

A NARRATIVA CRIMINAL REGIONALISTA - UMA REVISITA AO REGIONALISMO SOB UM NOVO OLHAR

A regionalist crime fiction - a revisit to regionalism in a new perspective

Thais Giardinieri Carneiro Martins (FFP UERJ)¹
Maria Cristina Cardoso Ribas (FFP UERJ/ Faperj/CNPq)²

RESUMO:

Este trabalho apresenta uma proposta sob o olhar da narrativa criminal acerca do regionalismo na literatura brasileira. Durante muito tempo se foi discutido o conceito de regionalismo e suas possíveis definições para tal. Os textos de Leão e Campos (2021) e Chiappini (1995) nos trazem reflexões sobre o tema e nos ajudam a seguir uma possível direção nas problemáticas que esse gênero traz. Levando em conta que os crimes podem ter seu próprio protagonismo dentro do subgênero Narrativa Criminal, toda e qualquer obra em que o crime esteja em seu eixo central estaria de encontro ao que gere esta perspectiva. Dessa forma, podemos perceber narrativas pertencentes ao regionalismo, de acordo com a crítica literária, que poderiam ser, então, incluídas num novo conceito expandido de Romance Policial que seria a Narrativa Criminal. Desse modo, percebendo que a grande maioria das narrativas regionalistas levam consigo o crime como eixo principal, estamos utilizando a tese *As narrativas criminais na literatura brasileira*, de Sasse (2019) e o verbete Romance Policial de Portilho & Sasse (2023) como base teórica para elucidar nossa proposta. Observando os crimes em suas transposições também usaremos autores como Irina Rajewsky (2012) e Claus Clüver (2011) trazendo a discussão de intermedialidade.

Palavras-chave: Regionalismo. Narrativa Criminal. Cangaço. Crimes. Intermedialidade.

ABSTRACT:

This work presents a proposed thinking about crime fiction perspective regarding regionalism in Brazilian literature. For a long time it was discussed the notion of regionalism and its possible definitions to it. In the text of Leão and Campos (2021) and Chiappini (1995) we can see reflections about the theme that helps us to follow a possible direction in the issue of the genre. Therefore, we can realize narratives that belong to regionalism, according to critical literacy, that can be included in a new expanded concept of Detective Novel that would be known as Crime Fiction. Bearing in mind that the crimes can have its own protagonism inside of this subgenre, all work which crimes are in the main axis would be understood as belonging to crime fiction. Thus, knowing that the great majority of regionalism narratives have crimes in its main stories, we are using *As narrativas criminais na literatura brasileira*, of Sasse (2019) and the entry Detective Novel of Portilho & Sasse (2023) as a theoretical basis to elucidate this purpose. Observing crimes in its transposition we also use authors such as Irina Rajewsky (2012) and Claus Clüver (2011) to discuss intermediality.

Keywords: Regionalism. Crime Fiction. Cangaço. Crimes. Intermediality.

¹ Graduanda em Letras - Português/Inglês pela FFP/UERJ e orientanda da Profa. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

² Professora Associada do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - FFP/UERJ/Faperj/CNPq.

Introdução

O cangaceiro, líder do movimento social denominado cangaço que teve início nos fins do século XVIII, até hoje está presente no imaginário da população. Não apenas podemos observar essa figura sendo lembrada pela cultura sertaneja, como também essa figura presente em filmes atuais, em que vemos, através da narrativa, um grande destaque para tal personagem. Por meio de nomes históricos tais como Lampião, Cabeleira e Corisco que, de fato, existiram na vida real, são expostas através de narrativas, de forma ficcional, um pouco da sua história e seus feitos no espaço sertanejo, já que não fica claro até que ponto os autores utilizam fato ou ficção para trazer à tona em cenas, no cinema, ou em capítulos, na literatura.

Após sua aparição na literatura no século XVIII, o cangaceiro passa a ganhar destaque em muitos filmes. Com esta personagem aparecendo em tela, conseguimos notar as nuances da sua caracterização nos diferentes tipos de mídias. Ademais, nos chama bastante a atenção a transformação que esta figura sofreu ao longo dos séculos, não só com a transposição feita de uma mídia para outra, como também uma subversão dos valores desta em narrativas atuais como *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

O cangaço, também nosso objeto de estudo, foi um movimento social que surgiu depois da grande seca que assolou a região por volta de 1877. Os integrantes atacavam feiras e fazendas e acabavam levando grande pânico e mortes ao sertão por causa da grande dificuldade de encontrar alimentos naquela região. Já no século XX, há uma certa mudança de inclinação, assim, os cangaceiros eram conhecidos no sertão nordestino como uma espécie de resistência, lutando contra o poder do estado que não auxiliava nas condições e dificuldades econômicas no espaço sertanejo. Pode, então, dizer-se que a “violência do cangaço é produzida pela condição de miséria e fome que se encontrava submetida à população rural e pela própria violência que caracterizava as relações sociais, que estruturada através do coronelismo e do latifúndio, marginalizam o sertanejo” (FERREIRA & CASSOL, 2010, p. 25)

É possível notar que a produção desse tipo de narrativa teve o seu auge nos anos 50 e 60, com filmes conhecidos como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), ambos de Glauber Rocha, com a chegada do cinema novo³ no Brasil. Podemos perceber que apesar de ter tido uma grande influência vinda dos filmes de faroeste dos EUA, como podemos ver tal discussão em Ferreira e Cassol (2010) com o neologismo “farnordeste”, o cangaço no Brasil se aperfeiçoou com sua própria cultura. Isto é, como bem explica Glauber Rocha, em seu texto *Revolução do Cinema Novo* como somos “muito mais próximos econômica e culturalmente dos Estados Unidos do que da Europa, os nossos espectadores têm uma imagem da vida através do cinema americano. **Quando um cidadão brasileiro pensa em fazer seu filme, ele pensa em fazer um filme «à americana»**”. (ROCHA, 1981, p. 95 grifos nossos) O autor e diretor também cita em seu livro que essa influência estaria exemplificada no filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto em que podemos perceber uma mistura do *western* com o cangaço utilizando “símbolos para servir à intriga de *western*: chapéus grandes, paisagem agressiva, armas e cavalos (quando se sabe, por exemplo, que cangaceiros andavam raramente a cavalo)” (ROCHA, 1981, p. 95).

³ Lembrando que o cinema novo no Brasil surgiu na segunda metade do século XX e foi um movimento de renovação da mídia cinematográfica trazendo para tela discussões importantes como a crítica à desigualdade social no país.

Durante todo esse processo de pesquisa, que teve seu início no princípio de 2021, nos chamou bastante atenção o diálogo construído acerca de uma definição do conceito de regionalismo. Procuramos em diversos textos de diferentes autores como foi tratada sua definição ao decorrer das décadas; com isso, foi difícil chegar a uma concepção única quando se trata sobre o assunto. Tal pensamento é discutido por autores como Candido (2000), Bosi (1994), Freyre (1941) etc, mas também podemos ver numa obra mais recente com Leão e Campos (2021) que nos traz uma pertinente discussão em torno da problemática “regionalismo” nos dias atuais. Desse modo, pensamos em trazer um breve diálogo sobre o conceito neste trabalho.

