

## **O THANATOS ENCOURADO E O SILÊNCIO DO DIABO LOURO**

Dênisson Padilha Filho<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo analisar a imagem do vaqueiro no filme *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996). Levando-se em conta que este foi o primeiro filme que aborda o cangaço no período da cinematografia brasileira conhecido como *Retomada*, busca-se examinar a relevância dramática do vaqueiro como enunciador de um sertão monumental e mítico, que coexiste com as constantes transformações, também observadas no filme. Busca-se também nesse texto considerar e refletir sobre a força imagética do homem a cavalo enquanto recurso estético presente nas narrativas cinematográficas.

**Palavras-chave:** cinema, vaqueiro, sertões, mitologia.

No filme *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996) pode-se observar a afirmação de imagens acerca do sertão bastante conhecidos e preconizados pela cinematografia nacional. Vamos ver nas telas a apresentação de belas imagens da natureza. No entanto, logo após os créditos, constata-se que as primeiras imagens oferecidas pelo diretor são as de um imenso mar. O filme de Rosemberg Cariry, embora se dedique a narrar o já conhecido espaço mítico chamado sertão e suas práticas humanas, propõe, além disso, que a narrativa seja feita segundo um olhar do litoral. Nesse filme, cercada da comunidade praieira que escuta atentamente, a personagem de uma mulher é utilizada para declinar reflexões acerca de um episódio do cangaço que é a vida de Capitão Corisco e sua esposa Dadá. Antes de iniciar a sua longa história, a personagem narradora faz uma importante consideração que de certa forma vai orientar o espectador para possibilidades de intercruzamentos entre espaços e realidades ou até a atenuação/extinção de suas fronteiras, algo que consiste num traço marcante da cinematografia da época.

---

<sup>1</sup>Dênisson Padilha Filho é escritor, roteirista e mestre em Cultura e Sociedade-UFBA. É pesquisador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da Universidade Federal da Bahia-UFBA. E-mail: [dpadilhafilho@gmail.com](mailto:dpadilhafilho@gmail.com)



O período conhecido como Cinema da Retomada se caracteriza como um ciclo temporal do cinema brasileiro de início nos meados da década de 90 e que sucedeu a extinção da Embrafilme ocorrida em 16 de março de 1990, no governo do então presidente Collor. Para Oricchio (2008) a deliberação do então presidente foi um “desmanche cinematográfico”, o que na prática consistiu numa “virtual paralisia da produção” (*idem*). Existem, no entanto, opiniões controversas de outros estudiosos em relação a esse fato. Portanto, conforme observa Randal Johnson, “o gesto de Collor foi em seus efeitos mais simbólico do que real, já que a Embrafilme há bastante tempo havia deixado de ser um órgão eficiente do desenvolvimento da indústria cinematográfica”(JOHNSON *apud* DEBS, 2007, p.103). Criado então, em 1993, o dispositivo legal que ficou conhecido como Lei do Audiovisual, já no governo do presidente Itamar Franco, retomou-se a produção com novo entusiasmo por parte dos realizadores do cinema nacional.

*Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995) se mostra como um dos expoentes de grande sucesso da primeira década do Cinema da Retomada, com mais de 1 milhão de ingressos vendidos em todo o Brasil, juntamente com *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), com mais de 1,1 milhão de espectadores e *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), também com os mesmos índices. O Cinema da Retomada teve seus primeiros anos marcados pelos extremos de grandes sucessos de poucos filmes e o fracasso de muitos outros. Acerca desse período, Luiz Zanin Oricchio afirma que:

[p]oucos filmes fazem sucesso e a maioria vai muito mal na bilheteria. As médias anuais, ainda que razoáveis, são conseguidas à custa de êxitos isolados. Existe carência crônica de “filmes médios”, aqueles que levam, digamos, de 400 mil a 600 mil pessoas aos cinemas. Ou temos sucessos retumbantes (raros), ou fracassos expressivos (a maioria). A maior parte dos filmes entra e sai rapidamente de cartaz, sendo incapaz de marcar culturalmente a sua presença junto ao grande público e à opinião pública (ORICCHIO *in* BAPTISTA e MASCARELLO, 2008, p. 143-144).

