada à descrição do sertanejo e da sertaneja, Euclides da Cunha (s/d.) no capítulo “Agrupamentos bizarros”, assim descreve beatas, as solteiras, as moças donzelas e mães de famílias:

(...)Ali, estavam, gafadas de pecados velhos, serôdicamente penitenciados, as beatas – êmulas das bruxas das igrejas – revestidas da capona prêta lembrando a holandilha fúnebre da Inquisição. As *solteiras*, termo que nos sertões tem o pior dos significados, desenvoltas e despejadas, *sôltas* na gandaice sem freios; as *moças donzelas* ou *moças damas*, recatadas e tímidas; e honestas mães de famílias; nivelando-se pelas mesmas rezas. Faces murchas de velhas –



esgrouviados viragos em cuja bôca deve ser um pecado mortal a prece; rostos austeros de matronas simples. Fisionomias ingênuas de raparigas crédulas, misturavam-se em conjunto estranho. (CUNHA, s/d., p. 176)

Completa a definição social das figuras femininas descrevendo-as visualmente:

Grenhas maltratadas de crioulas retintas; cabelos corredios e duros, de caboclas. Trunfas escandalosas, de africanas; madeixas castanhas e louras de brancas legítimas, embaralhavam-se, sem uma fita, sem um grampo, sem uma flor, o toucado ou a coifa mais pobre. Nos vestuários singelos, de algodão ou de chita, deselegantes e escorridos, não havia lorigar-se a'garridice menos pretensiosa: um chale de lã, u'a mantilha ou um lenço de cor, atenuando a monotonia das vestes encardidas quase reduzidas a saias e camisas estraçoadas, deixando expostos os peitos cobertos de rosários, de verônicas, de cruces, de figas, de amuletos, de dentes de animais, de bentinhos, ou de nominas encerrando *cartas santas*, únicos atavios que perdoava a ascese exigente do evangelizador (CUNHA, s/d., p. 176).

Quando Luísa ainda vivia com os pais e era considerada *moça donzela* segundo o conceito de Euclides, nessa fase de *moça dama*, a filha do casal Lucena trajava um vestido de algodão, estilo camponesa, com a cintura marcada, de comprimento um pouco acima do tornozelo e com pequenas estampas, modelo simples, que lembram a moda de *Zuzu Angel*.<sup>72</sup>



Fig. 11. Cena de Luísa e sua irmã Teresa quando posam para uma foto com o fundo do painel de uma pintura do Corcovado, visto da Baía do Botafogo, RJ.



Fig. 12. Luísa com figurino que lembra o modelo pastoral de Zuzu Angel.

<sup>72</sup> Personagem notória do Brasil da época da ditadura militar, Zuzu Angel ficou conhecida nacional e internacionalmente não apenas por seu trabalho inovador como estilista de moda genuinamente brasileira, mas também por sua procura pelo filho, militante de organizações extremistas, assassinado pelo governo e transformado em desaparecido político, em que enfrentou as autoridades da época e levou sua busca a se tornar conhecida no exterior. Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Zuzu\\_Angel](http://pt.wikipedia.org/wiki/Zuzu_Angel)

Para ressaltar características inocentes, ambas estão de trança, indicando que são meninas-moças comportadas.

A estética deste filme da retomada não tem o foco ideológico ou o engajamento social presente no Cinema Novo. A personagem de Luísa enfoca a sua realidade do ponto de vista da sobrevivência pessoal, sem se importar com a dimensão do conflito social no seu entorno; como todo sertanejo cultivou o sonho de um dia conhecer o mar, manifestação simbólica de liberdade. Enquanto que o relato ficcional no Cinema Novo é enfocando no drama singular de uma família inserido num contexto coletivo, cujas personagens e o cenário simbólico são mostrados de maneira simplista, mas com essencial verossimilhança para expor a verdade - sob o ponto de vista do oprimido. Já no Cinema da Retomada, preocupa-se, sobretudo, com a fidelidade das passagens do texto literário de *Os Sertões*, bem como os relatos do jornalista Manoel Benício, um dos correspondentes do jornal da época.



Fig. 13. Cena da rendição do filme *Guerra de Canudos*, 1997.



Fig. 14. Foto de Flávio de Barros. Rendição dos Conselheristas, outubro de 1897. Fonte: Museu da República/IBRAN/Minc nº 32/2015

Há muita semelhança da imagem dos figurantes dos seguidores de Conselheiro com a foto captada por Flávio de Barros no dia 02 de outubro de 1897, quando ocorreu a rendição dos Conselheristas. Segundo Almeida (1997, 72), o autor das imagens da guerra intitulou-a “400 Jagunços Prisioneiros”.

105

#### 4.2. Personagem masculino: uniforme militar x armadura de couro

O próprio título do filme *Guerra de Canudos* nos remete à imagem de massacre, entre sertanejos uniformizados de roupa militar, vaqueiros e jagunços encourados da indumentária de couro e Conselheristas. No filme, a imagem dos militares é muito evidente, pois no início, a cor predominante do cenário é a do tom da terra, presentes na cor das roupas dos vaqueiros, dos camponeses, dos cangaceiros e dos jagunços, contrastam com as cores do uniforme militar que representa a autoridade do sertão.

O texto literário de Euclides (s/d) descreve o embate entre soldados e vaqueiros:

(...) Soldados vestidos de pano, rompendo aquêles acervos de espinheiras e bromélias, mal arriscariam alguns passos, deixando por ali, esgarçados, os fardamentos, em tiras.

(...) O hábito do vaqueiro era um ensinamento. O flanqueador devia meter-se pela caatinga, envolto na armadura de couro do sertanejo – garantido pelas alpercatas fortes, pelos guarda-pés e perneiras, em que roçariam inofensivos os estiletos dos xique-xiques pelos gibões e guarda-peitos, protegendo-lhe o tórax, e pelos chapéus de couro, firmemente apresilhados ao queixo, habilitando-os arremessar-se, imune, por ali a dentro.(CUNHA, s/d., p.335)



A característica deste filme da retomada é a de que houve a preocupação em reproduzir o cenário da época, adaptando a obra literária de Euclides da Cunha. Rezende contratou técnicos estrangeiros de efeitos especiais, uma equipe de dublês para a figuração nas cenas de lutas e das batalhas. Segundo o diretor, para construir o cenário, contratou-se 250 pessoas para a mão-de-obra de uma área que ocupou 400.000 m<sup>2</sup> no Junco do Salitre, em Canudos. Nilza Rezende (1997) contabiliza que

foram 6 mil peças de roupa: 1.200 fardas, quatrocentas camisas, setenta ternos, setenta roupas completas de couro, duzentos xales, 150 chapéus de couro, quatrocentas botas, muita roupa de sertanejo. Tudo foi confeccionado. (REZENDE, 1997, 122)

Um trecho do capítulo “A Luta”, Euclides descreve o revés para a organização da segunda expedição, determinando operações de uma guerra:

Compôs-se a princípio de 100 praças e 8 oficiais de linha, e 100 praças e 3 oficiais da força estadual.  
(...) Simultaneamente o comando do Distrito apelava para o governo federal requisitando, para a aparelhar melhor, 4 metralhadoras Nordenfeldt, 2 canhões Krupp, de campanha e mais 250 soldados: 100 do 26º batalhão, de Aracaju, e 150 do 33º, de Alagoas. (CUNHA, s/d., 210)

O ator José de Abreu, que interpretou General Artur Oscar no filme de Sérgio Rezende, opina que para compor o personagem é preciso, além da autoconfiança, a preocupação com a atuação técnica. “A marcação precisa, o espaço cênico, a iluminação e a sincronização com a câmera e a concentração com a coisa técnica” (REZENDE, 1997, 100).



Fig. 15. Na imagem à esquerda, a figuração de soldados; à direita, Orlando Vieira no personagem do Coronel Tamarindo, e José de Abreu no papel de General Artur Oscar, na 4ª expedição em *Guerra de Canudos*.



Fig.16. Aquarela s/ papel, 23x33cm. de José Wasth Rodrigues. Infantaria e artilharia. Uniforme de 1896. Tenente do Estado Maior em Pequeno Uniforme, Tenente do Estado Maior em Grande Uniforme (de costas), Tenente de Artilharia a Pé em Grande Uniforme, Tenente de Infantaria em Grande Uniforme, Tenente de Infantaria em Terceiro Uniforme. Fonte: Museu Histórico Nacional/IBRAM /Minc nº020/2015.

Na ilustração do uniforme de 1896 da Infantaria e artilharia na aquarela de José Wasth Rodrigues, profundo conhecedor da história militar, verificamos a indumentária usada pelo Tenente de Infantaria em Terceiro Uniforme: quepe, dólmã azul-ferrete<sup>73</sup>, e botões dourado e a calça vermelha com uma lista nas laterais. Podemos verificar que no filme *Guerra de Canudos*, o figurino do fardamento teve a preocupação de reconstituir historicamente a época em que ocorreu a guerra quando defrontamos com a imagem do traje militar, preservado no Museu Histórico do Rio de Janeiro, onde conferimos a antiga tradição militar dos velhos regimentos.