Em sequência, percebemos como é possível uma discussão entre o regionalismo e seus crimes com o novo subgênero denominado de Narrativa Criminal em que o crime ou o criminoso é percebido como elemento central da obra. Pensamos que, ao utilizar o termo para o regionalismo, expandiremos e contribuiremos ainda mais para o estudo dessa vertente.

Com as possíveis discussões sobre o conceito de regionalismo e uma possível releitura das narrativas dentro dessa nova vertente, visamos pensar como podemos trazer tal problemática para a discussão e como as transposições midiáticas caracterizam a personagem cangaceiro ao decorrer dos anos. Dessa forma, utilizaremos Sasse (2019) e Portilho e Sasse (2023) para tratar da narrativa criminal visando uma expansão da nova vertente em conjunto com as discussões de intermedialidade segundo Irina Rajewsky (2012) e Claus Clüver (2011).

O regionalismo e suas definições

Como mencionado anteriormente, o conceito que se vincula ao regionalismo parece não ser algo de conhecimento geral quando pensamos em uma definição específica. Até hoje podemos recorrer a diversos textos que tratam sobre esse assunto pensando no tema e suas discussões. Podemos, então, questionar: O que é ou não regionalismo? Dessa forma, podemos recorrer a Leão & Campos (2021) para iniciar a discussão quando ambos os autores trazem a problemática referente a “pensar esse não regionalismo implica pensar na sobreposição de um centro (não-regionalista) sobre as margens (lugar de regionalismos).” (LEÃO; CAMPOS, 2021, p. 649) Os autores propõem pensar que regionalismo ou não-regionalismo pode estar vinculado a uma literatura central e regional, ou seja, poderia a literatura regionalista ser vista como de menor prestígio já que estaria sendo colocada como à margem. Historicamente observamos que isso realmente acontece.

No texto *A Formação da Literatura Brasileira* de Candido (2000), o autor trata sobre o conceito de regionalismo passando por Távora e apresenta três elementos que constituem a principal argamassa da literatura regionalista do nordeste. Defendendo, portanto, que foi em Távora o início dessa literatura regionalista. O primeiro elemento que ele propõe estaria ligado ao senso da terra, da paisagem que acompanha toda aquela região. O segundo, poderia ser chamado de patriotismo regional e estaria associado com o orgulho das guerras, rebeliões e patriarcado açucareiro. Por último, este seria visto como “a disposição de reivindicar a preeminência do Norte” (CÂNDIDO, 2000, p. 268) em que segundo Távora (1876)⁴ teriam elementos suficientes para ser reconhecida como uma literatura brasileira, filha

⁴ Prefácio de *O Cabeleira*.

da terra. Com isso, percebemos com Távora uma exaltação da literatura do Norte como uma literatura “propriamente brasileira” (TÁVORA, 1876, p. 12).

Por outro lado, Chiappini (1995) em seu estudo constatou que o Regionalismo, não apenas o do Brasil, vai ter uma recorrência e que

O regionalismo é um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento - ou seja, como manifestação de grupos de escritores que programaticamente defendem sobretudo uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos uma certa região rural em oposição aos costumes, valores e gosto dos cidadãos, sobretudo das grandes capitais - quanto na forma de obras que concretizem, mais ou menos livremente, tal programa, mesmo que independentemente da adesão explícita de seus autores (CHIAPPINI, 1995, 155-54)

Chiappini nos apresenta um conceito de regionalismo que estaria ligado à região rural. Dessa forma, podemos entender aqui o regionalismo como uma manifestação opositora a cidade. Podemos ainda encontrar de forma recorrente definições para o regionalismo como “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 179), porém, Chiappini nos traz uma discussão bastante interessante sobre as peculiaridades que muitos autores tratam e vinculam

[...] a uma área do país: “regionalismo gaúcho”, “regionalismo nordestino”, “regionalismo paulista” ... Tomado assim, amplamente, **pode-se falar tanto de um regionalismo rural quanto de um regionalismo urbano**. No limite, toda obra literária seria regionalista, enquanto, com modo maiores ou menores mediações, de mais ou menos explícito ou mais ou menos mascarado, expressa seu momento e lugar. Historicamente, porém, **à tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais** e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas particularidades linguísticas. (CHIAPPINI, 1995, p. 155 grifos nossos)

A autora ainda acrescenta que “do ponto de vista dos estudos literários, o regionalismo é uma tendência temática e formal que se afirma de modo marginal à “grande literatura”, confundindo-se frequentemente com a pedagogia, a etnologia e o folclore.” (CHIAPPINI, 1995, p. 156) Fazendo-nos refletir sobre o motivo de muitos autores reduzirem a literatura regionalista e esta ser sempre tratada de forma menor, como vimos anteriormente.

Pensando nisso, Bosi (1994) nos traz essa reflexão sobre “literatura menor” e o “leitor médio” em que o regionalismo poderia ser visto como este tipo de literatura e “na prosa romântica que temos esse embate entre a voz culta do narrador e a voz subalterna de personagens como o índio, **o sertanejo** ou o gaúcho” (LEÃO & CAMPOS, 2021, p. 657 grifos nossos) Dessa forma, esta fala nos evidencia como o regionalismo era visto por muitos autores como uma literatura sem muito prestígio e sempre à margem que vai de encontro ao que Leão & Campos bem resgatam essa discussão.

Um dos autores sempre citados para recorrer a definição do tema quando se trata sobre regionalismo seria Afrânio Coutinho. O autor traz em seu texto o assunto sobre identidade, costume, religião etc, em que um autor regionalista exprime as particularidades reais do lugar que aborda. Ele destaca em seu texto que a literatura

regional não deveria ser vista como uma literatura isolada, mas suas diferenças contribuem com a literatura do Brasil. Esta definição é vista de forma ultrapassada, já que temos autores mais atuais que tratam do tema percebendo o regionalismo também como uma manifestação na literatura contemporânea. Assim, o autor define

O regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. **É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião.** As regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações, para a homogeneidade da paisagem literária do país. (COUTINHO, 2004 [1955], p. 237 grifos nossos.)

Entretanto, como a autora Chiappini bem pontua, “só podemos sustentar que um Faulkner ou um Guimarães Rosa são regionalistas, se entendermos que o **regionalismo, como toda tendência literária, não é estático. Evolui. É histórico, enquanto atravessa e é atravessado pela história.**” (CHIAPPINI, 1995, p. 157) Por isso, é difícil reduzir o conceito regionalismo em algo estático e único, pois ele vai depender do curso das suas respectivas épocas. Talvez, por conta disso, há uma discussão bem “aberta” sobre a definição do tema.