No entanto, o que se pode observar é que o período vai suscitar, junto aos cineastas brasileiros, um sentimento de continuidade, de retomada de onde se parou. O Cinema da Retomada burilou as representações do sertão, na medida em que encarou esse espaço sem o estranhamento da década de 60. É possível inclusive, dentro do próprio sertão, outrora insolúvel, o surgimento de negociações discursivas. O sertão no filme de Cariry é compartimentado: dentro desse espaço, que já dialoga com o contemporâneo, o *arcaico* é um enunciado existente e ainda possível dentro do sertão, sem que seja propriamente o sertão. Dessa forma, o filme do cineasta Rosemberg Cariry revela um sertão mais fluído, entre violento e bonito, entre mítico e físico. Pode-se,

portanto, observar que a dicotomia entre sertão e litoral apregoada pelo Cinema Novo – quando, em diversos sentidos, o sertão era a antítese do mar – se desconstrói quando a personagem fala que “o sertão é como o mar”. Conforme Alberto Freire Nascimento, “se em outras representações do sertão, como no Cinema Novo, o mar é o ponto de chegada, local a ser atingido pelos personagens, em *Corisco e Dadá* ele é o ponto de partida” (Nascimento, 2004, p. 38). O Cinema da Retomada tece seu discurso acerca do mar de forma bem diferente do discurso do mar do Cinema Novo.

Segundo o olhar de Cariry, “a relação dos personagens com o mar em *Corisco e Dadá* também é diferente da do Cinema Novo. A narradora compara o mar ao sertão pelo seu tamanho e pela impressão de eternidade que ele causa. Já em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o mar é a metáfora da salvação” (BOAVENTURA, 2002, p. 127).

Violência, brutalidade e um código de honra fatalista construído como única forma de entendimento entre os sertanejos são elementos mantidos na construção das representações fílmicas sobre o sertão. Se, por um lado, a história contada pela mulher está repleta de elementos já exaustivamente abordados na cinematografia nacional desde a década de 50 com *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), por outro, vai-se constatar que, mediante o recurso adotado de *história contada à beira-mar*, o sertão é agora um mito do passado, se não totalmente desconstruído, não mais visto com a estranheza de outrora, porque já foi desvendado pelo mar e comparado a ele. O sertão narrado pela personagem é a consubstanciação, a encarnação do período que o cinema brasileiro atravessava à época. De acordo com alguns estudiosos, uma das mais relevantes características do fazer cinematográfico atual é sua diversidade discursiva e a *simpatia* que nutre pela “confluência de culturas e línguas que fazem parte da nossa experiência contemporânea” (XAVIER *apud* BOAVENTURA, 2002, p. 122). A forte influência, contudo, dos temas de *sertão e nacionalidade* presentes em décadas passadas da cinematografia brasileira, na *Retomada* iria soar muito menos como repetição e muito mais como releituras, reposicionamentos. A esse respeito, diz Nascimento:

[o] sertão e o cangaço surgem como releituras pessoais dos autores, sem vínculos a um projeto comum de cinema brasileiro, mas convergentes ao representarem o território sertanejo como símbolo de nacionalidade (NASCIMENTO, 2004).

O sertão nas telas da *Retomada* se mostra livre para novas experimentações e, partindo-se desse pressuposto, vamos observar que o diretor de *Corisco e Dadá* lançou mão dessa liberdade inclusive para narrar os estertores do cangaço novamente sob o signo do sofrimento e da violência. O cineasta Rosemberg Cariry faz um recorte temporal dentro do cangaço que vai de 1931 – data que diversos historiadores

consideram como de ingresso das mulheres no cangaço - até 1940, quando da morte de Corisco. Muito embora não possamos afirmar que esse recorte significa o crepúsculo do cangaço, é dentro dele que está o fim desse fenômeno social. Corisco sobreviveu a Lampião (morto em 1938) e foi, inclusive, esse fato um dos cerne de temporalidade da narrativa eleita pelo diretor cearense.

No entanto, pode-se observar que, mais do que elementos a serem descritos, no filme, violência e sofrimento, bem como fúria e amor vão ditar o ritmo de toda a trama. Sangue e desespero, embora, dessa vez, sem mais serem pano para o *teatro telúrico* do passado, são recorrentes na história, o que novamente, de uma forma ou de outra, reserva ao sertão a condição de representar um lugar de fatalismo e barbárie.

