

SERTÕES LITERÁRIOS E CINEMATOGRAFICOS: DOIS SUPORTES SOBRE A MESMA ESPACIALIDADE

Doutoranda. Eliska Altmann¹ (UFRJ)

RESUMO: *Cinema e literatura criam imagens e imaginam “espacialidades”. Com base nessa hipótese o trabalho trata de representações do sertão através da interlocução entre noções de espacialidade e temporalidade constitutivas de ambas as artes, tomando a distinção entre os dois suportes: o papel e a película.*

PALAVRAS-CHAVE: cinema, literatura, sertão, espaço e tempo

“Medo mistério. O senhor não vê? O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele existe, aí é que ele toma conta de tudo. O inferno é um sem-fim que nem não pode se ver”¹.

A literatura e os meios de comunicação midiáticos são, de acordo com Néstor Garcia Canclini, importantes agentes responsáveis pela configuração do sentido de espacialidade. Ao imaginar a Paris da escritura de Balzac e de Proust, a Buenos Aires de Borges, a Praga de Kafka, a Itália de Pasolini e as cidades invisíveis de Calvino, Canclini diz que uma característica comum a esses espaços, reais ou imaginários, é “serem definidos em relação com limites, como universos diferenciados frente à indeterminação da natureza. Ainda quando as fronteiras não têm a nitidez de uma muralha, os textos que as fundam as imaginam distinguindo claramente o dentro e o fora” (1996, p. 13). Desse modo, se, enquanto forma de discurso, a linguagem é um dos principais mecanismos através dos quais a cultura produz e reproduz imaginários sociais, assim também é a imagem. Assim como a linguagem, a imagem carrega conotações, sendo o cinema, por sua vez, parte de um amplo discurso sobre representação que agrega em larga escala poder e conhecimento. É com base nessa idéia que aqui se propõe “imaginar” um espaço identitário brasileiro escrito no papel e refletido na película. Para tanto, correlacionarei o sertão como espacialidade e seu “tipo ideal” narrados tanto pelo cinema de Glauber Rocha quanto pela literatura de Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa². Antes de seguir com o argumento, porém, deve ser feita uma breve análise sobre a concepção de espaço e de tempo a partir das duas perspectivas: a cinematográfica e a literária.

Da primeira, pode-se considerar que “os limites do espaço e do tempo são fluidos – o espaço tem um caráter quase-temporal e o tempo, até certo ponto, um caráter espacial” (Hauser, 1966: 50). Contrariamente a outras artes, como o teatro e as artes plásticas, por exemplo, o cinema promove uma relatividade do espaço e do tempo. Nesse caso, poder-se-ia afirmar que o que acontece no palco teatral é parcialmente espacial, parcialmente temporal, mas nunca uma mistura do espacial com o temporal. O espaço cinematográfico não gera uma sensação de “aqui e agora” como o teatral, que

¹Rosa, 2006: 60.

²Cabe lembrar que a inspiração do cineasta não se limitou a esses dois escritores. Assim, “ao voltar ao limiar dos anos 40, tem a intenção de aproximar-se da ‘cultura brasileira não importada’ e também das páginas mais rebeldes do sertão brasileiro, que já haviam rendido matéria para criações literárias como a de Guimarães Rosa, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, nos quais diz ter se inspirado” (Tolentino, 2001: 197).

tem valores especificamente cênicos como a presença física do ator³. Enquanto o espaço do palco configura fixidez e univocidade, o da tela pictórica reveste-se em unicidade aurática⁴. Contrariamente, o espaço cinematográfico não permanece “estático”, especialmente em relação à temporalidade. Nesse sentido, ele é fluido, ilimitado. Apesar de também depender do “enquadramento” de uma tela, a projeção da luz cinematográfica assume características de tempos e espaços históricos configurados heterogeneamente. A temporalidade fílmica segue múltiplas direções, tempos interrompidos, sobrepostos, interpostos, alternados, postos de trás para frente, e traz consigo princípios espaciais da mesma ordem.