Os autores Leão e Campos (2021, p. 674-675) propõem uma série de características recorrentes (levando em consideração o que diz a autora Juliana Santini (2014)) que estariam de acordo com o tema como: “personagens que retornam ao local de origem e de infância com o propósito de reconstituir e registrar um rastro que ao fim se mostra irre recuperável”; narrativas em 1ª pessoa; “o ambiente revisitado está em desintegração, em ruínas”; Encontra-se uma representação metaestética do próprio regionalismo, na qual o narrador demonstra uma visão crítica a respeito de alguma personagem artista que realiza sua obra calcado em preceitos mais ou menos estereotipados sobre a região”; “a família patriarcal”; “temas envolvendo questões de gênero ou outros temas do comportamento e da cultura” e, por último, “a noção de trauma”. Os autores salientam o desafio em responder às questões que o regionalismo (o que é e o que trata) impõe, mas poderíamos utilizar o que Regina Dalcastagnè (2014) comenta em uma entrevista concedida à revista Cândido, da Biblioteca Pública do Paraná sobre as obras contemporâneas: “não teria como apontar um único traço, devido à diversidade de estilos presente em nossa produção.” (DALCASTAGNÈ, 2014)

Assim, a partir dessa citação podemos identificar que dentre as possíveis definições sobre o tema, pode-se chegar à conclusão de que o regionalismo estaria também ligado à língua, aos costumes, à religião, à identidade, entre outras características. Por assim dizer, o regionalismo estaria marcado nas obras do Norte ou do Sul, ou ainda do lugar em que os autores seriam residentes ou originários de qualquer um dos lugares em que se escreve. Mas querendo seguir uma definição mais atual, seguimos então o conceito de regionalismo que nos apresenta com Chiappini (1995) e Leão e Campos (2021) que ambos concordam que não seguiria a um conceito estático, mas sim dependendo da época se revitaliza. Por isso, não só narrativas antigas poderiam ser denominadas regionalistas, mas também narrativas contemporâneas se encaixam no conceito.

O regionalismo e a Narrativa Criminal

Ainda que, na literatura regionalista, possamos encontrar variadas histórias sobre criminosos e seus atos, não é tão comum encontrar tantos estudos que analisem essas obras pensando numa tradição de literatura de crime mais abrangente. Pode-se dizer que isso acontece pela noção de gênero romance policial mais familiar, cujo foco central da obra se apresenta estritamente na famosa figura do detetive como vemos nos autores Conan Doyle, Agatha Christie, Chesterton etc. Por conta disso, as obras que são centradas nos criminosos acabam não sendo tão exploradas nesse campo quanto poderiam, por mais que tais narrativas sejam frequentes de se encontrar como nos mostra Portilho e Sasse (2023) em

Na narrativa criminal cabem não apenas as histórias que a cultura de massa consolidou como típicos romances policiais, mas também uma miríade de outros textos – literários e de outras mídias – que tomam como eixo a representação do crime, seus agentes, causas, consequências etc. (PORTILHO e SASSE, 2023, p. 223)

Partindo, assim, de uma visão mais geral do gênero do crime e que consiga incluir os criminosos em seu escopo, podemos perceber que há uma tradição desse tipo de literatura no Brasil, como defende Pedro Sasse em *As narrativas criminais na literatura brasileira* (2019).

Ao observar as obras tidas como regionalistas, identificamos um certo preceito que a personagem vai lidar para lutar contra a opressão do estado, pois o protagonista da obra, imerso no sertão, percebe-se fadado ao fracasso e querendo mudar de vida. Suas alternativas para tal seriam ou a religião ou o banditismo social⁵. Uma vez que o protagonista procura alternativas para uma vida menos miserável, ele vai encontrar fuga na religião como, por exemplo, nas seitas messiânicas em que vai seguir um líder religioso para tentar encontrar seu lugar no mundo. Quando as coisas não ocorrem como planejado e ele se vê num beco sem saída, ele foge e arruma um outro possível caminho no cangaço. Ali, a personagem vai viver lutando e resistindo às mãos do estado que estaria deixando de lado os anseios da população. Desse modo, ele estaria disposto a fazer justiça com suas próprias mãos tentando nesse lugar uma nova perspectiva de vida.

Através dessa tradição de narrativas criminais regionalistas⁶ conseguimos traçar um panorama para identificar quais se enquadram nessa nomenclatura. Tendo a Narrativa Criminal como foco para observar as obras regionalistas, por termos o crime ou o criminoso com certa recorrência no centro dessas narrativas, percebemos, então um grande número de narrativas literárias e fílmicas presentes nesta lista passando desde obras como *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora; *Contos Amazônicos "A quadrilha de Jacob Patacho"* (1893), de Inglês de Sousa na literatura; e no cinema com *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha até mais recentemente com o filme *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

⁵ Aqui estamos usando o conceito de bandidos sociais que “são proscritos rurais, encarados como criminosos pelo senhor e pelo Estado, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, e são considerados por sua gente como heróis, como campeões, vingadores, paladinos da Justiça” (HOBSBAWM, 1975, p. 10)

⁶ Aqui, estamos chamando de tradição de narrativas criminais regionalistas as obras em que há a presença do crime ou criminoso no centro da narrativa.

Através das obras citadas, seguimos o modelo proposto por Sasse (2019) para identificar as narrativas criminais regionalistas que se enquadram nesse conceito. Partimos, então, para observar três traços recorrentes destas que se adequam ao conceito como veremos por heterotopia de desvio, alteridade monstruosa e proximidade com o real. Estes três traços citados são de extrema importância para identificar se as obras são ou não pertencentes a narrativa criminal, já que é preponderante que estas obras façam parte do subgênero e todas as obras que analisamos ao decorrer da pesquisa se encaixam nas características citadas.

Um romance que podemos utilizar para exemplificar como pertencente à Narrativa Criminal seria, por exemplo, *O cabeleira*. Talvez, seja uma das obras mais conhecidas que vem à nossa mente quando falamos sobre literatura regionalista e além disso, pode ser tão conhecida que seja fácil de perceber esses três traços pertencentes ao conceito. Percebemos a figura do Cabeleira como uma alteridade monstruosa, a construção dessa personagem com marcas bastante obscuras em sua descrição e vai ser descrita de forma ameaçadora. Também podemos destacar a heterotopia de desvio presente no espaço em que o cangaceiro vai estar inserido, o cangaço, e, por fim, a proximidade com o real vai existir já que o Cabeleira realmente existiu.

Pretendemos, então, neste artigo dar continuidade a esta proposta e analisar especificamente como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* incorpora a tradição de narrativas criminais de ficções do cangaço (Sasse, 2019) e a abordagem intermediária do gênero seguindo Irina Rajewsky (2012).