Os enquadramentos refinados do diretor, ora em planos-detalhes, ora em planos gerais, permitem uma real dimensão do espaço e modo de vida do sertanejo. As locações escolhidas (Pernambuco e Ceará) dão a já conhecida idéia de isolamento e calor opressores. Numa espécie de prólogo, a história contada pela mulher na praia vai se iniciar com um galope vigoroso. Tendo ao fundo o som de um aboio de vaqueiro, aqui o cavalo vai aparecer para conduzir o espectador para dentro da história, ou para propriamente sua zona de tensão, que se instaura, já no início, com o rapto da menina Dadá. Criando-se então, um clima de tensão e expectativa, há uma alternância de planos-detalhes do cavalo a todo galope, que se contrasta com a quietude de uma humilde fazenda, com o caminhar tranqüilo da menina Dadá pela caatinga. O *insert* é um recurso bastante utilizado para antecipar um acontecimento ou pra fazer conexões entre dois ou mais acontecimentos, seja de presente para futuro, seja de presente para passado. É a inserção de imagens breves que, por isso, se fundem em uma só idéia, ou na construção de conexões a partir dos signos imagéticos apresentados.

Em seguida a esse *insert* de imagens, vamos observar que o diretor não poupa a idéia do homem a cavalo para denotar distinção, altivez e superioridade, e dessa forma, num plano-conjunto, enquadra em *contra-plongée* o Capitão Corisco que chegou, em busca de saldar uma dívida antiga. O *contra-plongée*, conforme afirma o teórico Marcel Martin, é uma angulação de câmera que “dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos” (MARTIN, 1990, p.41). O sujeito, uma vez enquadrado de baixo pra cima – com a objetiva, portanto, abaixo do nível do olhar – se imbui de distinção, destaque e particularidades psicológicas, graças a esse ângulo de filmagem. É pertinente afirmar, portanto, que a câmera com seus movimentos, para além e depois de apenas registrar e

gerar suporte material à narrativa, constrói seu discurso para que a tão almejada objetividade do cinema dê lugar a um novo código estético, no sentido de afirmar ideologias e culturas. Marcel Martin afirma que o cinema

[n]os oferece uma *imagem artística* da realidade, ou seja, se refletirmos bem, totalmente *não realista* (veja-se o papel dos primeiros planos e da música, por exemplo) e *reconstruída* em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente (*idem, ibidem*, p.24).

Ainda que a imagem do vaqueiro, mote principal e norteador dessa pesquisa, somente apareça a partir da seqüência 19, aos 37 minutos de filme, pode-se observar que é através do cavalo que se estabelece a virada da história, como se a narrativa de fúria, desespero e violência fosse chamas iniciadas pelo tropel dos cascos do cavalo do cangaceiro. Até que se realizem as falas da mulher que narra, através das imagens do Capitão Corisco a cavalo, não se estabelece nenhuma complexificação dramática, ou, conforme a seqüência em que se dá o rapto de Dadá – maneira encontrada por Corisco para saldar a dívida – é uma corrida na contra-mão do tempo. Partindo-se da praia colocada na seqüência de abertura do filme, e juntamente com a idéia de história pretérita contada a partir de um lugar na contemporaneidade, é pertinente afirmar que o galope do cavalo do Capitão Corisco é um recurso que reforça o sentido de incursão no universo, não meramente do sertão – porque no sertão já estão – mas do sertão da violência, no mundo atormentado do Diabo Louro. Não por acaso, em sentido contrário ao do cangaceiro, passa o cego Aderaldo, figura errante emblemática dos sertões da Paraíba e Ceará, que na narrativa fílmica em questão, encerra uma metáfora do desenvolvimento e da modernidade, na medida em que ele dedica sua vida a levar e trazer notícias e a exibir *fitas* para as comunidades. Com isso, esclarece-se novamente que o mar-progresso avançou sertão adentro e diluiu as fronteiras entre esse dois mundos. E mais do que isso, o sertão mostrado por Cariry já vive a experiência do compartilhamento, mas dentro dele, Corisco mergulha no sentido oposto. A câmera não deixa de reconhecer esse compartilhamento como possibilidade, mas seu interesse ainda aponta para o arcaico. O Capitão Corisco, com Dadá na garupa do cavalo, abala em direção ao âmago da história.

O cavalo é o recurso utilizado para efetuar, não só as separações e os desterros, mas também, partindo-se para uma análise mais sutil, os deslocamentos e trânsitos entre os espaços *sertão que se moderniza* e *sertão bárbaro e sangrento* do Diabo Louro. Dentro da perspectiva do que já foi constatado, no sentido de ser esse um filme que se

narra sob o signo da violência, vamos então observar na seqüência 19, durante o sepultamento do filho de Corisco, as primeiras imagens do vaqueiro.