<sup>73</sup> Cor azul, muito carregada, quase preta. Plural do substantivo: azuis-ferretes. Fonte: in Dicionário Priberam da Língua Port. [em linha], 2008-2013. Disponível em:< <http://www.priberam.pt/dlpo/azul-ferrete>>

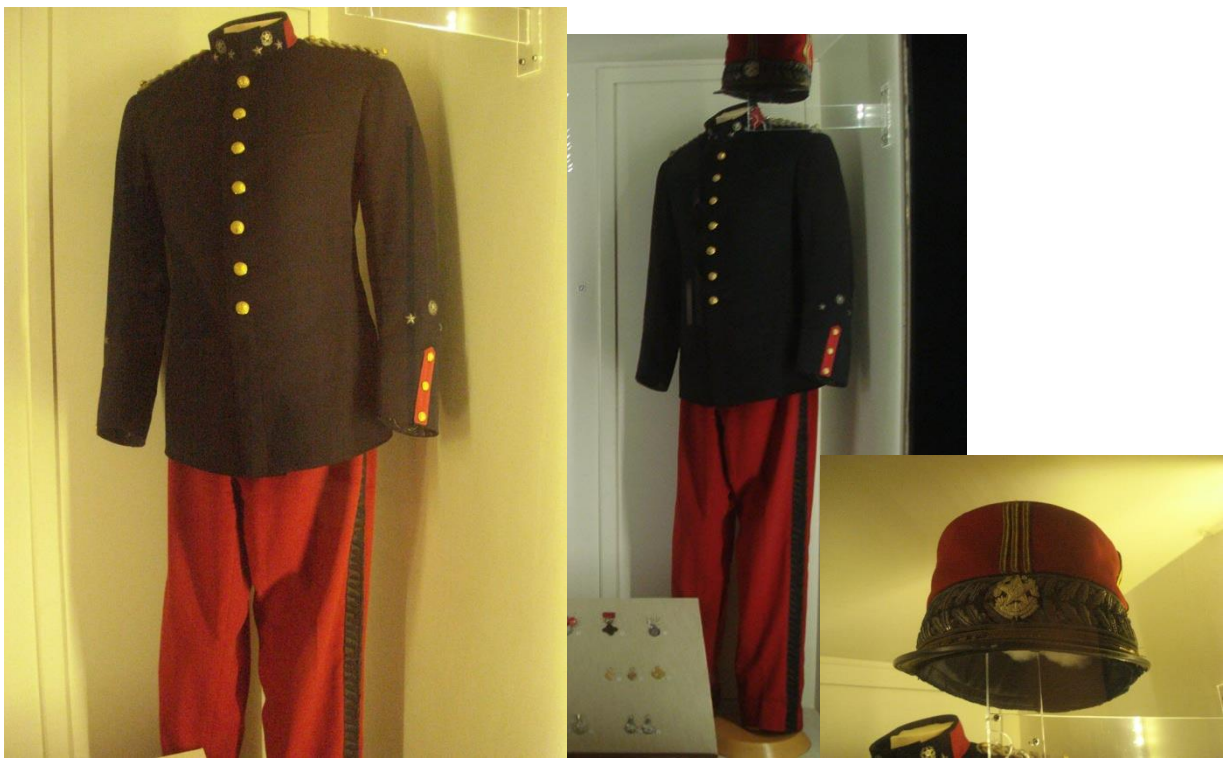


Fig.17. Uniforme de Marechal. Quepe, dólmã e calça. Uniforme utilizado na República Velha. Museu Histórico, Rio de Janeiro. Museu Histórico Nacional/IBRAM /Minc nº020/2015.

Segundo informa Nilza Rezende (1997), informa que foram confeccionadas industrialmente mil e duzentas fardas com o apoio do SENAI, que viabilizou a entrega do figurino para o início das filmagens e garantiu a reconstituição fiel à unidade de tratamento: *“Para a confecção das fardas, foram gastos 5 mil metros de brim e 32.000 botões, reproduzidos exatamente com os botões da época”* (REZENDE, 1997, 122). Para finalizar a autenticidade da narrativa, foi necessário o envelhecimento do figurino para os efeitos da passagem do tempo e os recursos da maquiagem para as marcas de ferimentos.

No filme, personagens fardados e verídicos como General Artur Oscar, Coronel Moreira César (Tonico Pereira) e Coronel Pedro Nunes Tamarindo (Orlando Vieira) se destacam na guerra trágica, pontuando trechos sangrentos da narrativa literária de Euclides da Cunha.

O estilo euclidiano baseia-se na descrição psicológica e de alguma similaridade física do personagem Coronel Moreira César:

O aspecto reduzia-lhe a fama. De figura diminuta – um tórax desfibrado sobre pernas arcadas em parêntesis – era orgânicamente inapto para a carreira que abraçara.

Faltava-lhe esse aprumo e compleição inteiriça que no soldado são a base física da coragem.

Apertado na farda, que raro deixava, o dólman feito para ombros de adolescente frágil agravava-lhe a postura (CUNHA, s/d.,261).





Fig. 18. Cena do Coronel Moreira César (Tonico Pereira) na terceira Expedição do filme *Guerra de Canudos*.



Fig.19. Desenho ilustrando Coronel Moreira César (periódico da época). Fonte: Angelo Agostini. Revista *Ilustrada*, nº 729, 01/1897, 3. RJ: Museu Histórico de Petrópolis.



Fig.20. Uniforme militar. Uniforme de General de Divisão. Quepe, dólmã e calça (utilizado na República Velha). Detalhe do dólmã. Museu Histórico, Rio de Janeiro. Museu Histórico Nacional/IBRAM /Minc nº020/2015.

O fardamento branco do personagem Moreira César se deve à tradição do primeiro regimento da Bahia, que mantinha o branco, que lhe foi dado quando criaram o terço<sup>74</sup>,

<sup>74</sup> Um terço, do termo espanhol *tercio*, constituía um tipo de unidade militar dos exércitos da Ibéria (Hispania), entre os séculos XVI e XVIII, criados oficialmente pelo Imperador Carlos V. A grande novidade dos terços é sua constituição por soldados profissionais permanentes, em comparação com as tropas formadas por levas (mobilização) ou por mercenários até então. Há várias origens do termo "terço", uma delas se deve, a que cada terço deveria incluir os três tipos de combatentes de infantaria da época: os piqueiros, os escudados e os besteiros (soldados medievais equipados com bestas). A outra versão defende que a origem do termo está nos 3000 homens que constituíam o efetivos dos

desde 1642, até ser transformado em regimento por ordem régia de D. João V, em 1750<sup>75</sup>. O diretor do filme Guerra de Canudos caracteriza o personagem do Coronel Moreira César como um mito: “*Um sujeito que vem combater Conselheiro, saindo pelas estradas, tendo ataques epilépticos, delirando, essa sucessão de fatos é que me interessa, mais que um estudo intelectual, político, psicológico do personagem*” (REZENDE, 1997). O ator Tunico Pereira define o seu personagem:

Saber que Moreira César não tinha família foi a chave de minha interpretação. Eu não sou um ator de ortodoxia, eu tento humanizar o personagem. Eu não estudo, eu faço. E tenho um processo meio anárquico de ver as coisas. Como sou um gozador, levo isso até a palavra ‘ação!’, que é mágica para mim, determinante (REZENDE, 1997, 104).

Euclides da Cunha descreve o seu perfil minuciosamente:

Tinha o temperamento desigual e bizarro de um epiléptico provado, encobrendo a instabilidade nervosa de doente grave em placidez enganadora. Entretanto, não raro, a sua serenidade partia-se róta pelos movimentos impulsivos da moléstia, que somente mais tarde, mercê de comoções violentas, se desvendou inteiramente nas manifestações físicas dos ataques. E se pudéssemos acompanhar a sua vida assistiríamos ao desdobramento contínuo do mal, que lhe imprimiu, como a outros sócios de desdita (...) (CUNHA, s/d., 262)

Ao defrontarmo-nos com as imagens da fotografia de Flávio de Barros, registro realizado no final de outubro de 1897, em Canudos, verificamos que há muitos soldados usando a bombacha<sup>76</sup>, calça usada pelos gaúchos. Na 4ª Expedição, dos pampas, combatentes gaúchos foram recrutados para lutar, e distinguiam-se do uniforme militar com o uso da pilcha (bombacha, botas, chapéu de abas largas, guaiaca e lenço no pescoço).

---

primeiros terços. O exército português organizou terços (segundo o modelo espanhol), durante o reinado de D. Sebastião, 1554-1578, mantendo-os até ao século XVIII. A partir da década de 1920, a designação "terço" voltou a ser atribuída, no Exército Espanhol às unidades de escalão regimento da Legião Espanhola e às unidades carlistas. Fonte Wikipédia.

<sup>75</sup>Conforme BARROSO, Gustavo. *Uniformes do Exército brasileiro 1730-1922*, p.13 – séculos XVI, XVII e XVIII – Brasil Colônia. Comemorativa Centenária da Independência do Brasil. Publicação Oficial do Ministério da Guerra. Rio de Janeiro e Paris: A. Ferroud, 1922 Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/35370887/Uniformes-do-Exercito-Brasileiro-1730-1922>

<sup>76</sup> A bombacha, do termo espanhol *bombacho*, que significa “calças largas”, proveniente da América do Sul, no sul do Brasil, Argentina e Uruguai. Corresponde à pantalone usada pelos gaúchos, e por andar a cavalo, o modelo foi adotado pela sua praticidade. Feito de algodão, brim, linho ou tergal, de padrão liso, listrado ou xadrez, faz parte da indumentária típica do gaúcho, traje oficial desde 1989, pela Lei Estadual da Pilcha (vestes tradicionais, masculino ou feminino). São várias origens, uma delas é a ibérica. Durante a invasão Moura na Península Ibérica, a calça larga teria se incorporado ao vestuário espanhol. Depois, foi trazida para a América do Sul pelos maragatos durante a colonização. A vestimenta passou a ser utilizada inicialmente pelos índios e peões chamados *vaqueros* no trabalho nas estâncias, pela sua funcionalidade. Depois, passou a ser usada por todos. Fonte: Wikipédia. Ver também definição na nota de rodapé da pág. 57.





Fig. 21. Brigada Policial, comandada pelo tenente coronel Cândido José Mariano (centro). 1897. Foto de Flávio de Barros. Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC nº 032/2015.



Fig.22. Alto comando da Quarta Expedição em Canudos. Em primeiro plano, da esquerda para a direita, generais-de-brigada João da Silva Barbosa, comandante da Primeira Coluna, Artur Oscar de Andrade Guimarães, general-em-chefe da expedição, Carlos Eugênio de Andrade Guimarães, irmão de Artur Oscar e comandante da Segunda Coluna, o major Salvador Pires de Carvalho Aragão, comandante do 5º Corpo de Polícia da Bahia, e dois oficiais do 1º Regimento de Cavalaria. Foto de Flávio de Barros. Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC nº 032/2015.