Crime e cangaço em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

Glauber Rocha foi um cineasta brasileiro considerado por muitos críticos um dos grandes nomes da história do cinema brasileiro. Glauber é conhecido como um dos precursores do cinema novo no Brasil como um exemplo de seus filmes está *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que inclusive foi indicado ao Festival de Cannes, e é conhecido por seus renomados filmes brasileiros junto com *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* em que venceu a categoria de melhor diretor. O autor nascido em Vitória da Conquista, no sertão baiano, conviveu de perto com o que retrata em seus filmes numa região com diversos conflitos em que há disputas de terra em conjunto com os cangaceiros e jagunços que lá habitavam. Percebemos, então, no primeiro filme da franquia Glauber retratar o sertão abandonado e as dificuldades decorrentes do descaso estatal encontradas no interior da região baiana.

O filme mencionado, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, conta a história de um vaqueiro de nome Manuel que vive sua vida de forma miserável. Não há móveis em sua casa, ele e sua esposa fazem suas refeições simples com as mãos e em pratos quebrados. Em uma de suas falas relatando esta vida desprezível, ele enfatiza que seu único desejo é sair daquele lugar.

Só que esse sonho vai ser frustrado quando o patrão nega em pagá-lo pelas vacas que foram perdidas por ele durante o caminho percorrido. No filme, observamos que o patrão e Manuel podem ser uma espécie de comparação entre miséria e riqueza. Riqueza esta que é representada inclusive por esse patrão estar vestido com roupas novas e boas, parece que tem acesso a comida de sobra, por ser gordo no sertão. O patrão fala com arrogância, age com arrogância e essa arrogância é tanta que ele trata Manuel mal e chega a chicoteá-lo, o que podemos associar como uma

referência à escravidão. Não aguentando mais tal exploração, Manuel o assassina e sai fugido daquele lugar para não ser morto pelos jagunços do ex-patrão.

Partindo daquele lugar para se safar dos capangas do patrão morto, Manuel vai encontrar refúgio numa seita. Sebastião, o líder da seita, vai ser uma espécie de comparação a Antônio Conselheiro. Ele é visto como alguém muito carismático e com uma boa oratória que vai seduzir Manuel através do discurso de que “o mar vai virar sertão e o sertão vai virar mar” em que pode ser entendido que a fartura chegará para ele.

Em certo momento da narrativa o discurso de Sebastião vai beirar a loucura, pois ele vai pedir a ajuda de Manuel para sacrificar um recém-nascido para curar sua esposa que estaria endemoninhada. Percebemos na cena do assassinato do bebê por Sebastião o contraste no espaço sagrado, que vai se dar em frente a um altar, e do ato vil em meio a um ambiente obscuro em que intensifica esse aspecto monstruoso de Sebastião.

Após isso, uma figura importante na narrativa nos é apresentada, que é Antônio das Mortes. Ele seria uma espécie de agente da ordem que vai ser chamado pelas duas figuras de poder do sertão: a igreja católica e o coronel. Antônio das Mortes é ordenado por essas duas figuras para acabar com a seita de Sebastião para que não venha a se tornar um novo Canudos.

Uma vez que a seita foi exterminada, Manuel e sua mulher são obrigados a fugir novamente e acabam encontrando com o segundo grande criminoso da história, Corisco, que historicamente foi o braço direito de Lampião.

O filme progride para o final em que vamos ver o confronto entre Antônio das Mortes — agente da ordem — versus Corisco — agente caos —. No filme, podemos interpretar que Manuel acaba não estando à altura de se tornar um cangaceiro e ele fugirá com sua esposa, enquanto Corisco enfrenta Antônio das Mortes. Manuel foge com a música “O mar vai virar sertão, o sertão vai virar mar”.

Diferente do que a crítica tradicional reconhece desta obra e a enquadra ao regionalismo⁷, destacamos que estamos analisando a mesma pertencente a uma nova perspectiva que seria da Narrativa Criminal⁸. Estamos entendendo por Narrativa Criminal uma visão mais ampla e flexível do que é familiarmente conhecido por Romance Policial. Este conceito acaba priorizando o lado investigativo do crime, ou seja, focando exclusivamente na figura do detetive. O conceito de Narrativa Criminal acompanha a mudança de inclinação já feita antes pela crítica anglófona para o conceito de *Crime Fiction* em que temos o crime e não mais o detetive como centro da narrativa. Além disso, para uma narrativa ser pertencendo ao subgênero precisa ter três características importantes: proximidade com real, alteridade monstruosa e heterotopia de desvio.

Ao mencionarmos a proximidade com o real percebemos que nesta vertente vai haver a exploração de algumas estratégias narrativas do gênero para esta característica aflorar. Por isso, há o apagamento das fronteiras entre realidade e ficção para intensificar os efeitos estéticos no leitor⁹. Um exemplo desse apagamento pode ser dado quando, ao assistir a algum filme de terror, nos é informado que este seria “baseado em uma história real”. Isso chama mais a atenção do leitor, nesse caso do espectador, para a trama, além de intensificar o medo. Como explica Sasse (2019, p. 141) esse recurso utilizado pela narrativa criminal seria um “atrativo do

⁷ Por Chiappini (1995)

⁸ Para entender mais afundo sobre o tema podemos recorrer a Sasse (2019)

⁹ Como cita Sasse (2019, p. 140) “o subgênero explora, através de algumas estratégias narrativas, o apagamento das fronteiras da ficção como uma forma de intensificar os efeitos estéticos próprios desse tipo de narrativa.”

subgênero” para o leitor “experimentar a sensação de tensão, ameaça e mesmo repulsa causada pelo ato criminoso”. Nas obras, podemos perceber uma dessas estratégias com o uso do realismo gráfico, isto é, a exposição minuciosa de uma cena ou a descrição de uma cena brutal, com ações bastante violentas em que vemos sangue, órgãos para fora do corpo etc.

Através da obra e seus recursos utilizados para ressaltar ou sugerir que há realidade na ficção, poderíamos diferenciar que a obra é fictícia como **desnudamento da ficcionalidade**¹⁰, um dos três, o terceiro, ato de fingir, em que conseguiríamos diferenciar que a obra não é parte do real através dos signos nela utilizados. Por exemplo, pelos signos textuais e paratextuais desde o “era uma vez”, da presença dos narradores, seres inanimados até a capa do livro, prefácio etc. Visto que aquela narrativa está exposta numa obra, o leitor aceita as convenções da ficcionalidade dentro dessa obra e é entendida, então, como ficção, porém

Tendo em vista que a arte raramente consegue ser plenamente enquadrada em teorias, não faltam exemplos em que obras ficcionais foram construídas com um proposital apagamento desse desnudamento, com a tentativa de buscar na recepção não as reações próprias da ficcionalidade, mas aquelas encontradas nos discursos do real. (SASSE, 2019, p. 145)

Vemos em Sasse (2019) alguns exemplos que elucidam a explicação acerca dessa características como a narração radiofônica de *Guerra dos mundos*, de H. G. Wells em que nos é apresentado que foi ao ar dia 30 de outubro de 1938, na rádio CBS, uma adaptação da obra. Todos os espectadores que acompanharam desde o início sabiam de que se tratava dessa narração de *Guerra dos mundos*, mas aqueles ouvintes que colocaram na rádio na metade se confundiram achando que fazia parte de um noticiário real. Bem como acontece a utilização de outros recursos para a divulgação e exposição do filme *A bruxa de Blair*, em que produtores aparentam ter encontrado uma filmagem, em uma câmera amadora, de jovens numa situação bastante incomum. Foi utilizada estratégias de *marketing* com divulgação na internet para enfatizar essa narrativa um tanto quanto perturbadora e angustiante que poderia nos remeter a algo extraído do real e que nos poderia ser explicado como “efeitos estéticos próprios do medo artístico” (SASSE, 2019, p. 146).