À experiência audiovisual é facultada, portanto, uma espécie de espacialização do tempo ou temporalização do espaço (Hauser, 1966: 50), justamente por sua capacidade de congrega essa dupla dimensão. Por outro lado, o espectador que vivencia essa dupla dimensão, participando de uma “outra” ordem espaço-temporal, o faz em um determinado espaço (a sala de cinema, por exemplo) e em um tempo específico (a duração do filme). Estes, são ambos “reais”. A recepção cinematográfica, nesse caso, implica localidade e durabilidade distintas à recepção do texto literário, que se estende temporalmente, dependendo do ritmo do leitor, que constrói sua própria experiência de espacialidade e temporalidade. O livro, fruído indeterminadamente, configura uma ordem imaginária. Sua espacialidade não é visual – inversamente à visualidade cinematográfica, que participa de uma lógica “encarnada”, que não a da palavra escrita. Se o cinema é a “arte de presenças excessivas” (Gomes, 1976), essas são construídas e ritmadas pelo autor-cineasta. Já as “imagens” da escritura literária não são *dadas* ao leitor, mas por ele criadas.

Contrariamente ao espectador de cinema, que experimenta coletivamente e em determinado espaço-tempo a narrativa cinematográfica, o leitor de um livro experimenta individualmente em um espaço-tempo indeterminado a escritura literária, recepcionada à luz de seus desejos e tempos internos. Enquanto, para que se constitua, a lógica fílmica depende da montagem em um tempo específico, a lógica literária se organiza na distensão. Nesse registro, o cinema participaria de um tempo momentâneo ou instantâneo – seguindo concepção bachelardiana⁵ –, e a literatura, de uma “duração” distendida – em sentido bergsoniano⁶.

Essa posta em perspectiva espaço-temporal serve à reflexão de *Deus e o diabo na terra do sol* na medida em que obra de Glauber Rocha atualiza uma possibilidade conjuntiva entre as duas linguagens – cinematográfica e literária – com seus suportes, espaços e tempos específicos.

Como indica o próprio Glauber,

“a linguagem literária do filme é uma linguagem literária fundamentada numa tradição literária do próprio Nordeste, porque toda imagem literária do filme, toda a forma de falar e todas as palavras que são aplicadas, às vezes em tom poético, pertencem a uma tradução literária do Nordeste. E isso é encontrado desde Euclides da Cunha até José Lins do Rego, até Guimarães Rosa. Eu trabalhei dentro de uma tradição cultural literalizando o que precisava ser literalizado como método. As personagens tinham de comportar-se daquela forma. A *mise-en-scène* de Corisco não é

³Para um aprofundamento da discussão ver Bazin, 1985.

⁴Para um aprofundamento da discussão ver Benjamin, 1985.

⁵Para mais detalhes ver Bachelard, 2007.

⁶O conceito de “instante” formulado por Gastón Bachelard refuta as idéias de passado, futuro e duração por serem apenas “ilusões”, construções formais sem realidade objetiva. Contrariamente à idéia de instante, Bergson confere um estatuto ontológico à “duração”, apostando que o instante é sempre artificial, resultado de uma operação de abstração que espacializa o tempo. Para Bergson, a exterioridade do instante destaca da duração os momentos mais significativos, gerando a ilusão de que se pode pensar o “instável por meio do estável e o movente por meio do imóvel”. É curioso que para Bergson o cinema é um exemplo de instante, que reconstitui artificialmente a mudança e o devir das coisas. Em sua leitura de Bergson, Gilles Deleuze desloca essa concepção para dentro do cinema moderno, representante de sua concepção de “imagem-tempo”.

teatral: é a *mise-en-scène* de uma personagem épica, como também a do beato” (Rocha, 1965: 139).

Seguindo essa “literalização” sertaneja glauberiana, sugiro uma “leitura” dessa obra cuja base fílmico-literária compõe uma espacialização social do “autenticamente” nacional.

Desimaginando Euclides e Rosa⁷

“Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...”⁸

De acordo com Norma Pontes,

“com efeito, de Euclides da Cunha Glauber Rocha não só absorve certas aproximações temáticas como, por exemplo, a semelhança entre a figura tema do Beato Sebastião e de Antônio Conselheiro, a mesma vida dos adeptos de Sebastião e a comunidade do Conselheiro que, ‘vivendo sob a preocupação doentia da outra vida, resumia o mundo na linha das serranias que a cingiam’ (Os Sertões), como também o caráter romanceado da epopéia que se apresenta, ao mesmo tempo, como um estudo crítico. Assim como Euclides da Cunha, nos *Sertões*, Glauber Rocha tenta elaborar panoramas amplos, tenta estudar as origens sociais, místicas e políticas do cangaço e do beatismo no grande sertão baiano. Entretanto a narrativa de Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol* não é euclidiana. Seu berço está em *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa” (Pontes, 1965: 183).