Verificamos que no filme há ênfase ao uniforme do Exército da Bahia. Porém, podemos perceber que a diversidade cultural do povo sertanejo que veio do sul está presente nos figurantes soldados que ilustram o reforço gaúcho. O fardamento à gaúcha aparece de relance, marchando no final da luta.



Fig. 23. Penha levada para ser degolada.  
No fundo, de costas, um soldado gaúcho.



Fig. 24. Cena do fim da guerra. Soldados gaúchos marchando.  
Logo surge o General Artur Oscar a cavalo.



Fig.25. Coronel Medeiros, o segundo da direita para a esquerda, acompanhado de seus ajudantes e de um oficial do 22º Batalhão de Infantaria, em Canudos. Foto de Flávio de Barros. Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC nº 032/2015.

O uniforme militar dos atores e figurantes do filme confere verossimilhança em relação ao modelo e às cores do uniforme da época. Na prancha de José Wasth Rodrigues (c.1922), uma das aquarelas feitas para ilustrar livros sobre uniformes do exército brasileiro, nota-se os uniformes dos combatentes gaúchos, principalmente do lado esquerdo da figura: bombacha, botas, lenço no pescoço, o ponche e o chapéu de aba.



Fig. 26. Campanha de Canudos (1897), José Wasth Rodrigues, aquarela sobre papel; 23x33 cm. Officiaes, praças de pret, 1897. Capitão em Uniforme de Campanha à Gaúcha, Tenente em Uniforme de Campanha, Soldado do 21º Batalhão de Infantaria, Soldado do 7º Batalhão de Infantaria, Soldado em Uniforme à Sertaneja, Soldado da Polícia da Bahia. Fonte: Museu Histórico Nacional//Ibram/MinC nº020/2015.

Conforme Barroso (1922), em relação ao uniforme do Exército brasileiro, em 1896, troca-se o cinzento-escuro das túnicas da infantaria pelo azul-ferrete. O museólogo descreve o estado do fardamento da época:

A Campanha de Canudos, pouco depois, aponta os graves defeitos do fardamento em voga. A estampa mostra-nos nessa luta como se usavam vestuários à gaúcha e à sertaneja, aspectos fragrantos do soldado brasileiro naqueles ásperos sertões (Barroso, 1922, 70).

Para conceber a *Guerra de Canudos*, Sergio Rezende explica que dividiu o filme em três fases:

A primeira aborda o mundo religioso de Antônio Conselheiro, onde havia uma integração perfeita do povo com seu *habitat*, simbolizada através do

monocromatismo. O homem se veste com o couro das cabras que cria, é queimado de sol e tem a cor da terra, sua casa é feita de terra (REZENDE, 1997, 30).

Neste habitat monocromático, o diretor insere novas cores no figurino, com o vermelho e os botões dourados das fardas, contrastando com as roupas de couro. No filme foram contratados 4 mil figurantes na região. Segundo Rezende (1997), relata que “*atuaram trezentos e cinqüenta militares do Batalhão da Infantaria de Petrolina e duzentos soldados da Polícia Militar da Bahia, que compuseram o grosso da figuração militar do filme*” (REZENDE, 1997, 114).

Podemos comparar o trecho literário de Euclides em *Os Sertões* (s/d.), onde constrói um cenário surrealista, das imagens de guerra no capítulo “Expedição Moreira César”:

Concluídas as pesquisas nos arredores, e recolhidas as armas e munições de guerra, os jagunços reuniram os cadáveres que jaziam esparsos em vários pontos. Decapitaram-nos. Queimaram os corpos. Alinharam depois, nas duas bordas da estrada, as cabeças, regularmente espaçadas, fronteando-se, faces voltadas para o caminho. Por cima, nos arbustos marginais mais altos, dependuraram os retos de fardas, calças e dólmas<sup>77</sup> multicores, selins, cinturões, quepes<sup>78</sup> de listras rubras, capotes, mantas, cantis e mochilas...(CUNHA, s/d., 313)

No capítulo “A Luta”, o escritor continua a construção de imagens do final de uma luta com a pintura do cenário da caatinga, em cores dissonantes:

A caatinga, mirrada e nua, apareceu repentinamente desabrochando num florescência extravagantemente colorida no vermelho forte das divisas, no azul desmaiado dos dólmas e nos brilhos vivos das chapas dos talins<sup>79</sup> e estribos<sup>80</sup> oscilantes...(CUNHA, s/d., 313)

É interessante observar que no mesmo capítulo, Euclides critica a forma tática e a falta de um plano de campanha na 4ª Expedição, o que refletia na forma de se trajarem:

Por fim, não tiveram a garantia de uma vanguarda eficaz, de flanqueadores<sup>81</sup> capazes de as subtraírem a surpresas. Os que as acompanhavam nada valiam. Tinham que marchar, ladeando o grosso da tropa por dentro das caatingas, e estas tolhiam-lhes o passo. Soldados vestidos de pano, rompendo aquêles acervos de espinheirais e bromélias, mal arriscariam alguns passos, deixando por ali, esgarçados, os fardamentos, em tiras. (CUNHA, s/d., 335)

---

<sup>77</sup> Dólma s.m. (Do turco *dolama*, manto vermelho dos janízaros, soldados da infantaria turca.) Casaco curto e justo, usado pelos militares. Fonte: Enciclopédia Larousse Cultural, 1998, 1957.

<sup>78</sup> Quepe s.m. (Do fr. *Képi*) Certo tipo de boné militar. Fonte: Enciclopédia Larousse Cultural, 1998, 4866

<sup>79</sup> Talim s.m. (Do ar. *Tahlil*.) Boldrié; correia a tiracolo de que pende a espada. Fonte: Enciclopédia Larousse Cultural, 1998, 5571.

<sup>80</sup> Estribo s.m. (Do germ. *Streup*) Aro de metal, suspenso por uma correia de cada lado da sela e sobre o qual o cavaleiro apóia o pé. Fonte: Enciclopédia Larousse Cultural, 1998, 2278.

<sup>81</sup> Soldado destacado de uma tropa em marcha. Fonte: Enciclopédia Larousse Cultural, 1998, 2456.



Entretanto, caracteriza a indumentária dos vaqueiros como fardamento apropriado envolto na armadura de couro do sertanejo:

Bastava que fossem apropriadamente fardados. O hábito dos vaqueiros era um ensinamento. O flanqueador devia meter-se pela caatinga, envolto na armadura de couro do sertanejo – garantido pelas alpercatas fortes, pelos *guarda-pés* e *perneiras*, em que roçariam inofensivos os estiletes dos *xique-xiques* pelos *gibões* e *guarda-peitos*, protegendo-lhe o tórax, e pelos chapéus de couro, firmemente apselhados ao queixo, habilitando-o a arremessar-se, imune, por ali a dentro. (CUNHA, s/d., 335).

O personagem Zé Lucena, do filme da Retomada apresenta-se com um traje simples, com chapéu amassado com formato circular e de abas curtas; jaleco de couro; camisa de algodão sem o guarda-peito<sup>82</sup>; e calça cor creme com um cinto, sem as perneiras de couro. Vemos os figurantes trajando com mais rigor, conforme descrito nas páginas literárias de Euclides da Cunha.

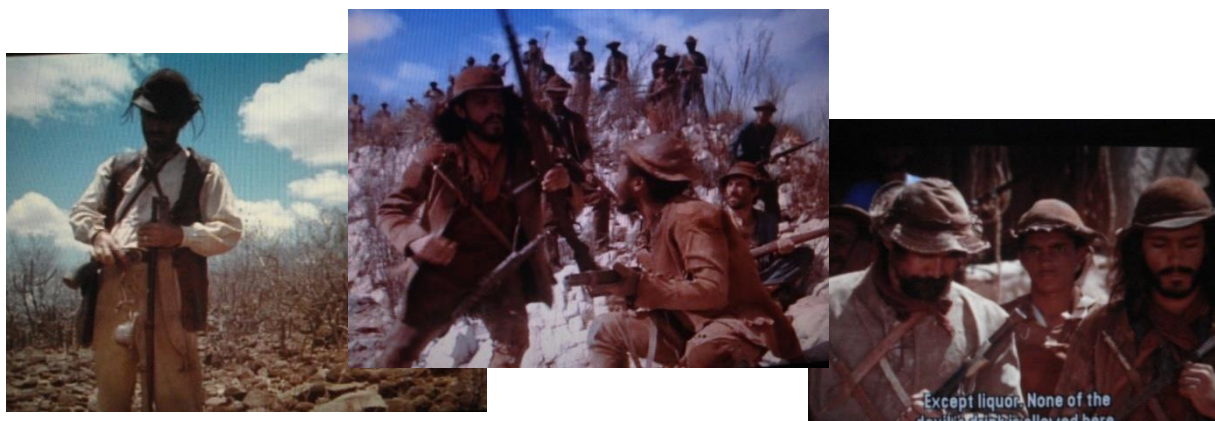


Fig. 27. Cenas do vaqueiro Lucena (Paulo Betti). Personagens figurando vaqueiros.

A construção do personagem Lucena, vaqueiro que adere ao agrupamento de Antônio Conselheiro, segundo Rezende, "*me pareceu mais difícil de ser executado que o Lamarca.*" O diretor relata que "*Betti se afastou da disciplina imposta pelo trabalho em Lamarca e se deixou conduzir pela intuição. Cena a cena, o personagem foi surgindo e o que parecia separar o paulista de Sorocaba daquele sertanejo (...)*"(REZENDE, 1997, 91). Pode-se deduzir que a persona<sup>83</sup> surgiu efetivamente no ator quando ele a vestiu literalmente, como relata Paulo Betti (1997):

<sup>82</sup> Ver definição na nota de rodapé do capítulo 2, página 31.