Sabe-se que é bastante recorrente a utilização de monstros para representar os anseios e os medos próprios do homem sertanejo. A fim de exposição desse medo na literatura regionalista, podemos resgatar tais exemplos em *Contos Amazônicos* quando Inglês de Sousa recupera do imaginário da população as lendas e folclores. Percebemos também num exemplo como se expressa esse medo nessas criaturas com suas descrições que servem de incorporação desses temas que estão sendo debatidos:

No meio dessa estupenda valsa, o homem deixa cair o chapéu e o tenente-coronel, que o seguiu assustado, para pedir que parassem, **viu, com horror, que o tal sujeito tinha a cabeça furada. Em vez de ser homem, era um boto, sim, um grande boto, ou o demônio por ele**, mas um senhor boto que afetava, por um maior escárnio, uma vaga semelhança com o Lulu Valente. **O monstro**, arrastando a desgraçada dama pela porta fora, espavorido com o sinal da cruz feito pelo Bento de Arruda, atravessou a rua... (SOUSA, [1893] 2013, p. 82 grifos nossos)

¹⁰ ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário.

Percebemos que os criminosos são bastante atrativos para o leitor e chama bastante atenção a leitura deste (muitas vezes) protagonista da narrativa; neste caso, aqui para nós seria o cangaceiro. Como a literatura de crime é organizada por um registro realista na sua construção, como vimos acima, a criação de corpos insólitos acabaria fugindo às convenções do gênero. Dessa forma, a mesma alteridade monstruosa que se projeta nessas figuras como nas lendas, folclore etc, na literatura mais realista será projetada nessas figuras vistas como de alteridade. Esta personagem seria enquadrada pela narrativa criminal como alteridade monstruosa, isto é, o outro que vai ser caracterizado de forma monstruosa, muitas vezes, ou talvez até na sua grande maioria, com traços preconceituosos. A alteridade monstruosa vai ser o que foge ao “padrão” pela sociedade, por isso, esse outro vai ser o preto, o pobre, o imigrante, o gay, o não-binário etc.

Podemos dizer, então, que “na narrativa criminal, há uma tendência que se verifica com certa constância de que os criminosos sejam **caracterizados como monstros** e, nesse processo, sejam representados de forma a causar efeitos estéticos de medo em seus espectadores” (SASSE, 2019, p. 415). Assim sendo, no regionalismo a alteridade monstruosa vai ser representada na figura do cangaceiro, mesmo que essa figura não seja ligada diretamente a uma figura antagonista ou uma vítima. São monstruosas essas figuras que, muitas vezes, desafiam a ordem da normalidade. Mesmo que o cangaceiro seja uma figura de protagonismo, em sua grande maioria, esta personagem vai ser caracterizada de forma monstruosa porque está representando um desafio ao padrão das coisas.

Podemos também dizer que não só os atos tidos como criminosos são exclusivamente chamativos ao leitor, mas também os lugares em que esses criminosos transitam, já que os leitores não podem ter acesso. Assim, estes lugares são descritos como espaços de alteridade, de poder, de comunidade, em que percebemos um certo limite são entendidas como “zonas que indicam os limites entre uns “nós”, que pode conter noções de família, vizinhança, identidade nacional, etnia, língua, gênero, classe social etc, e um “eles” que se excluem de tais noções” (SASSE, 2019, p. 162). Desse modo, percebemos que dentro desses espaços não há as noções que conhecemos por família, justiça, ou seja, nesse espaço as leis se diferem do que previamente conhecemos. Sasse (2019, p. 163) cita alguns desses espaços de alteridade que seriam “bairros miseráveis, prostíbulos, prisões, manicômios e covis” e também como exemplo o cangaço, em que, especificamente neste trabalho, será nosso foco.

Estes espaços, como citado por Sasse (2019), com base em Foucault, nos apresenta em sua obra o conceito conhecido como **heterotopia** que vai ser descrito como esse espaço diferente, o **espaço do outro**. Para Foucault (2009b) “alguns espaços que “estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”, ou seja, cujas relações se isolam dessa malha formada pelos espaços nos quais transitamos” (Foucault, apud Sasse, 2019, p. 163). Esses espaços podem ser divididos em dois tipos: heterotopia de crise e heterotopia de desvio. Os espaços do primeiro tipo seriam aqueles destinados:

aos adolescentes em transição para a vida adulta, cuja sexualidade aflorante precisaria ser isolada da sociedade estável; o corpo feminino durante a menstruação, que deve ser isolado do contato alheio; ou mesmo os velhos em estado terminal, enviados para morrer distante da tribo ou isolados em alguma casa/santuário que perde seu status de espaço comum. (SASSE, 2019, p. 164)

Espaços deste tipo, porém, estariam cada vez mais sendo substituídos pelos de segundo tipo, segundo Foucault, que seria a heterotopia de desvio, “aquela na qual se localiza os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida. São as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas; são, bem entendido também, as prisões.” (2009b, p. 416) Esses espaços apesar de serem conhecidos como lugares que se desviam do habitual, ou seja, não é visto como o comum de se acontecer na sociedade, não seriam tidos como raros, mas se configuram, então, como espaços pertencentes a qualquer civilização. O autor dá continuidade em sua fala mencionando que no que diz respeito à heterotopia de desvio “seu funcionamento e mesmo sua própria delimitação pode variar” (SASSE, 2019, p. 164) uma vez que hoje temos tratamentos psicológicos fora do ambiente que era conhecido antes como manicômio, portanto, este espaço vai ser deslocado para o lar dos indivíduos. Assim como vai acontecer com alguns outros espaços.