O homem encourado que aparece nas telas, seguindo-se o mesmo pensamento proposto por Câmara Cascudo – usando o chapéu pequeno, chato e redondo – insinua-se como natural do sertão de algum estado nordestino ou especificamente do sertão setentrional baiano, áreas onde precisamente ocorreu o fenômeno do cangaço. Dessa forma, portanto, exclui-se o vaqueiro do alto sertão baiano, do norte de Minas Gerais e de Goiás do contato com o cangaceiro, o que valida a acuidade do diretor cearense no processo de composição dos detalhes dos seus personagens.

Nessa seqüência, as imagens do vaqueiro são captadas, ora em primeiro plano, ora em plano médio, o que reitera sua força e seu peso simbólico naquele momento difícil da vida do casal. De acordo com as planificações citadas, pode-se constatar que, enquanto houver o vaqueiro nos planos de imagens não há negociação de sua prioridade. Conforme Marcel Martin, “a imagem pode fazer-se veículo da ética e da ideologia” (MARTIN, 1990, p.28) na medida em que “reproduz o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente, *afetar* nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma *significação* ideológica e moral (*idem, ibidem*). Ou seja, considerando-se todo um planejamento<sup>2</sup> de enunciados feito antes da captação de imagens, enquanto houve, no filme *Corisco e Dadá*, vaqueiro e cangaceiro no mesmo *quadro*, o vaqueiro esteve em primeiro plano. O compadrio e a amizade existentes entre Corisco e o Governador do sertão, Capitão Virgulino Ferreira, por exemplo, permitem uma conversa equânime entre eles. Há um diálogo constante, mutuamente respeitoso e marcado por confidências de parte a parte. No entanto, diante do vaqueiro o mesmo não ocorre, já que Corisco e o vaqueiro – embora reciprocamente respeitosos – firmam uma espécie de pacto de hierarquia, na medida em que o primeiro cede fala ao segundo.

O vaqueiro nesse filme é convocado para dar notícia ao cangaceiro acerca de uma lenda do lugar, cabendo a ele, portanto, o papel de criar ou revelar a genealogia de toda aquela violência e de comunicar o teor sagrado daquele chão que foi transformado em cemitério. *Corisco e Dadá* reabre o gênero *cangaço* no período chamado Cinema da Retomada e a figura emblemática do vaqueiro, nessa produção, articula o sagrado e o arcaico, com o tempo então presente do cangaceiro. A reconstrução histórica, pontual e

---

<sup>2</sup> O uso dessa expressão faz referência ao argumento, ao roteiro e, sobretudo ao storyboard, que projeta e narra, através de uma seqüência de desenhos, as principais cenas e tomadas, muitas vezes já com indicação de planos.

episódica daquela luta de poder, pautada em muita violência, é feita através da memória do vaqueiro. Renovando o passado através da narração, o vaqueiro imortaliza os conflitos e assim estabelece para o cangaceiro um marco em que ele, o cangaceiro, se reconhece e com o qual se identifica. Sendo assim, podemos afirmar que a função dramática do vaqueiro é o dramático papel de criar sentido e referência para a vida violenta do protagonista. Quando então o vaqueiro narra ao cangaceiro em silêncio o que houve no passado naquela terra, ele se aproxima do que diz Mircea Eliade, ou seja, que o homem, ao “recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se conseqüentemente, ‘contemporânea’, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos Deuses ou dos Heróis” (ELIADE, 2007, p. 21). O autor de *Mito e Realidade* (1963) confere à experiência com o mito um caráter quase que religioso. Sendo assim, o vaqueiro se faz porta-voz do primevo, cronista de um tempo imemorial. O Diabo Louro então o escuta – aplacado em sua fúria quase perene – em nome da detenção do saber ancestral, que no filme de Cariry aparece sob as vestes encouradas.