<sup>83</sup> Ver definição na nota de rodapé do capítulo 1, página 10.

No início, eu não me imaginava fazendo o personagem, às vezes a gente se vê melhor do que a gente é. Só na hora que eu vesti as roupas do Zé Lucena, é que eu percebi que Zé Lucena era eu (...) Acho que é isso que o Sergio [Rezende] conseguiu ver em mim: que eu tenho o arquétipo daquele sertanejo [o Zé do Burro de *O pagador de promessas*, seu primeiro trabalho no teatro amador] (REZENDE, 1997, 91)

Conforme as palavras do escritor, podemos atribuir fidedignidade à adaptação a partir da cena dos últimos combatentes no final da guerra, cujo significado nos remete às imagens de dramaticidade e heroísmo:

E no último dia de sua resistência inconcebível, como bem poucas idênticas na história, os seus últimos defensores, três ou quatro anônimos, três ou quatro magros titãs famintos e andrajosos, iriam queimar os últimos cartuchos em cima de seis mil homens!

(...)Canudos não se rendeu. Exemplo em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados (CUNHA, s/d., 417, 541).



Fig. 28. Cenas do vaqueiro Zé Lucena, mais dois homens e um menino, únicos vivos na trincheira contra a tropa republicana.

Para o personagem de Antônio Conselheiro, Beth Filipecki teve inspiração na figura religiosa de El Greco, pintor maneirista. Seu estilo dramático e expressivo, com os tons frios que o pintor utilizava, foi apreciado pelos pintores do século XX, influenciando simbolistas e o pintor cubista Pablo Picasso - especialmente na sua fase azul. Foi considerado um precursor do expressionismo e representante visual do misticismo com suas figuras altas e

esguias e composições alongadas. Na pintura intitulada “São José com o menino”, o Santo segura seu cajado, mostrando-o como protetor do Menino. E esta aura mítica da pintura de São José reflete na imagem do personagem de Conselheiro, que representa o bom santo protetor.



Fig. 29. Cena de Antônio Conselheiro (José Wilker e figurantes)

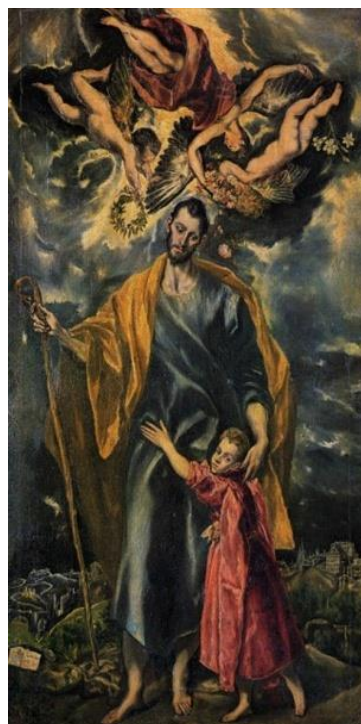


Fig.30. São José com o Menino.1597-1599 (óleo s/tela 289x147 cm). El Greco, Capela de São José, Toledo Espanha

Para o ator José Wilker, o seu interesse em fazer o personagem Antônio Conselheiro era claro pelo fascínio que causava, desejando, assim, manter a sua aura mística do líder religioso. Segundo Rezende (1996), o Peregrino povoa no imaginário do ator desde que era menino em Juazeiro do Norte, Ceará, quando se encantava com a literatura de cordel sobre o líder religioso. Rezende relata como o personagem surgiu no ator:

Wilker não quis reler *Os sertões* nem pesquisar informações sobre o personagem. No primeiro dia de filmagem, ele simplesmente não sabia o que ia fazer. Quando no fim da tarde deixou o *trailer* para filmar sua primeira cena, levou um susto: “Vi aleijado fingindo que era aleijado; vi cego fingindo que era cego: vi gente que estava na miséria, sem perspectivas, fingindo que era tudo isso. Ao dizer meu texto, senti um novo impacto: aquilo tinha significado para aquela gente, era verdade. Foi essa química que surgiu a minha forma de Antônio Conselheiro. (REZENDE, 1996, 84).

Wilker conta que quando lhe perguntam como se faz cinema, responde que não sabe, na verdade, tudo é intuição, observa ele (WILKER, apud REZENDE, 1996, 85). O ator relata que o filme *Guerra de Canudos* o encantou: “A maneira como é descrito o povo de Canudos, o desenho do filme, como a história é contada com a câmera, a cor, o movimento, a luz, a exposição dos tons em cena, o tamanho de cada *take*, tudo isso me fascinou” (WILKER, apud REZENDE, 1996, 85).

O crítico de cinema Ismail Xavier analisa que o cinema brasileiro, para que se “vista” de realismo, a escolha de atores da comunidade é necessária para parecer real e gerar a

verossimilhança (XAVIER, apud TVSESC, 2010), então podemos crer que o filme de Sérgio Rezende atingiu este intuito no quesito do cenário, fotografia, figurino e figuração, e na atuação de atores profissionais, que demonstraram maior autenticidade em relação ao verossímil de seus personagens. Percebemos tal realismo quando analisarmos o filme pelo aspecto da narrativa e a forma da ambientação histórica, quando neste tipo de cinema ocorreu a participação de muitos figurantes da comunidade e de atores estrangeiros para atuarem nas cenas de ação, no combate corpo-a-corpo, nas cenas de imolação e na cena de explosão.

O filme de Sérgio Rezende realmente apresenta um clima de devoção, que se soma às ações de cada personagem, mesmo aquelas consideradas pequenas. O filme ofereceu-nos uma possibilidade de leitura referente à imagem da mulher sertaneja, que como a lua, apresenta fases, de menina-donzela, prostituta e guerreira, tendo a beleza física como aliada. O cineasta atualiza, assim, o papel feminino que transcende a interpretação ética própria da época da obra literária de Euclides da Cunha, a qual foi fonte de inspiração.

Podemos verificar, que por meio da maquiagem e do figurino, percebemos a passagem do tempo decorrido na narrativa cinematográfica, que acompanha a transformação psicológica dos personagens. Na obra *Os Sertões*, por se tratar da visão de uma classe letrada, o autor nos revela uma estética classicista na descrição do ideal sertanejo. Ao comparar o homem do sertão aos deuses mitológicos da Grécia antiga, seu estilo apresenta características românticas para descrever aspectos geográficos da região do sertão Nordestino como metáforas para caracterizar seus habitantes, e a alegoria da luta entre titãs - a denúncia da existência de dois “Brasis”, o do litoral civilizado e do sertão ainda em fase colonial. Tal transposição poética do texto narrativo para o cinematográfico, em relação à construção dos personagens pode ser perceptível nos figurinos por meio da monocromia do tom da terra em contraposição ao colorido do fardamento militar, e menos pelo enfoque e enquadramentos cinematográficos.

### QUADRO 3

**Quadro comparativo do figurino em relação à função dos personagens, à estética cinematográfica e em relação ao figurino do romance**

|  |                                      |                                    |   |                                      |   |
|--|--------------------------------------|------------------------------------|---|--------------------------------------|---|
|  | <b><i>Vidas Secas</i></b><br>(filme) | <b><i>Deus e Diabo</i></b> (filme) | <b><i>Guerra de Canudos</i></b> (filme de 1997) | <b><i>Vidas Secas</i></b><br>(livro) | <b><i>Os Sertões</i></b><br><br>(livro) |
|  |                                      |                                    |   |                                      |   |

|                                |   |   |  |   |  |
|--------------------------------|---|---|--|---|--|
| Cor e luz/contexto de produção | <b>Vidas Secas</b> (filme)  | <b>Deus e Diabo</b> (filme)   | <b>Guerra de Canudos</b> (filme)                           | <b>Vidas Secas</b> (livro)  | <b>Os Sertões</b> (livro)  |
|                                | Preto&branco.   | Preto&branco,   | Cor. tom terra/azul/vermelho/dourado.]Luz <i>noir</i> .    | Descrição implacável e precisa da natureza.   | Descrição geológica e metafórica da paisagem.  |
|                                | Luz “estourada”. Cinema Novo-   | Luz “estourada”. Cinema Novo –  |  | Estado Novo   |  |
|                                | Fase nacionalista-crítica. Tentativa de reformas de base.   | Fase nacionalista-crítica. Início da ditadura militar.  | Cinema da Retomada. Era das privatizações                  |   | República oligárquica  |
| Tipo de figurino               | <u>Realista</u> : dos personagens em geral e ao mesmo tempo   | <u>Realista</u> : o beato, o cego, o coronel, o padre, o casal Manuel e Rosa.                 | <u>Realista</u> : família Lucena, militares e vaqueiros    | Descrição objetiva, psicológica e física dos personagens e sua vestimenta, com sua textura e cor. | Descrição de tipos humanos e em paralelo com a descrição física da paisagem do sertão. |
|                                | <u>Simbólico</u> : roupa de “missa” da família de Fabiano como submissão aos valores simbólicos vigentes. | <u>Simbólico</u> : (representação essencial da forma)Antônio das Mortes e Corisco, cego Júlio | <u>Simbólico</u> : soldados com uniforme à gaúcha          |   |  |
|                                | Soldado amarelo, padre e o fazendeiro.  |   |  |   |  |
| Instrumentos do poder          | Soldado amarelo, padre  | Antônio das Mortes  | Fiscal, soldados, imprensa                                 | Soldado amarelo, fiscal, padre  | Soldados e militares   |
| O poder                        | O governo, o fazendeiro   | Coronel, padre e governo  | O fazendeiro, oficiais, governo                            | O governo(implícito), o fazendeiro  | Elite política, militares e governo  |
| Os místicos                    | Sinha Vitória, Sinha Terta  | Cego Júlio, Sebastião, Manuel   | Antônio Conselheiro Zé Lucena                              | Sinha Vitória, Sinha Terta  | Antônio Conselheiro e seus seguidores.   |
| Os insurgentes                 | Grupo de cangaceiros  | Corisco - insurgente e Antônio das Mortes - revolucionário                                    | Antônio Conselheiro, beatos, a família Lucena, cangaceiros | Fabiano pensava entrar no cangaço   | Antônio Conselheiro e seus seguidores.   |
|                                |   |   |  |   |  |



|   |   |   |  |  |   |
|---|---|---|--|--|---|
|   |   |   |  |  |   |
| <p>Descrição do texto visual e do texto escrito em relação ao figurino. Índícios da moda no período em que o filme foi exibido.</p> | <b>Vidas Secas</b>  | <b>Deus e Diabo</b>   | <b>Guerra de Canudos</b>   | <b>Vidas Secas</b><br>(livro)                          | <b>Os Sertões</b><br>(livro)  |
|   | Roupa de "missa" da família de Fabiano. Roupa de vaqueiro/figurantes com a roupa dos anos 60. | Cartucheira, coldre, fuzil e punhal de Corisco. Roupa de couro de Manuel. figurantes com a roupa dos anos 60. | Farda militar, roupa de vaqueiro. Espartilho.                        | Descrição da roupa sob o ponto de vista do personagem. | Descrição física e da índole dos sertanejos conforme a região, descrição da indumentária. |
|   |   |   | Figurino de Luisa remete à Moda brasileira idealizada por Zuzu Angel |  |   |