Novos caminhos da narrativa criminal regionalista

Quando falamos sobre regionalismo e suas personagens, *O Cabeleira* é uma das grandes obras conhecidas até hoje que ficou eternizada na literatura, a qual podemos recorrer também com *Jesuíta Brilhante* ou mesmo *Riobaldo*. Enquanto a representação do cangaceiro se dá na literatura desde o século XIX, no século XX começamos a ver sua transposição para o cinema, nos trazendo representações como a de *Corisco* em *Deus e o diabo na terra do sol*. Por transposição, estamos recorrendo à categorização das relações midiáticas de Irina Rajewsky (2012), em que o conteúdo de uma obra é transposto para uma outra em mídia diferente. Desejamos aqui, no entanto, pensar não na transposição de toda a obra, mas operar com um recorte, ou seja, na transposição de um tipo de personagem, analisando quais as soluções estéticas encontradas pelo cinema para lidar com uma representação típica do cangaceiro presente no texto literário, figuração esta inserida na vertente regionalista que aponta Chiappini (1995).

Tratando também da intermedialidade, como antes mencionado, estamos pensando na abordagem de Clüver (2011), que “implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias”, ou seja, ““cruzar as fronteiras” que separam as mídias.”¹¹ Como Clüver (2011) vai apontar a mídia estaria sendo compreendida como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, 1988, p. 10)¹². Estaríamos, então, quando se trata desse estudo, pensando nas três subcategorias de intermedialidade que Rajewsky (2012) denominou como: combinação de mídias, referências midiáticas¹³ e transposição midiática¹⁴. A primeira categoria, combinação de mídias, seria o fenômeno que ocorre com a combinação de duas ou mais mídias, como ocorre no teatro, ópera ou filme. Por exemplo, o filme combina o texto escrito, a trilha sonora, a atuação e também as imagens em movimento. Quando se percebe uma citação ou evocação de diversas formas em um texto referências a outras mídias, como relembra

¹¹ ELLESTRÖM, L. As modalidades das mídias II [recurso eletrônico: um modelo expandido para compreender as relações intermediais. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021.

¹² Tradução feita por Clüver.

¹³ e “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2006, p. 14)

¹⁴ “o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia” (CLÜVER, 2012, p.18)

Clüver (2011) com a menção à palavra “intertextualidade”, ou seja, em qualquer texto sempre há referência a outros textos ou aspectos de outras mídias. Por fim, a última categoria, a transposição midiática seria o processo de transformar um texto de uma mídia em outra, como é familiarmente conhecido por nós como adaptação, como uma adaptação de um romance a um filme.

No que diz respeito ao regionalismo, um dos principais temas tratados é o espaço. O lugar sertanejo vai ser visto como um lugar legitimado por uma moral sertaneja em que, como bem acentua Mello (1947, p. 63) “a violência empregada na satisfação de um ideal de vingança, em que o gesto de afronta é visto como um direito e até mesmo um dever do afrontado, de sua família e de seus amigos mais chegados”. Portanto, o espaço sertanejo vai ser visto como um espaço “de transgressão das leis ou confinamento daqueles que as transgrediram, configurarão o espaço típico das narrativas criminais.” (SASSE, 2019, p. 163) Dessa forma, percebe-se no espaço do sertão, a heterotopia de desvio, um ambiente em que vai ter suas próprias regras e sua própria moral, uma vez que nesses espaços há disputas, brigas e mortes por leis próprias daquele lugar.

Deus e o Diabo na Terra do Sol, logo na primeira cena já vai nos apresentar uma carcaça de vaca morta com diversas moscas voando em cima (**fig. 1**). Esta imagem pode ser interpretada como uma comparação desse lugar heterotópico e de degradação que é o espaço sertanejo. Além de caracterizar as terras e a vida do personagem principal, Manuel, um lugar e uma vida miserável em que já traduz como é o sertão. Desse modo, essa primeira imagem vai traduzir um espaço em ruínas em conjunto com a trilha sonora de tristeza que logo vai ser inserida a personagem de Manuel preocupada com esse gado perdido.



Fig. 1 Carcaça de vaca morta pela seca do sertão. Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Globoplay, 1964 (01m29s)

A representação desse espaço heterotópico que é o sertão na literatura vai ser descrito com traços sombrios e góticos, que já precedem as sucessões de ocorrências ruins que mais tarde vão acontecer, como também é possível notar em:

A urbs monstruosa, de barro, definia bem a civitas sinistra do erro. O povoado novo surgia, dentro de algumas semanas, já feito ruínas. Nascia velho. Visto de longe, desdobrado pelos cômoros, atulhando as canchadas, cobrindo área enorme, truncado nas quebradas, revoltado nos pendores — tinha o aspecto perfeito de uma cidade cujo solo houvesse sido sacudido e brutalmente dobrado por um terremoto. (CUNHA, 2002 [1902], p. 78)

Os espaços relatados beiram não só o caos, mas também a degradação. Desse modo, podemos perceber que ambos os espaços, tanto do filme quanto do livro, pressupõem um ambiente bastante propício para a violência que vai acontecer.



Fig. 2 Manuel comendo com as mãos num pote rachado. Fonte: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Globoplay, 1964 (08m56s)

Manuel e sua esposa, Rosa, moram numa casa muito humilde. Nela, parece não ter móveis e nem utensílios minimamente aceitáveis para comer alguma comida ou beber alguma coisa (**fig. 2**). Numa conversa com Rosa, Manuel expõe sua grande vontade de viver uma vida melhor e seu desejo de sair daquele lugar e finaliza sua fala dizendo que “pode vir um milagre” fazendo referência ao espaço religioso que eles vão se juntar a seguir.

A mídia cinematográfica é uma mídia composta por mídias, tida como multimidiática, portanto, utiliza de vários recursos como as imagens, atuações, a trilha sonora e afins. Em especial, nesse filme, Glauber vai utilizar uma trilha sonora específica para todos os acontecimentos em que nos traz, com música, o que está acontecendo na história do filme.

Durante sua fuga para encontrar um lugar em que não tivesse uma vida tão miserável,

Manuel se vê seduzido pelos discursos de Sebastião, que traz consigo uma grande multidão que acredita em suas promessas de salvação e de que “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. Poderíamos entender em suas palavras que todos ali que o seguissem teriam um lugar ao céu, já que ele em suas fala diz que a vida carnal é apenas uma passagem e que todos iriam de encontro ao céu e que lá quem é pobre vai ficar rico ao lado de Deus. Assim, Manuel parece ver um conforto nas palavras de Sebastião e aceita seu encontro com a religião para ser perdoado e libertar o povo de todos os pecados cometidos.

Após virar o braço direito de Sebastião, as ordens do líder vão beirar à loucura quando este atribui a Manuel trazer um recém-nascido para livrar Rosa de um mal. Acredita-se que ela está possuída e precisaria do sangue de uma criança inocente para limpar sua alma. A partir dessa cena do filme, podemos observar como a figura de Sebastião vai de encontro com as características que Sasse (2019) nos apresenta como alteridade monstruosa. Esta vai ser a primeira figura monstruosa que Manuel vai encontrar no seu caminho (**fig. 3**).