Em contraponto ao *Corisco glauberiano* – personagem loquaz, insurreto e em conformidade com sua década de reviravolta e convocação das massas populares – essa seqüência do filme é o único instante em que o cangaceiro se cala, numa clara demonstração de respeito pelo cavaleiro encourado das caatingas. O cangaceiro é posto em segundo plano na captação das imagens – o que também não ocorre em nenhum outro instante da história –, abdica da sua verbosidade, outrora posta como sua marca – e quase que manejada e operada a bem de uma iniciação, tomada ou alteração de consciência – e escuta o vaqueiro, que fala numa espécie de exéquias funeral da criança. O vaqueiro reserva-se o papel de mensageiro ou, mais que isso, daquele a quem é dada a atribuição de falar acerca da morte e de desvelar os mistérios do lugar. Além disso, a própria inserção da personagem do vaqueiro, colocado na trama num lugar limite, à guisa de guardião de um instante-divisória entre duas dimensões – vida e morte – corrobora o teor místico de que se imbuí o filme do cineasta Cariry.

A representação do vaqueiro de *Corisco e Dadá*, embora abordada apenas na seqüência 19, encerra mais do que apenas os já conhecidos predicados de respeito e honra. Para Eliade, invariavelmente, “em todo caso, aquele que recita os mitos deve ter dado provas de sua vocação [...]. Ele é sempre alguém que se distingue (*idem, ibidem*, p.128). Nesse filme, o vaqueiro, com sua fala, dá ao cangaceiro a possibilidade de

inserção no mundo ancestral e, dessa forma, recupera os conceitos de que falou Eliade, em que,

[p]ara o homem [...] o conhecimento da origem de cada coisa (animal, planta, objeto cósmico, etc.) confere uma espécie e domínio mágico sobre ela: sabe-se onde encontrá-la e como fazê-la reaparecer no futuro (*idem, ibidem*, p. 72 ).

No filme de Cariry, é o vaqueiro quem assume o importante papel de encaminhar a criança morta, filho de Corisco – o que de mais importante havia para o cangaceiro –, de modo que, sepultado naquele “chão sagrado”, pudesse prosseguir no céu como anjo guerreiro, conforme conta a lenda. Durante o enterro, então, o vaqueiro confere aos enteveros causados pela luta de poder e à violência causada por essa luta, um caráter solene que vem com isso legitimar a condição sagrada daquele chão. O histórico de lutas e querelas de poder durante a segunda metade da década de 20 (1925-1927) foi protagonizado pela passagem da Coluna Prestes, que no filme de Cariry é narrada pelo vaqueiro. Esse episódio é dotado de uma significação mística e seus participantes, conforme a narração do vaqueiro, mais do que jagunços defensores das terras, são, juntamente com os *revoltosos*, tidos como mártires. O encontro com o mundo da morte, com a realidade transumana do mito, é mediado pelo vaqueiro e, dessa forma, é possível para o cangaceiro Corisco verificar o sentido de sua existência. A pregressa existência da violência e de um povo guerreiro, enquanto evento mítico, vai conferir ao Diabo Louro a idéia de que ele é resultado direto desses eventos. A narração do mito feita pelo vaqueiro é quem vai construir as idéias de *verdade* e *significação* ao capitão.

O mito grego de *Thanatos* – O deus da morte, ou a personificação da morte – é utilizado por Freud para fazer alusão aos impulsos criativos, de afirmação da individualidade e de insubordinação, todos inatos ao homem. Em contraponto a este mito, mas sempre associado a ele, coloca-se *Eros*, que para Freud representa as pulsões de vida e de amor. Condição inexorável para que haja *Kultur*. Tanto *Eros* quanto *Thanatos*, no uso da totalidade de suas potências, são forças contra-civilizatórias. Como agem em constante mecanismo de refreamento mútuo, nesse espaço de negociação, portanto, surge a cultura, a civilização (FREUD, 1996). Se o filme *Corisco e Dadá* é uma representação de cangaço das mais sanguinárias e violentas que o cinema nacional já construiu, o vaqueiro ali inserido, por sua vez, se representa numa versão *Thanatos*, uma vez que só por sua intervenção, ao Capitão Corisco é dada a possibilidade de compreender aquele mundo de morte de que ele se acerca. O *Thanatos* encourado fala ao cangaceiro, numa espécie de hibridez discursiva de consolo e condenação, que, assim

como aquela guerra descende de outras guerras, da mesma forma – e para reforçar a efígie da violência – o homem daquele sertão descende de outros homens guerreiros, e os filhos ali enterrados serão anjos também guerreiros.