No entendimento de Pontes, “enquanto Euclides da Cunha descreve fatos e sentidos, Guimarães Rosa, mergulhado em sua personagem, subjetiva toda a sua narrativa” (Idem, p. 184). Assim, Guimarães Rosa desloca-se de uma perspectiva puramente descritiva, adotando um estilo de *precipitação*, cuja forma está baseada em certa maneira de sentir” (Idem). De acordo com tal leitura Glauber se inspira nessas duas fontes adotando duas composições básicas: a racionalidade e a emocionalidade, que atualizam uma consciência histórica. O filme é montado, portanto, a partir de estruturas emocionais, numa linguagem que tem sua origem em Guimarães Rosa, e também a partir de uma leitura crítica, pautada por Euclides da Cunha.

Deus e o diabo conta a história de Manoel que, depois de matar seu patrão-terra-tenente, foge com Rosa, sua mulher, pelo sertão. Nesse espaço, sua odisséia é marcada pelo duplo encontro⁹ com

⁷A adaptação do texto literário pelo cinema é visualização, o inverso, seria a imaginarização do filme. Aqui cabe citação de Ismail Xavier, para quem “a invenção de Riobaldo, narrador único no livro de Guimarães Rosa, permite um trabalho, na linguagem, que superpõe as perspectivas de jagunço e escritor, num embaralhamento possível de desatar, fazendo do texto o ponto de acumulação, de convergência, de transfiguração erudita – que trabalha na escala do universal – e do discurso enraizado – que trabalha na escala da experiência regional do sertão. (...) Em *Deus e o diabo*, caminha-se na mesma direção na abordagem da experiência sertaneja, mas a mediação do cordel e seu diálogo com o espectador não têm o mesmo estatuto que a fala de Riobaldo. Na obra literária, a descontinuidade entre a comunicação escrita e a oral pode trazer a clara indicação de que a ‘fala’ é invenção da escrita (de Guimarães Rosa), mas a afinidade de suas matérias (em ambas, é a língua que se trabalha e se recria) não traz os mesmos problemas enfrentados pelo filme. Neste, a imagem e som tentam se compatibilizar com o tom do cordel, e o resultado, se marca uma nítida superação da ficção regionalista, não chega, porém, a permitir o mesmo grau de identificação narrador-personagem alcançado no livro” (Xavier, 1983: 142).

⁸Rosa, Op cit, p. 25.

⁹A ênfase nesse “duplo encontro” é significativa, uma vez que a obra é aqui entendida como composta de duas partes. No caso, o “Manoel-vaqueiro” faria parte do “prólogo” do filme, que acende a fagulha para as duas grandes partes: a do “Manoel-beato” e a do “Manoel-cangaceiro”. O “epílogo” será discutido a seguir.

um “deus negro”, líder messiânico e visionário, e um “diabo loiro”, representado pelo “sanguinário” Corisco, liquidado por Antônio das Mortes, “matador de cangaceiro”. Só depois de estabelecer pacto místico e bandido Manoel encontra o caminho da consciência revolucionária.

O tipo sertanejo que o filme apresenta é “antes de tudo, um forte, [pois] não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. (...) Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude. Entretanto, toda essa aparência de cansaço ilude” (Cunha, S/D: 113-114). Encarnado por Glauber esse tipo euclidiano¹⁰ apresenta vantagens em relação aos “mulatos desequilibrados”¹¹ do litoral devido a seu isolamento histórico.