Fig. 3 Sebastião e sua monstruosidade. Fonte: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Globoplay, 1964 (56m34s)

Diferente do que acontece na literatura que a natureza simbólica do texto literário se concentra na caracterização de uma alteridade animalésca do cangaceiro com utilização de metáforas, hipérboles e símiles; as mídias visuais, não podendo recorrer a essas mesmas ferramentas, irão encontrar outras soluções já que ela é uma mídia plurimidiática¹⁵. Logo, enquanto nos textos literários se resolve a caracterização monstruosa recorrendo ao cangaceiro como vemos em “Dentro de minhas entranhas gerou-se um **filho do demônio**” (RÊGO, 1953, p. 49 grifos nossos), no cinema, esse tipo de caracterização requer certas técnicas mais complexas, que envolvem atuação, maquiagem, iluminação, trilha sonora, por exemplo.

Assim, veremos, na figura de Sebastião, a caracterização monstruosa ligada a toda a construção da cena de forma bastante obscura em que ele vai assassinar a sangue frio esse bebê. Para tal, suas ações são de forma bem lenta, parecendo não demonstrar nenhuma pena ou arrependimento com tal ritual de sacrifício. Ele parece ser indiferente a tal ato, percebemos isso pela forma em que ele olha para Manuel enquanto vai cravar o punhal no peito de uma criança inocente. Não satisfeito, ele ainda faz isso na frente do altar, um local sagrado, que vai nos trazer um contraste entre o sagrado (altar) e o profano (monstruosidade de Sebastião) exposto em cena (**fig. 3**).

Após tal crueldade, Antônio das Mortes, o agente da ordem, vai ser enviado ao local para exterminar o “Sebastianismo”. O agente vai ser enviado pela igreja católica e pelo coronel para acabar com essa espécie de messianismo, lembrado pelos dois principais poderes dali, o que aconteceu em Canudos e ele fica encarregado de acabar com a seita para que o mesmo não aconteça novamente. Sendo obrigado a fugir do embate que se forma, Manuel vai encontrar abrigo no Cangaço, encontrando, finalmente, a figura de Corisco.

O filme vai utilizar recursos do real, neste caso, a menção do cangaceiro Lampião e a figura de Corisco, que historicamente foi o braço direito do lendário Lampião. Aqui, o cangaceiro acaba de ser morto junto com Maria Bonita, mas Corisco permanece vivo prosseguindo com seu legado no cangaço. Nesta sequência em que Manuel encontra o cangaceiro pela primeira vez, Corisco descreve a si mesmo:

¹⁵ “se refere à presença de várias mídias dentro de uma mídia como o cinema ou a ópera, chamamos de “multimedialidade” a presença de mídias diferentes dentro de um texto individual” (CLUVER, 2011, p. 15)

[...] morreu Maria, mas Lampião está vivo. Virgulino acabou na carne, mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo e agora juntou os dois. Cangaceiro de duas cabeças, uma por fora e outra por dentro. Uma matando e a outra pensando. Agora eu quero ver se esse homem de duas cabeças não pode consertar esse sertão. (ROCHA, 1964, 67m57s-68m33s. Transcrição Nossa.)

Percebemos, aqui, uma descrição monstruosa da própria personagem que é uma das soluções estéticas em que o cinema vai recorrer para caracterizar o cangaceiro, como vimos, também em conjunto com a atuação, o silêncio, o posicionamento da câmera etc. Na literatura, vemos em Távora (1977 [1876], p. 48. grifos nossos), uma recorrente descrição dos cangaceiros como em “sujos, maltrapilhos, nas mãos as facas nuas e os bacamartes sinistros, assemelhavam, ao clarão da fogueira imensa, **uma legião de demônios que só as crepitantes labaredas separavam dos anjos**” comparando Cabeleira e os outros cangaceiros a demônios. Também podemos notar na descrição monstruosa de seu pai também trazendo essa comparação a um demônio e figura animalesca:

Joaquim, feroz por natureza, sanguinário por longo hábito, descarregou a parnaíba sobre a cabeça do primeiro que acertou de passar por junto dele. A cutilada foi certa, e o sangue da vítima, espadanando contra a face do matador, deixou aí estampada uma máscara vermelha através da qual só se viam brilhar os olhos felinos daquele animal humano. (TÁVORA, 1977, p. 9)



Fig. 4 Representação do cangaceiro em tela. Fonte: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Globoplay, 1964 (74m35s)

Em outras obras, inclusive cinematográficas, podemos observar uma representação “padrão” do cangaceiro. O cangaceiro que antes era visto como um homem, ou como é chamado no sertão “cabra” sertanejo, bastante másculo e um “homem-cishétero”. A obra futurista *Bacurau* nos traz uma releitura dessa figura do cangaceiro num futuro não tão distante em que não temos mais uma visão padrão homem-cishétero-m másculo como cangaceiro, mas sim um cangaceiro não-binário, visto que os personagens utilizam o pronome ‘a’ para se referir a Lunga (**fig. 4**), também pelas suas roupas sem um gênero pré-determinado como femininas, uso de vários anéis e possível maquiagem. Essa orientação não traz menos força, pelo contrário, vemos exposta em muitas das cenas essa força de Lunga ser trazida da

sua resistência. No filme, Lunga vai ser caracterizado por um cangaceiro não-binário que vai proteger a cidade contra os invasores americanos. Esta personagem vai atacar e matar o invasor com as próprias mãos no museu da cidade trazendo em cena uma representação do cangaço presente naquele espaço e que resiste nos moradores dali (fig. 5).

No momento anterior ao que ocorre o embate entre Lunga e o invasor americano dentro do museu de Bacurau, é mostrado partes do passado de Bacurau, focando na figura histórica do cangaceiro e confirmando que a cultura do cangaço é uma tradição antiga daquele lugar. Por fim, nas paredes do museu aparecem expostas às consequências do que aconteceu com a quadrilha de Lampião e precede algo que está por vir (como é apresentado nas cenas finais). Outrossim, entende-se que a imagem das cabeças sendo exposta no museu permanece ali para nunca ser esquecido o que aconteceu no passado e para ser feito com o inimigo que tentar invadir a sua terra.