## Considerações finais

O guarda-roupa ou o figurino no cinema contextualiza a narrativa visual no tempo e no espaço juntamente com a cenografia, a fotografia e a trilha sonora. Com estes elementos estéticos, um romance é transposto e recontado na linguagem audiovisual, permitindo a passagem da linguagem do texto escrito para a visualidade cinematográfica. Harvey esclarece que o vestir, “como a pintura, consiste de valores tornados visíveis. Vivemos em um mundo permeado de valores identitários, sociais, políticos, éticos – e os vemos no nosso estilo de vida” (Harvey, 2003). O sociólogo estabelece a relação dinâmica entre os homens, as suas roupas e a complexa simbologia que é o ato de vestir da vida social e que, a pessoa vestida, é uma *persona* que interpretamos. Já na definição de Squicciarino (1998, p. 109), o caráter psicológico da indumentária constitui um efeito correspondente à extensão do “eu”. A partir do conceito de que a ficção que se inspira do real, Betton (1987) observa que o objetivo do guarda-roupa é exaltar a personalidade dos “heróis”, além de sugerir ou traduzir simbolicamente estados de alma. O cineasta e seus colaboradores têm a liberdade de recriar os personagens da obra literária escolhida, a fim de mostrar, na tela, o palco de conflitos das questões que transcendem o tema nacional, por conterem atributos da universalidade. Como dizia Leon Tolstói – “*Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia.*”

121

Na comparação entre os filmes, deparamo-nos com as diferenças do tipo de tratamento de figurinos conforme a estética do cineasta. Verificamos a verossimilhança dos figurinos em relação à iconografia histórica, para conferirmos a autenticidade da cultura brasileira e as possíveis influências latino-americanas ou de outras regiões do mundo. Os acessórios são elementos sógnicos, e seus significados simbólicos acentuam a ideologia pela qual o diretor deseja apresentar. Por outro lado, um figurino descuidado interfere na verossimilhança da narrativa visual quando há excesso do uso de clichês visuais, ou de acabamento muito refinado, que acaba por estereotipar o figurino para facilitar a identificação de um personagem ou grupo de personagens, principalmente quando se trata de uma estética que prioriza a superprodução. Esta relação de verossimilhança fica evidente se o filme, mais do que corresponder à realidade, for dotado de coerência.

Aristóteles afirmava: é melhor o verossímil que convença, à verdade que não convença. Conforme o pensamento clássico, que atribui aos gêneros literários a liberdade de relatar os fatos em determinadas circunstâncias segundo o verossímil, pressupomos que os personagens dos filmes buscarão, à sua maneira, ora sucinta e com poucos recursos, ora complexa e ostentosa, transcender os dramas particulares. E assim como nos romances que os inspiraram, ascender o caráter da universalidade, o que para o filósofo grego, é o caráter mais elevado da poesia, e por analogia, o da ficção.

## Bibliografia geral

ALBUQUERQUE, Túlio Augusto Paz e. *Visões de Nordeste e de desenvolvimento no Cinema Novo e Cinema da Retomada*. 2011, 141 f. (Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual da Paraíba). Disponível em: [posgraduacao.uepb.edu.br/ppgdr/?wpfb\\_dl=84](http://posgraduacao.uepb.edu.br/ppgdr/?wpfb_dl=84) (acesso em 14/02/2015)

BARRADAS, Olívia. *Adaptação de dois romances brasileiros: Vidas Secas, de Graciliano Ramos, e Tenda dos Milagres, de Jorge Amado, pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos*. Passages de Paris 6, 2001. Disponível em: [http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2011/articles/pdf/PP6\\_varia6.pdf](http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2011/articles/pdf/PP6_varia6.pdf) >(acesso em 14/12/2015)

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Trad. Lineide do Lago S. Mosca. São Paulo: Nacional, USP, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. Ensaio sobre o Cinema Brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1967.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo. 1987. 120 p.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005. 111p.

BORTOLOTTI, Marcelo. In *Cartas revelam Graciliano gentil e satisfeito com a própria obra*. Folha de S. Paulo, Ilustrada, sábado, 27 de abril de 2013, p. E3.

BOSSI, Alfredo. *Plural, Mas não Caótico*, Cultura Brasileira: temas e situações, São Paulo: Ática, 1987.

BRAGA, João. *História da Moda: uma narrativa*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004. 109 p.

BRASIL, Umbelino. *Deus e o Diabo, a criminalidade total*. Kino Digital – Revista Eletrônica de Cinema e Audiovisual, nº 1, dez. 2006. Disponível em: <http://www.kinodigital.ufba.br/edicao1/pdf/deuseodiabo.pdf> (acesso em 10/07/2012)

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 3ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CASTRO ROCHA, João Cezar de. *Ensaio Vidas Secas*. São Paulo: Caderno Mais, Folha de S. Paulo, 9 mar.2003.

CORDEIRO, Carla de Fátima; SANTANA, Juliana Nicolau. *Sinha Vitória, a saga da mulher sertaneja e retirante*. Baleia na Rede - Revista online do Grupo de Pesquisa e Estudos em cinema e Literatura, s/d.

CRUZ, Altair Andrade. *História do Cangaço: verdades, lendas, narrativas sobre um fato histórico-social*. Fev/2011. Disponível em: <http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/historia-do-cangaco-verdades> (acesso em 16/03/2015).

DOS SANTOS, Dalila Carla. *Na trilha do cangaço: as representações das relações de gênero nos filmes Corisco e Dadá e Baile perfumado*. Dissertação de Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.

EBERT, Carlos. *Desafio da luz tropical*, 2009. Disponível em: <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=81&desafio-da-luz-tropical> (acesso em 10/05/2013)

EGGENSPERGER, Klaus. *Kinema*. O Samurai dos “Farolestes” de Kurosawa. Disponível em: [www.memai.com.br/2012/07/12-kinema-o-samurai-com-duas-caras-de-kurosawa/](http://www.memai.com.br/2012/07/12-kinema-o-samurai-com-duas-caras-de-kurosawa/) (acesso em 03/02/2016)

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET Jean-Claude. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Cinema. Repercussões em Caixa de Eco Ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1983. 266 p.

HARVEY, John. *Homens de preto*. São Paulo: Unesp, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995. 162 p.

JUNG, Carl G. et al. *O Homem e seus Símbolos*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987. 316 p.

JUNIOR, Edilson Baltazar B. e BARREIRA, Ruana de Almeida. *O vaqueiro, o penitente e o cangaceiro: messianismo no filme Deus e o diabo na terra do sol de Glauber Rocha*. Periódico: História, imagem e narrativas n. 16, abril/2013.

Disponível em <<http://www.historiainagem.com.br>> (acesso em 14/02/2015)

MUKARŔVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa Ltda, 1981. 350 p.

NŔTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995. 149 p.

PELLEGRINI, Tânia et.al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, 2003. 147 p.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *O sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na terra do sol*. São Paulo: Lua Nova nº 74, 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64452008000200002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452008000200002) (acesso em 17/02/2015)

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

123

QUEIROZ, Ilsa Fernandes. *Mulheres no cangaço: amantes e guerreiras*. Natal, RS: Idéa Editora, 2005.

QUEIROZ, Renato da Silva. *Mobilizações socioreligiosas no Brasil: os surtos messiânicos milenaristas*. In: Revista USP. São Paulo, nº 67, Set/Nov, 2005, p. 132-149. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/67/10-queiroz.pdf> (acesso em 14/02/2015)

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos*. O sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SALLES Cecília A. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. São Paulo: FAPESP/ Ed. Horizonte, 2010. 238 p.

SANTAELLA, Lucia; NŔTH, Winfried. *Imagem*. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo, Iluminuras, 1998. 224 p.

SANTOS, Nelson Pereira dos et. al. *Cinema Novo, origens, ambições e perspectivas*. Debate transcrito na Revista Civilização Brasileira, nº 1, março 1965, p. 815-196.

\_\_\_\_\_. *Nelson Pereira, Pompeu de Souza e Paulo Emilio debatem Vidas Secas*. São Paulo, 1964. Debate disponível em <http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm>.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Império em procissão*. Ritos e Símbolos do Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2001.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*, 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978, 136p.

SUE JENKYN, Jones. *Fashion design* – manual do estilista. Trad. Iara Biderman. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 240 p.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Trad. Maria Luiza S. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 223 p.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2001. 323 p.

VOILQUIN Jean; CAPELLE, Jean. *Aristóteles*. Arte Retórica e Arte Poética. São Paulo: Edições de Ouro, s/d. 357 p.

## **Catálogos, Dicionários, Enciclopédias e Exposições**

ALMEIDA, Cícero Antônio F. de. *Canudos: imagens da guerra*. [Fotografias] Flávio de Barros. Rio de Janeiro: Lacerda Ed.: Museu da República, 1997. 180 p. Il.