Seguindo essa perspectiva, *Deus e o diabo* reafirma que “a violência, a ferocidade, a fome e a revolta são atributos ou condições do homem e da terra” (Bentes, 1997: 28). Tendo como cenário o sertão, “esse desmedido e monstruoso anfiteatro”¹², a história envolve uma “população constituída dos mais díspares elementos, do crente fervoroso abdicando de si todas as comodidades da vida noutras paragens, ao bandido solto que lá chegava de clavinote ao ombro em busca de novo campo de façanhas; [com os quais] se fez a comunidade homogênea e uniforme, massa inconsciente e bruta, crescendo sem evoluir, sem órgãos e sem funções especializadas, pela só justaposição mecânica deavas sucessivas, à maneira de um polipeiro humano” (Cunha, S/D: 174). Ao som da máxima “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, o filme recapitula as revoltas sertanejas “para nos ensinar que a Revolução é destino certo no Sertão, não só porque há injustiças flagrantes no presente, mas acima de tudo porque há uma continuidade entre a tradição de rebeldia do passado e a futura liberação pela violência” (Xavier, 2001: 129). Essa violência nas sociedades coloniais, segundo Renato Ortiz, é uma “violência simbólica que exprime no cinema a miserabilidade dos povos do Terceiro Mundo” (Ortiz, 1985: 62).

De fato, como assinala Glauber,

“*Deus e o diabo* é uma metáfora revolucionária num plano mais totalizante, mais universalizante, quer dizer, do sertão para o mar, do mar para o mundo, quer dizer, é como se fosse o inconsciente do Fabiano, uma liberação do camponês do Terceiro Mundo, através dos seus fantasmas mais expressivos” (Gerber, 1991: 27)¹³.

Desse modo, *Deus e o diabo* retoma a espacialidade nordestina, seus tipos e mitos “como forma de valorizar os elementos particulares nacionais e submeter a eles a universal consciência revolucionária” (Tolentino, p. 173). Glauber, no entanto, não retoma apenas a espacialidade do sertão, mas também sua temporalidade. Encarnada pela literatura da primeira metade do século XX, a espacialidade sertaneja glauberiana se estende no tempo, revivendo fantasmas outrora viventes na literatura. É o cantador de cordel – narrador essencialmente literário e popular – que evoca os fantasmas euclidianos e rosianos para a tela.

A montagem-métrica de *Deus e o diabo* é pontuada tanto pela literatura cordelista-popular quanto pela “alta” literatura, desconstruindo, inclusive, essas duas categorias, misturando seus tem-

¹⁰Parte da *intelligentsia* tributária do pensamento evolucionista da época, Euclides da Cunha apostava que “meio e raça se constituíam em categorias do conhecimento que definiam o quadro interpretativo da sociedade brasileira” (Ortiz, 1985: 16). Nesse sentido, a temática da mestiçagem é “real e simbólica; concretamente se refere às condições sociais e históricas da amálgama étnica que transcorre no Brasil, simbolicamente conota as aspirações nacionalistas que se ligam à construção de uma nação brasileira” (Idem, p. 21).

¹¹Cunha, Op. cit. O “desequilíbrio dos mulatos” do litoral resulta, segundo Cunha, principalmente da mistura entre brancos e negros, contrariamente aos sertanejos que apresentariam vantagens ao contribuir com uma “evolução” da raça e da cultura devido a seu isolamento.

¹²Cunha, Op.cit.

¹³Entrevista de Glauber a Raquel Gerber citada por Tolentino, Op. cit, p. 173.

pos e espaços. A estrutura rítmica do cordel pontua o tempo de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa¹⁴. O cordel, que já traz em sua estrutura uma espécie de montagem, distende a narrativa ao seu limite, para resolvê-la num tipo de ação muito rápida¹⁵. Em seu ritmo escritural o cordel oferece ainda à diegese cinematográfica uma fusão entre fantástico e real, que dá origem ao que Gerber chama de mitos e fabulário nacional: às coisas que pertencem ao mundo material concreto, histórico, misturam-se coisas de um mundo criado artificialmente¹⁶.

A dialética entre fantasma e realidade, cinema e literatura, racionalidade e sensibilidade, baixa e alta cultura, regional e universal, Deus e diabo compõe a leitura rosa-euclidiana de Glauber. É justamente por meio desse híbrido-dialético que o cineasta subverte a sintaxe espaço-temporal literário-cinematográfica. Ao montar cinematograficamente o espaço histórico de Euclides e o poético de Guimarães Rosa, Glauber “fabula”¹⁷ o Nordeste em uma espécie de “distensão irrealizada” – tanto “fabular” quanto “real”. E aqui se chega ao epílogo do filme.