A pulsão de morte de que fala Freud é a pulsão contra-civilizatória e destruidora do Diabo Louro. O cangaceiro Corisco assume a representação da oposição à civilidade, ao Estado e à ordem social e jurídica quando combate a força policial ou quando destrói os arquivos do cartório da cidade de Queimadas-BA. Enquanto o amor confere ao homem o bem-estar – condição para continuar vivo – Corisco corrobora a pulsão de morte e recusa a civilização, que para Freud,

[d]escreve a soma integral de realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas de nossos antepassados animais, e que servem a dois intuítos, a saber: o de proteger os homens contra a (sua) natureza e o de ajustar seus relacionamentos mútuos (FREUD, 1996, p. 96).

Nessa medida, na seqüência do sepultamento, *amor e morte* se encontram imagetivamente diante do cangaceiro: entremeada por gestos de carinho de Corisco no rosto da esposa Dadá – imagem captada em plano detalhe – a barbárie da guerra ancestral, pregressa e *fundadora* aparece narrada pela imagem do vaqueiro.

O sertão violento que o filósofo Rosemberg Cariry sugere estabelece relação metonímica com o mundo de Schiller. Citado em *O Mal Estar na Civilização* (1929), de Sigmund Freud, o poeta alemão fala que “são a fome e o amor que movem o mundo” (SCHILLER *apud* FREUD, 1996, p. 121). A fome com o sentido do instinto, que visa à manutenção da insubmissão do indivíduo – aquilo que o Diabo Louro faz quando *sangra* toda a *volante* e incendeia o cartório. O amor, que “se esforça na busca de objetos, e sua principal função [...] a preservação da espécie (FREUD, 1996, p. 121). É a fricção entre essas duas forças que proporciona a existência:

[E]sse instinto agressivo é o derivado e o principal representante do instinto de morte, que descobrimos lado a lado de Eros e que com quem divide o domínio do mundo. Agora, penso eu, o significado da evolução da civilização não mais nos é obscuro. Ele deve representar a luta entre Eros e a morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição, tal como ela se elabora na espécie humana. Nessa luta consiste essencialmente toda a vida, e, portanto, a evolução da civilização pode ser simplesmente descrita como a luta da espécie humana pela vida (*Idem, ibidem*, p. 126).

Longe de ser uma redução do sertão, o filme do cineasta cearense, ao contrário, é um olhar lançado de forma aguçada e sem escapatória sobre a vida de desespero e fúria do cangaceiro Corisco. Pode-se observar que a proposta é muito menos de estereotipação e muito mais de uma composição ousada que se ocupa de um recorte

violento e místico<sup>3</sup> de um homem sertanejo. No entanto, mesmo determinado a mais esse mergulho no já conhecido estoque de arquétipos, o diretor não deixa de fazer o seu reconhecimento enquanto cineasta contemporâneo – desde as primeiras seqüências na praia – de que as fronteiras entre sertão e mar progressivamente se diluem, ou de que ambos os conceitos se invadem mutuamente. E é, portanto, dentro dessa liberdade de se abarcar todo um conjunto ético e estético incorporado por inúmeras representações de sertão da cinematografia nacional, que vai surgir o vaqueiro no filme, imbuído de significantes de respeito, solenidade, para narrar a genealogia dessa barbárie.

### Referências bibliográficas

- BOAVENTURA, Marina César. *Redescobrimdo o sertão*. In: GUIMARÃES, César; VAZ, Paulo Bernardo; SILVA, Regina Helena & FRANÇA, Vera. *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 113-143.
- DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil: Os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional*. Tradução: Sylvia Nemer. Fortaleza: Interarte, 2007.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FREUD, Sigmund. *O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. 1ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- NASCIMENTO, Alberto. *As representações do sertão no cinema da retomada*. Salvador: Faculdade de Comunicação da UFBA, 2004 (dissertação de mestrado).
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema Brasileiro Contemporâneo (1990-2007)*. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008, p. 139-156.

---

<sup>3</sup>Corisco é chamado de a “espada de Deus”. A representação de homem autor de inúmeros assassinatos e chacinas criada nesse filme é a de um homem que comete tais atos guiado por uma diretriz espiritual, metafísica. Assim como a própria morte dos seus três primeiros filhos é justificada por ele como o cumprimento de um destino superior à guerra que então ocorria nas caatingas e carrascais do sertão nordestino, uma vez que, cada um dos três filhos foi levado por uma das três pessoas da Santíssima Trindade. O Pai, o Filho e o Espírito Santo.