AUMONT, Jacques; MARIE, Marie. Dicionário teórico e crítico de cinema. Trad. Por Eloisa Araújo Ribeiro. 2ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

BARROSO, Gustavo (João do Norte). *Uniformes do Exército brasileiro 1730-1922*. Aquarelas e Documentação de José Wash Rodrigues. Texto organizado por Gustavo Barroso. Comemorativa Centenária da Independência do Brasil. Publicação Oficial do Ministério da Guerra. Rio de Janeiro e Paris: A. Ferroud, 1922. Folio, orig. printed wrps (some-what dampstained) over recent quarter morocco with cloth sides.(2 1), 110 p., handed colored water color plates showing military uniform. Internally very fine. 356 p. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/35370887/Uniformes-do-Exercito-Brasileiro-1730-1922>> (acesso em 10/3/2016)

BRAGA, João. *Eu sou a moda brasileira*. In Zuleika, n.1, ano 1, Abril 2014. São Paulo: Itaú Cultural. Exposição Ocupação Zuzu. 01/04 a 11/05/2014. Disponível em <<http://issuu.com/itaucultural/docs/zuleika>>[acessado 12 março 2016].

ARAÚJO, Emanuel. *O Sertão*. da Caatinga, dos Santos, dos Beatos e dos Cabras da Peste. 1.ed. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2012. 304 p.

BARBOSA, Álvaro. *O Som em Ficção Cinematográfica*. Análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras Cinematográficas / Videográficas de Ficção Escola das Artes - Som e Imagem 2000/01. Universidade Católica Portuguesa Disponível em: [http://www.abarbosa.org/docs/som\\_para\\_ficcao.pdf](http://www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf)>[acessado 10 março 2016].

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, 996 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI Escolar*. O minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 790 p.

Dicionário da Moda. São Paulo: Sigbol Fashion, c. 2007.

História da Moda. São Paulo: Sigbol Fashion, c. 2007.

Enciclopédia *Larousse Cultural*. São Paulo: Folha de S. Paulo: Nova Cultural Ltda, 1998. 6112 p.

Exposição “Cangaçeiros”. Coleção 100 fotos do cangaço. Coleção Ruy Souza e Silva; Sociedade do Cangaço e Imagem Benjamin Abrahão. Curadoria de Rubens Fernandes Junior. São Paulo, Mira Galeria de Arte, fev. 2015.

Exposição “Ocupação Zuzu Angel”. Curadoria de Hildegard Angel. Itaú Cultural, de 01 de abril a 11 de maio de 2013.



## Enciclopédias virtuais:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1867/wasth-rodrigues> (acesso em 22/12/2015)  
<http://www.dicionarioinformal.com.br/vaqueta/> (acesso em 09/03/2016)  
<http://quaiaca.ufpel.edu.br/> (acesso em 22/03/2015).  
<http://www.priberam.pt/dlpo/azul-ferrete> [consultado em 30-04-2016].  
<http://www.revistacliche.com.br/2012/03/preta-a-porter/> (acesso em 03/02/2016)  
[http://www.riogrande.com.br/rio\\_grande\\_do\\_sul\\_russilhonas-o936.html](http://www.riogrande.com.br/rio_grande_do_sul_russilhonas-o936.html) (acesso em 05/05/2015)  
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Bombacha> (acesso em 05/05/2015)  
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Canga%C3%A7o> (acesso em 20/05/2015).  
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Her%C3%B3i> (acesso em 10/07/2015)  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Persona\\_\(teatro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Persona_(teatro)) (acesso em 08/09/2015)  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ter%C3%A7o\\_\(militar\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ter%C3%A7o_(militar)) (acesso em 09/03/2016)  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Zuzu\\_Angel](http://pt.wikipedia.org/wiki/Zuzu_Angel) (acesso em 20/03/2015)

ANDREA, Lucia. *A história da Chita, um tecido (quase) brasileiro*. Disponível em:  
[http://textileindustry.ning.com/forum/topics/a-hiot-ria-da-chita-um-tecido-quase-brasileiro?xg\\_source=msg\\_mes\\_network](http://textileindustry.ning.com/forum/topics/a-hiot-ria-da-chita-um-tecido-quase-brasileiro?xg_source=msg_mes_network)

BARLACH, Bruna. *Figurino*. Disponível em: <http://www.fontedosaber.com/artes/figurino.html> (acesso em 10/12/2015).

CABALLERO, Ana Belén. Arquidiocese de Mérida-Badajoz. *O Museu da Catedral de Badajoz produz duas obras de Luis de Morales*. Prado Museum. Disponível em  
<http://www.agenciasic.com/2015/10/09/el-museo-de-la-catedral-de-badajoz-cede-dos-obras-de-luis-de-morales-al-museo-del-prado/> (acesso em 15/12/2015)

## Bibliografia específica

ABUJAMRA, Antônio. *Entrevista de Frederico Pernambucano de Mello a Provocações - TV Cultura*. [online] 06 de jun. de 2012. Disponível em  
<[https://www.youtube.com/watch?v=I\\_YrVqpJGGk](https://www.youtube.com/watch?v=I_YrVqpJGGk)> [acessado 07 novembro 2015].

ALBUQUERQUE, Cao. In *Entre tramas, rendas e fuxicos*. São Paulo: Memória Globo, 2007, p. 29

AQUINO, Wilson. *A influência estética de Lampião*. Isto É – Comportamento. Edição nº 2139. 05 de novembro de 2010. Disponível em  
<[http://www.istoe.com.br/reportagens/109496\\_A+INFLUENCIA+ESTETICA+DE+LAMPIAO](http://www.istoe.com.br/reportagens/109496_A+INFLUENCIA+ESTETICA+DE+LAMPIAO)> [acessado 05 janeiro de 2016].

ARAÚJO, Antônio Amauri Correia de. *Lampião: as mulheres e o cangaço*. São Paulo: Traço, 1985. 391 p.

BENTES, Ivana. Comentários sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Brasil, 1964). Preto e Branco; 125 minutos. *Direção e Argumento*: Glauber Rocha. Versão restaurada e remasterizada, s/d.

BERNARDET, Jean-Claude e GOMES, Paulo Emílio Salles. *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra S/A, 1991. 169 p.

CÂNDIDO, Antônio. *Grande Sertão Veredas*: Antônio Cândido sobre Guimarães Rosa. Publicado em 02 de março de 2014 por Zekitcha Costello. Disponível em  
[www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ](http://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ) (acesso em 26/02/2016).

COSTA, Francisco Araujo da. *O figurino como elemento essencial da narrativa*. Ano 7, nº 8, Porto Alegre: FAMECOS/PUCRS, 2002. Disponível em:  
<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/775> (acesso em 10/05/2015).

CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. Campanha de Canudos. Ilustrações de Alfredo Aquino. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1975.

\_\_\_\_\_. *Os Sertões*. Prefácio de M.Cavalcanti Proença. São Paulo: Edições de Ouro, s/d. 550 p.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos um Olhar Neo-realista?* São Paulo: Edusp, 2015. 216p.

FARAH, Alexandra. *Filme Fashion*. Centro Cultural Banco do Brasil. 27 de maio a 15 de junho de 2003. São Paulo: Takano editora gráfica, 2003. 84 p.

\_\_\_\_\_. *Iguatemi filme fashion*. Cinema brasileiro panorama internacional 2ª mostra competitiva. São Paulo: Fundo Nacional de Cultura, c. 2007. 84 p.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Memória, Imagem e Oralidade: evocação de Dadá*. Belém/Pará: Revista Sentidos da Cultura - v.1. n. 1. Jul-dez/2014  
Disponível em: [paginas.uepa.br/seer/index.php/sentidos/article/download/354/331](http://paginas.uepa.br/seer/index.php/sentidos/article/download/354/331) de JP Ferreira - 2014 (acesso em 10/03/2015).

FISCHER MIRKIN, Toby. *O código do vestir: os significados ocultos da roupa feminina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FLÜGEL, J.C.. *A psicologia das roupas*. São Paulo: Mestre Jou, c. 1965.

FREYRE, Gilberto. *Modos de Homem, modas de mulher*. 2.ed. ref. São Paulo: Global, 2009.

JOSÉ, Francisco, 2010 (TV GLOBO). *As duas Faces de Lampião*. O cangaceiro também costurava e bordava. Entrevista de Frederico Pernambucano de Mello a Francisco José. Globo News, Recife, Brasil. 07 de Novembro de 2010. Disponível em <  
<https://www.youtube.com/watch?v=3POia9NILAA>>[acessado 09 novembro 2015].

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. 1ª. Ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. 159 p.

LIMA, Antônio Klévisson Viana. *Lampião: era o cavalo do tempo atrás da besta da vida*. 2ª Ed. São Paulo: Hedra, 1999. 54 p.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Estrelas de couro: estética do cangaço*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. 253 p.

MONZANI, Josette Maria Alves de Souza. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos; UFBA, 2005. 332 p.

NASCIMENTO, José Leonardo do. *Euclides da Cunha e a estética do cientificismo*. São Paulo: Unesp, 2011. 156 p.

NERY, Marie Louise. *A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2004. 304 p.

PERICÁS, Luiz Bernardo. *Os cangaceiros: ensaios de interpretação histórica*. São Paulo: Boitempo, 2010. 318 p.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Sêcas*. São Paulo: Livraria Martins Editôra S.A., 24ª ed., 1970.

REZENDE, Nilza. *Guerra de Canudos: o filme*. São Paulo: SENAC São Paulo, 1997

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra,/Embrafilme, 1981.  
Disponível em:

[http://diversitas.fflch.usp.br/sites/diversitas.fflch.usp.br/files/ROCHA%20Glauber\\_Revolucao%20do%20Cinema%20Novo.pdf](http://diversitas.fflch.usp.br/sites/diversitas.fflch.usp.br/files/ROCHA%20Glauber_Revolucao%20do%20Cinema%20Novo.pdf) (acesso em 02/02/2013).