Em defesa por um cinema latino-americano “épico-didático” (“épico num sentido brechtiniano: que reduzia os atos humanos a uma significação histórica e didático no sentido de informar tudo: cor, gestualidade, ritmo diferente, outras falas, uma outra psicologia, um outro raciocínio”¹⁸) Glauber parecia desejar que a violência revolucionária própria do sertão e do sertanejo fabulada na tela “descesse” para a “realidade”. A recepção do filme, no espaço-tempo propriamente cinematográfico da sala de cinema, deveria ser um motor de transformação real, baseada na conscientização desse espaço e desse tipo – enquanto símbolos da brasilidade genuína. No entanto, ao final do filme esse espaço é metamorfoseado na medida em que o sertão é invadido pelo mar, elemento a ele extrínseco. Nesse momento, vale retomar a dúvida de Ronald Monteiro

“em face da questão ideológica do filme, porque o final reproduz exatamente a profecia dos que foram derrubados. O problema é o seguinte: você [Glauber] põe na boca do beato e do Corisco aquela história do dia em que o sertão vai virar mar. Isso é bem marcante. No final do filme, justamente quando Manoel se livra da beatice, ele vai encontrar o mar no sertão. Isso é que eu não entendi”¹⁹.

¹⁴Não é do interesse aprofundar a discussão sobre a questão do “popular” no cinema de Glauber. Para que ela não passe “em branco”, no entanto, cabe uma breve análise de Otto Maria Carpeaux à obra de José Lins do Rego: “Há um mal entendido em torno do conceito ‘literatura popular’. Os romances que tratam dos pobres, dos míseros, dos humildes, do povo são a literatura dos ricos, dos cultos dos literatos. O próprio povo não gosta da ‘literatura popular’; prefere outra, que lhe parece ‘literatura culta’ e que lhe conta histórias de banqueiros-ladões e e datilógrafas-francesas; prefere o Carlos Magno e os heróis do cinema. A verdadeira ‘literatura popular’ é a grande literatura; é diferente, é popular apenas pelo estilo diferente, estilo de tempos passados, arcaico, não escrito, mas oral. Parece mal escrito porque não é escrito, mas ouvido e falado” (Carpeaux, 1984: 10)

¹⁵Avellar citado por Tolentino, Op. cit, p. 175.

¹⁶Gerber citada por Tolentino, idem.

¹⁷De acordo com Glauber Rocha, “o filme não é realista porque eu preferi incorporar-me em todo um contexto de fábula. O filme é uma fábula. As personagens não são realistas: realista é a posição do autor em relação ao assunto” (Rocha, 1965: 128).

¹⁸Gerber, 1991: 31.

¹⁹Resposta de Glauber Rocha: “O problema é simples. Existe um ensaio de Fernando Diniz Gonçalves, dizendo que a obsessão fundamental do sertanejo é ver o mar. Isso, inclusive, é uma coisa pacífica, já que o fenômeno da migração do retirante é sempre em direção ao litoral. Quanto a ‘o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão’, era profecia de Antônio Conselheiro, profecia essa que se espalhou e que, se não chega a conter tal idéia, propõe a liberdade de interpretação dentro de um sentido revolucionário. Eu peguei o símbolo e usei isso dentro do filme: o beato diz ‘o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão’ dentro de um sentido alienado, místico, caótico, metafísico (...). O Corisco não diz que ‘o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão’. O Corisco diz o seguinte: que vai ficar ali lutando, quebrando tudo, até que o sertão vire mar e o mar vire sertão.. Essa obsessão é que marca toda a evolução de Manoel: no final ele corre. Corre pra onde? Corre em direção ao mar, que é o que tem na cabeça como obsessão mística. Mas quem chega ao mar não é a personagem: quem chega ao mar sou eu, com a câmera, mostrando o mar como uma abertura de tudo que aquilo pode significar, inclusive de explosão revolucionária propriamente dita. Assim, o mar tem uma significação de liberdade ampla e de levante. O negócio não é uma pregação de caráter panfletário objetivo, mas de emulação. No momento em que

Desfecho

“Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor. (...) A vida inventa! A gente principia as coisas no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação – porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada”²⁰

Aquela certeza de que o sertão viraria mar, para Ismail Xavier, está na noção de Glauber de “metafísica do destino” – noção pautada mais na esperança do que em uma previsibilidade “científica” de contigüidade espacial²¹. Assim, o intento metafórico de Glauber se atualiza em uma espécie de desejo. O sertão transformado é, para o cineasta, um objeto desejado, uma vez que Manoel não faz “efetivamente” revolução. Essa história o filme não conta, apenas sugere metaforicamente.