\_\_\_\_\_. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira S.A, 1965. 232 p.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 623 p.

SARAIVA, Vítor do Nascimento. *Estudo de figurino em filmes brasileiros dos anos 80*. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social (Dissertação para o curso em Bacharel em Cinema). Niterói, 2010. Disponível em: <https://designvisualuff.files.wordpress.com/2011/07/estudo-de-figurino-em-filmes-brasileiros-dos-anos-801.pdf> (acesso em 28/01/2015).

SCHAFER, Fabio Mauricio. *Imagens e Identidades em Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2001. Disponível em: <http://dSPACE.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24448/D%20-%20SCHAFER,%20FABIO%20MAURICIO.pdf?sequence=1>

SENADOR, Daniela Pinto. *Cinema*. Um roteiro ainda a ser escrito. São Paulo: Jornal da USP - 08 a 14 de setembro de 2003, no.657, p. 1. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag1213.htm>

SILVA, Halan Kardeck Ferreira. *Uma pedagogia cultural militante: representações e identidades de vaqueiro no Cinema Novo*. Canoas: ULBRA, 2009. 95 fl. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Luterana do Brasil, Canoas, 2009.

SOARES, Jô. *Jô Soares entrevista Frederico Pernambucano de Mello*, parte 3. [online] 04 julho de 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-GrinCrRWj9->> [acessado 27 novembro 2015].

SOUZA, Licia Soares de. *Ficção e História em A Guerra de Canudos*. Salvador: Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 77-89. Disponível em: [http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/licia\\_soares.pdf](http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/licia_soares.pdf)

SOUZA, Pompeu de, EMILIO, Paulo. *Nelson Pereira, Pompeu de Souza e Paulo Emilio debatem Vidas Secas*. Centro de Extensão Cultural de São Paulo, 1964. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm> > (acesso em 22/01/2016)

SQUICCIARINO, Nicola. *El vestido habla*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1998

TELLES, Marcio; SILVA, Alexandre Rocha da. *Nem Deus, nem o Diabo: Rosa na Terra do Sol*. Disponível em: [http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=185%3Anem-deus-nem-o-diabo-rosa-na-terra-do-sol&catid=44&Itemid=112](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=185%3Anem-deus-nem-o-diabo-rosa-na-terra-do-sol&catid=44&Itemid=112) (acesso em 10/03/2014).

VAINSENER, Semira Adler. *Maria Bonita*. 17 de abril de 2006. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>> [acessado 11 janeiro 2016].

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense S.A., 1983. 172 p.

\_\_\_\_\_. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 146 p.

\_\_\_\_\_. *Comentários sobre Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Brasil, 1964). Preto e Branco; 125 minutos. *Direção e Argumento*: Glauber Rocha. Versão restaurada e remasterizada, s/d.

\_\_\_\_\_. *Entrevista a SESC TV*. Gravado em 2010. Disponível em <<http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/ismail-xavier/>>. [acessado 11 janeiro 2016].

ZATZ, Lia. *Dadá, bordando o Cangaço*. São Paulo: Callis, 2003, 63 p.

WITTMANN, Isabel. *Cinema, figurino, literatura e assuntos relacionados*. Vidas Secas (1963).

Membro da *Sociedade Brasileira de Blogueiros Cinéfilos*, 2013. Disponível em:

<<http://estantedasala.wordpress.com/2013/09/04/vidas-secas/>>

## Filmografia

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Brasil, 1964). Drama. Preto e Branco; 125 minutos. *Direção e Argumento*: Glauber Rocha. *Produtor* Luiz Augusto Mendes. *Produtores Associados*: Jarbas Barbosa e Glauber Rocha. *Diretor de Produção* Agnaldo Siri Azevedo. *Roteiro*: Glauber Rocha e Walter Lima Júnior. *Diálogos*: Glauber Rocha e Paulo Gil Soares. *Diretor de Fotografia e Câmera*: Waldemar Lima. *Montagem*: Rafael Valverde. *Música* Heitor Villa-Lobos. *Canções*: Sergio Ricardo e Glauber Rocha. *Figurino*: Paulo Gil Soares. *Elenco* Geraldo Del Rey (Manuel), Ioná Magalhães (Rosa), Maurício do Valle (Antônio das Mortes), Corisco (Othon Bastos), Dadá (Sonia dos Humildes) e Lídio Silva (Beato Sebastião), Marrom (Cego Júlio) Antonio Pinto (Coronel), João Gama (Padre) Milton Roda (Coronel Moraes).

FEMININO CANGAÇO. (BA, Brasil, c. 2013). Documentário. Colorido, Centro de Estudos Euclides da Cunha (Ceec), laboratório audiovisual Épuras e apoio das Pró-Reitorias de Graduação (Prograd) e Extensão (Proex) da UNEB (Universidade do Estado da Bahia) e da Diretoria de Audiovisual (Dimas) da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), instituição vinculada à Secretaria estadual de Cultura (Secult). Entrevistas com o sócio fundador da União Nacional de Estudos Históricos e Sociais (Unehs). *Direção*: Lucas Viana e Manoel Neto. *Gênero*: documentário. *Duração*: 80 min. *Coprodução*: Antonio Amaury e com os pesquisadores Frederico Pernambucano de Melo, Luiz Ruben, Rosa Bezerra e Germana Gonçalves, além da filha e da neta de Lampião e Maria Bonita, Dona Expedita e Vera Ferreira, respectivamente.

GUERRA DE CANUDOS (Brasil, 1997). Drama. Colorido, 169 min. *Direção*: Sérgio Rezende. *Roteiro*: S. Rezende e P. Halm. *Música*: E.Lobo. *Direção de Fotografia*: A. Luís Mendes. *Direção de Arte*: C. A. Peixoto. *Figurino*: B. Filipéki. *Edição*: I. Rathery. *Elenco*: J.Wilker, P.Betti, C. Abreu, M. Severo, S.Mello, R. Bontempo, J. de Abreu, T.Andrada, T.Pereira.

VIDAS SECAS (Brasil 1963). Drama. Preto e branco. 105 min. *Direção e roteiro*: Nelson Pereira dos Santos, extraído do romance de Graciliano Ramos. *Fotografia*: José Rosa e Luiz Carlos Barreto. *Montagem*: Rafael Justo Valverde. *Técnico de som*: Geral José. *Produção*: Herbert Richers, Danilo Trelles, Luiz Carlos Barreto. *Distribuição*: Sino Filmes. *Elenco* – Átila Iório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinhá Vitória), Orlando Macedo (Soldado Amarelo), Jofre Soares (Fazendeiro), os meninos Gilvan e Genivaldo e a cachorra *Baleia*.

## Créditos das imagens.

### II. TEXTO E IMAGEM EM VIDAS SECAS (pág.13 a 43)

**Fig.01.** Criança Morta, 1944, de Cândido Portinari. Óleo s/ tela, 176 x 190 cm. Col. MASP, São Paulo, Brasil. Disponível: [http://oseculoprodigioso.blogspot.com.br/2006\\_05\\_01\\_archive.html](http://oseculoprodigioso.blogspot.com.br/2006_05_01_archive.html)

As cenas de *Vidas Secas* (1963) foram captadas diretamente do DVD.

**Fig.02, 06, 07, 08, 09, 10, 12, 14 e 16** - frames do filme *Vidas Secas*.

**Fig.03 e 04.** Coleção Pastoral de Zuzu Angel, 1970, inspirado no estilo de Maria Bonita e Lampião.

Fonte: Exposição "Ocupação Zuzu Angel". Itaú Cultural, 01 abril a 11 de maio de 2014. Disponível em: <http://www.lilianpacce.com.br/moda/fashionteca/zuzu-angel-ocupacao-zuzu-itaucultural>

**Fig.05.** Inacinha, Lampião e Maria Bonita, 1936. Foto de Benjamin Abrahão. Exposição “Cangaceiros”. Mira Galeria de Arte, SP, fev. 2015.

**Fig.11.** Uniforme militar década de 1930, no nordeste brasileiro. Rostand Medeiros, 2011. Disponível: <http://tokdehistoria.com.br/2011/05/12/a-pitoresca-violencia-da-velha-natal/>

**Fig.13.** Vaqueiro de Canudos, BA, 2011. Fonte: ARAÚJO, Emanuel. *O Sertão*. Da Caatinga, dos Santos, dos Beatos e dos Cabras da Peste. 1.ed. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2012, 60, 61 e 77.

**Fig.15.** General revolucionário mexicano Pancho Villa, em trajes de batalha para as cenas em seu filme mudo *A Vida do General Villa*, 1914, filme semi-autobiográfico. BARRA, Allen (Foto da Biblioteca do Congresso). Disponível em: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/category/actores-y-actrices-del-cine-silente/pancho-villa/> (acesso em 10/2/2016).

### III. LEITURA DE *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (pág. 44 a 93)

Os frames de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) foram coletados diretamente do DVD

**Fig.01, 02, 03, 04, 07, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 33, 37, 40, 43, 44** – frames do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

**Fig.01.** Cenas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Cego Júlio (Marrom) e Antônio das Mortes (Maurício do Valle). Fonte: <http://umpoucosobrecinema.blogspot.com.br/2010/10/deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol-1964.html>

**Fig.04.** Cenas do padre e o coronel contratando o matador de cangaceiros Antônio das Mortes para liquidar com Beato Sebastião e Corisco (Frames coletados diretamente do DVD).

**Fig.05.** Sir Christopher Lee no filme de terror *Drácula* (1958). Fonte: [www.tumblr.com/456 x 612Pesquisa por imagem](http://www.tumblr.com/456x612PesquisaPorImagem) In Memoriam Christopher Lee (1922-2015) (acesso em 10/2/2016).