De acordo com Glauber, “havia um terceiro episódio, sobre a rebeldia camponesa, que não pude fazer porque a fita ia ficar enorme, ia dar três horas de projeção”. Esse terceiro episódio “que foi eliminado”²², como indica Valter Lima Júnior, assistente de direção e de roteiro do filme, “era do Paulo Gil, e tratava, em termos de realismo social, dos camponeses de hoje em dia. Eu penso que fugiria ao tom lírico do filme”²³. Romper com o “tom lírico” e conceber uma representação puramente “realista” descentraria a narrativa do âmbito do desejo. O contrário, que é o filme como ele é, aposta numa irrealização da transformação histórica. Ora, se a idealização do espaço sertanejo deveria ser o veículo de transformação da realidade brasileira sua própria transformação em mar delega à esperança a previsão da irrealização revolucionária; a mesma irrealização vivida por Antônio Conselheiro.

Seguindo o caminho da “distensão irrealizada” a conclusão aqui se abre ao seguinte ciclo sugestivo: desejo, esperança, híbridos e dialéticas são motores que constituem a arte. Esta, com seu tempo-espaço próprio, é motor para a imaginação de espacialidades, temporalidades, enfim, comunidades que necessitam da mesma arte para sua imaginação.

a platéia reage, ela tem um banho... (...) Portando, a fita pega muito mais pelo ventre, mesmo, do que pelo raciocínio frio” (Rocha, 1965: 127-128).

²⁰Rosa, Op.cit, p. 312 e 461.

²¹De acordo com Ismail Xavier, a corrida do casal de camponeses em direção ao mar define e reforça a *projeção para o futuro* (...) Retoma-se o discurso projetivo, a frase síntese dos sonhos de Sebastião e Corisco. (...) A imagem de Manoel não veicula propriamente um recado didático, uma palavra de ordem definida do tipo que encontramos ao final de um panfleto político. A movimentação de Manoel ,ao determina “a perspectiva”, sendo apenas uma imagem evocadora de que é preciso caminhar e de que existem perspectivas. (...) Nessa atualização, ganha força e se consolida a fórmula da esperança, uma vez que recebe o endosso total da narração pela imagem. (...) Inegavelmente, esse final é a afirmação reiterada de que a revolução é urgente, a esperança é concreta. Mas a sua realização efetiva não está na própria aventura de Manoel e Rosa, nem nas figuras que tomaram para si a tarefa da transformação, Sebastião e Corisco, pois já estão mortos” (Xavier, 1983: 72-74).

²²Alex Viany in Rocha, Op. cit, p.121.

²³Valter Lima Jr in Rocha. Op. cit, p. 122. Valter Lima se refere a Paulo Gil Soares, também assistente de direção de *Deus e o diabo*, e realizador do documentário “Memória do cangaço”, cuja “personagem” principal é o coronel José Rufino, matador de cangaceiro que inspirou a personagem de Antônio das Mortes.

Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gastón. *A intuição do instante*. São Paulo: Verus Editora Ltda, 2007.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Les Éditions du Cerf, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”. In _____. *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CANCLINI, Néstor Garcia. “Ciudades y ciudadanos imaginados por los médios”. In *Perfiles Latinoamericanos – Revista de la Sede Académica de México de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*. ano 5, n. 9, México, dez.,1996.
- CARPEAUX, Otto Maria. “O brasileiríssimo José Lins do Rego” In REGO, José Lins. *Fogo Morto*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, S/D.
- GERBER, Raquel. “Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo”. In Gerber, Raquel, et.al. *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio; CANDIDO, Antonio; et. al.. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- HAUSER, Arnold. “A era do filme”. In VELHO, Gilberto: *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PONTES, Norma Bahia. “Aproximações literárias e criação crítica”. In ROCHA, Glauber: *Deus e o Diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 1.ed. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

¹Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
eliskaaltmann@gmail.com