**Fig.06.** Zé do Caixão (Mojica Marins) Disponível em:

<https://filmescultuados.wordpress.com/2013/04/22/>

**Fig.08.** Django (Franco Nero) Filme western Spaghetti de 1966, de Sérgio Corbucci. *Shobary's Spaghetti Westerns*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=w8Ge2hmSTbo>> (acesso em 10/2/2016).

**Fig. 09.** *Por um punhado de dólares*, 1964, de Sergio Leone. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=h7Nwc5vtYR4>. Imagem do ator Clint Eastwood com o ponche disponível em: <<http://hollywoodprop.com/spaghettiponchos.htm>

**Fig.10.** Chapéu de Lampião, 1934. Coleção Pernambucano de Mello. Fonte: MELLO, Frederico Pernambucano de, São Paulo: Escrituras Editora, 2010,79

**Fig.11.** *Yojimbo*, 1961, de Akira Kurosawa. Disponível em: <http://www.turmadocafe.com/o-melhor-de-kurosawa/> (acesso em 10/2/2016).

**Fig.12.** Corisco, 1936. Foto de B. Abrahão.

**Fig.13.** Corisco, 1939 (cortesia de Silvio Bulhões). Fonte: Pernambucano de Mello, 2010, p. 8 e 174.

**Fig.20.** Patuás. Fontes: <http://espiritualidadeeumbanda.blogspot.com.br/2013/06/mandinga-e-patua.html> e <http://www.elo7.com.br/patuas-em-couro/dp/458AC2>

**Fig.21.** Omamori. Fonte: <http://www.online-instagram.com/tag/frommyfriends>

**Fig.27.** Cartucheira de ombro de Lampião e detalhe, 1938. Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Foto Fred Jordão. Fonte: Frederico Pernambucano de Mello, 2010, p. 104.

**Fig.28.** Cartucheira para arma longa. Foto Fred Jordão. Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Coldre de Lampião. Foto Valentino Fialdini. Fonte: Frederico Pernambucano de Mello, 2010, p. 103.

**Fig.29.** Corisco, 1939 (cortesia de Silvio Bulhões). Fonte: Pernambucano de Mello, 2010, p. 8 e 174.

**Fig.30.** Chapéu do cangaço, 1938. Fonte: Frederico Pernambucano de Mello, 2010, p.80.

**Fig.32.** Bernal de Lampião e do Cangaceiro Português, jogo completo, com caixa de farmácia, 1938. Bernal de Dadá, 1939. Coleção Pernambucano de Mello. Fotos Fred Jordão. Fonte: Frederico Pernambucano de Mello, 2010, p. 152, 153 e155.

**Fig.34.** Cabo do punhal de Lampião, 1938. Foto Fred Jordão. Fonte: Frederico Pernambucano de Mello, 2010, p.132.

**Fig.35.** Faca e punhal de Antônio Silvino, 1914. Coleção Pernambucano de Mello, Foto Valentino Fialdini. Fonte: Frederico Pernambucano de Mello, 2010, p.130

**Fig.36.** Rubi, ouro, diamante branco e negro. Anel e aliança de Lampião, 1938. Coleção privada. Fonte: Pernambucano de Mello, 2010, 181.

- Fig.38.** Revólver e coldre de Maria Bonita, 1936, e1938, respectivamente. Coleção privada. Fonte: Pernambucano de Mello, 2010, 109.
- Fig.39.** Lições de tiro. Dadá e Maria Bonita, 1936. Foto B. Abrahão. Aba-Fim, Família Ferreira Nunes. Fonte: Exposição “Cangaceiros”, fev/ 2015.
- Fig.40.** Detalhe da meia de Dadá, customizadas por D.Lúcia Rocha, mãe de Glauber Rocha. Cenas finais de *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964).
- Fig.41.** Corisco e Dadá (grávida), 1936. Foto de Benjamin Abrahão Botto. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco – Recife/PE Exposição “Cangaceiros”. São Paulo, Mira Galeria de Arte, fev. 2015.
- Fig.42.** Inacinha. Foto de Benjamin Abrahão Botto, c. 1936. Exposição *Cangaceiro*. Mira Galeria de Arte, São Paulo [fev/2015].
- Fig.43.** Rosa em primeiro plano protagoniza a cena. No terceiro quadro, vemos bodes, cabras e cabritos subindo a escadaria do Monte Santo, o que pode conotar fiéis à fé cega.
- Fig.44.** Cena do cortejamento de Rosa-noiva, envolvendo Corisco. A câmera se movimenta em torno de Corisco, acompanhando o movimento de Rosa.

#### IV. GUERRA DE CANUDOS (pág.94 a119)

- Fig.01.** *Mulher grávida*, 1958, Portinari. Pintura a óleo/madeira compensada 160 x 90 cm Rio de Janeiro, RJ. Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1864> (acesso em 20/12/2015)
- Fig.02.** Estudos para a personagem Penha (Marieta Severo). Fonte: REZENDE, Nilza (1997, p.120).
- Fig.03.** Penha no filme *Guerra de Canudos*, 1997. Fonte: REZENDE, Nilza (1997, p.94).
- Fig.04.** Cena de Penha lutando contra a tropa Republicana. Fonte: REZENDE, Nilza (1997,97).
- Fig.04, 05, 08, 10, 11, 12, 14, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 28.** Os frames foram capturados do filme *Guerra de Canudos*, 1997, de Sérgio Rezende e do livro *Guerra de Canudos: o filme*. Nilza Rezende, São Paulo: SENAC São Paulo, 1997
- Fig.06.** *La Piedad*, 1565-1570, Luis de Morales. Pintura, técnica mista s/ madeira. Museu do Prado, Madrid. Disponível em: CABALLERO, Ana Belén. Arquidiocese de Mérida-Badajoz *O Museu da Catedral de Badajoz produz duas obras de Luis de Morales*. Prado Museum. Disponível < <http://www.agenciasic.com/2015/10/09/el-museo-de-la-catedral-de-badajoz-cede-dos-obras-de-luis-de-morales-al-museo-del-prado/>> (acesso em 15/12/2015)
- Fig.07.** *Piedad*, 1553-1554, Luis de Morales. Pintura, técnica mista s/ madeira. Museu do Prado, Madrid. Disponível em : CABALLERO, Ana Belén. Arquidiocese de Mérida-Badajoz
- Fig.09.** *Grande Hazaña! Com mortos!*, 1810-1820 – gravura em água tinta da série *Los desastres de la guerra*, de Goya. Fonte: <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/february/13/how-disasters-of-war-made-goya-a-modern-artist/> (acesso em 22/01/2016).
- Fig.14.** Imagem da foto de Flávio de Barros. Rendição dos Conselheristas, outubro de 1897. Fonte: Museu da República/IBRAM/Minc nº 32/2015
- Fig.16.** Aquarela sobre papel, 23x33 cm., de José Wasth Rodrigues. Infantaria e artilharia. Uniforme de 1896. Tenente do Estado Maior em Pequeno Uniforme, Tenente do Estado Maior em Grande Uniforme (de costas), Tenente de Artilharia a Pé em Grande Uniforme, Tenente de Infantaria em Grande Uniforme, Tenente de Infantaria em Terceiro Uniforme. Fonte: Museu Histórico Nacional/IBRAM /Minc nº020/2015.
- Fig.17.** Uniforme de Marechal. Quepe, dólmã e calça. Uniforme utilizado na República Velha. Museu Histórico, Rio de Janeiro. Museu Histórico Nacional/IBRAM /Minc nº020/2015. <http://187.16.250.90:10358/dami/handle/acervo/5210>
- Fig.19.** Desenho ilustrando Coronel Moreira César, comandante da terceira expedição, em periódico da época. Fonte: Angelo Agostini. Revista *Ilustrada*, nº 729, 01/1897, 3. RJ: Museu Histórico de Petrópolis. Disponível em: <<http://187.16.250.90:10358/dami/handle/acervo/5210>> (acesso em 22/02/2016).
- Fig.20.** Uniforme militar. Uniforme de Marechal de Divisão. Quepe, dólmã e calça (utilizado na República Velha). Detalhe do dólmã. Museu Histórico, Rio de Janeiro. Museu Histórico Nacional/IBRAM /Minc nº020/2015.
- Fig.21.** Brigada Policial, comandada pelo tenente coronel Cândido José Mariano (centro). 1897. Foto de Flávio de Barros. Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC nº 032/2015.
- Fig.22.** Alto comando da Quarta Expedição em Canudos. Em primeiro plano, da esquerda para a direita, generais-de-brigada João da Silva Barbosa, comandante da Primeira Coluna, Artur Oscar de Andrade Guimarães, general-em-chefe da expedição, Carlos Eugênio de Andrade Guimarães, irmão de Artur Oscar e comandante da Segunda Coluna, o major Salvador Pires de Carvalho Aragão,



comandante do 5º Corpo de Polícia da Bahia, e dois oficiais do 1º Regimento de Cavalaria. Foto de Flávio de Barros. Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC nº 032/2015.

**Fig.25.** Coronel Medeiros, o segundo da direita para a esquerda, acompanhado de seus ajudantes e de um oficial do 22º Batalhão de Infantaria, em Canudos. Foto de Flávio de Barros. Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC nº 032/2015.

**Fig.26.** Campanha de Canudos (1897), José Wasth Rodrigues, aquarela sobre papel; 23x33 cm. Officiaes, praças de pret, 1897. Capitão em Uniforme de Campanha à Gaúcha, Tenente em Uniforme de Campanha, Soldado do 21º Batalhão de Infantaria, Soldado do 7º Batalhão de Infantaria, Soldado em Uniforme à Sertaneja, Soldado da Polícia da Bahia. Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC nº020/2015.

**Fig.30.** *São José com o Menino*.1597-1599 (óleo s/tela 289x147 cm). El Greco, Capela de São José, Toledo Espanha. Fonte: El Greco/ Editora Girassol < <http://virusdaarte.net/el-greco-sao-jose-com-o-menino/>>(acesso em 22/01/2016).



80301010 TEORIA DA ARTE

80308040 INTERPRETAÇÃO CINEMATOGRAFICA