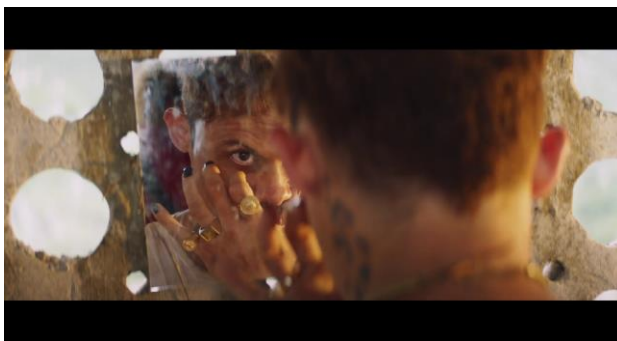


Fig. 4: Lunga como representação não-padrão do cangaceiro. Fonte: Bacurau, Globoplay, 2019 (69m21s)

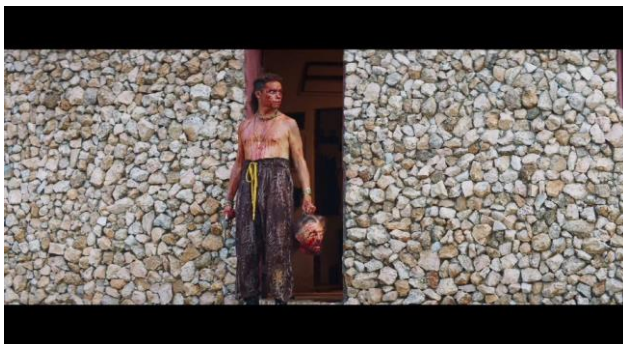


Fig. 5: Lunga após matar com suas próprias mãos os invasores. Fonte: Bacurau, Globoplay, 2019 (115m28s)

Presenciamos, nas cenas seguintes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, uma suspensão da normalidade. Uma vez que esse cangaceiro adentra outros espaços, ou seja, ele vai levar junto dele a desordem por onde passar, por isso, ele vai levar consigo essa representação do espaço heterotópico (Sasse, 2019) que é representado pelo cangaço para onde quer que for. Por esse motivo, na cena em que Corisco junto com os outros invadem um casamento, vemos este lugar, que seria de ordem e normas, tornar-se um verdadeiro caos com a sua presença. Com isso, na cena ele começa a agarrar à força a suposta noiva, há um dança sem sentido com uma música estridente, o cego passando em frente a câmera com o caos ao fundo,

enfim, uma série de eventos caóticos que vão ser representados em cena por esse desvio da normalidade (fig. 6).



Fig. 6 Invasão de Corisco e outros num casamento. Fonte: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Globoplay, 1964 (79m04s;79m16s;79m21s;80m04s)

No embate final do filme, vemos Antônio das Mortes ir de encontro a Corisco para acertar contas com o cangaceiro. Antes de ser morto, Corisco diz para sua esposa que está esperando Antônio das Mortes e que vai enfrentar ele de “homem para homem” e “Deus para Diabo”, dessa vez, nomeando-se explicitamente como diabo. Além disso, ele prossegue dizendo que se ele morrer “nasce outro que nunca pode morrer São Jorge, o santo do povo.” (*Deus e o diabo da terra do sol*, 1964, 99m12s-99m33s) Assim, percebe-se que ele vê o cangaceiro como uma espécie de protetor do povo sertanejo. O último embate do filme se dá com a combinação midiática da trilha sonora que diz “se entrega Corisco” junto às diversas posições da câmera, gritos e afins. Por fim, morre o cangaceiro enquanto foge Manuel e sua esposa.

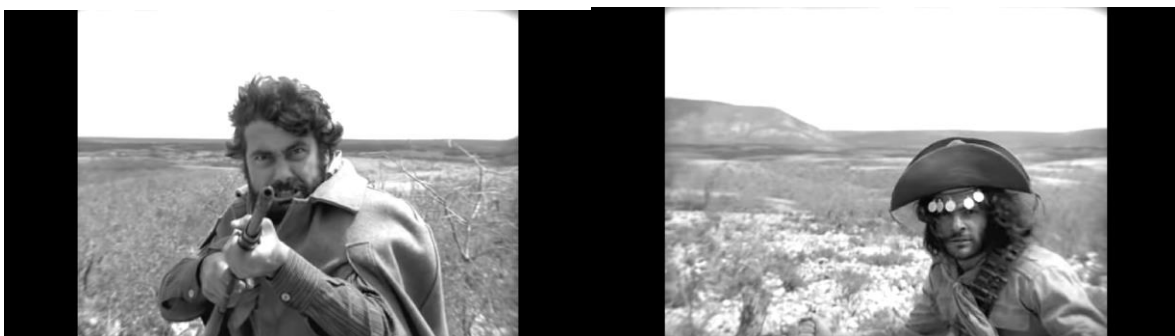




Fig. 7 O embate final entre Antônio das Mortes e Corisco. Fonte: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Globoplay, 1964 (115m35s;115m39s;115m53s;116m12s)

Considerações Finais

Conforme vimos no decorrer do trabalho, estaríamos pensando em duas narrativas autônomas já que “uma não complementa efetivamente a outra, nem exige a acoplagem da versão companheira para que seu sentido seja ‘completo’. A relação, portanto, é de complementaridade.” (NUNEZ & RIBAS, 2016, p. 507-508) A narrativa literária, bem como a narrativa fílmica, teria suas próprias propriedades e usos. Desse modo, não seria correto “comparar” uma com a outra, pois ambas são mídias independentes e têm diferentes recursos. Por isso, neste trabalho buscamos

Repensar as narrativas – sejam elas fílmicas ou literárias – como sequência *ad infinitum* de cópias significa que a ordem destas sequências pode configurar vetores de força em múltiplas direções e que tais sequências se relacionam com outros trabalhos do mesmo ou de outros gêneros e modalidades. Uma contiguidade não linear de cenas se instaura, à maneira de uma edição cuja continuidade pode ser descontínua; enfim, um agrupamento em feixe, ou em rede, para usar uma palavra da moda. (RIBAS & NUNEZ, 2016, p.504)

Assim, repensar as narrativas nos faz recorrer a discussões da figura do cangaceiro e da herança da cultura do espaço sertanejo nos fazendo, então, pensar e “refletir sobre identidade, sociedade e as noções de justiça num espaço limítrofe da ação do estado.” (MARTINS, 2023, p. 49) Conseguimos compreender com o filme que o título do filme sugere um “Deus” e um “Diabo”, nos faz analisar com o decorrer da história que pode existir sagrado no profano e profano no sagrado já que ambas os polos não demonstraram somente um lado, mas duas faces de um mesmo polo.

Ao decorrer desse trabalho, percebemos como a figura do cangaceiro ganhou destaque e sofreu modificações ao decorrer do século. Nos dias atuais, vemos o mesmo acontecer e esta figura novamente vem ganhando protagonismo através de filmes como *O matador* (2017), de Marcelo Galvão; e como vimos uma releitura do cangaceiro no famoso *Bacurau*, além do lançamento na Amazon Prime com *Cangaço Novo* (2023) e futuramente na Netflix com *Cangaceiro do Futuro* (2023). Podemos também recorrer a outras mídias quando o assunto é o cangaceiro, em que vimos Lampião como protagonista de um samba-enredo vencedor do ano de 2023 pela escola de samba Imperatriz Leopoldinense e com o espaço sertanejo que foi palco principal da novela das seis da Globo, *Mar do Sertão* (2023).

Além disso, nesse trabalho tentamos ampliar o subgênero narrativa criminal para ser mais disseminado e discutido, podemos ver isso exposto nas narrativas

regionalistas já que estas são em sua grande maioria repletas de crimes e criminosos. Porém, não vemos tantos estudos que retratam estas narrativas como pertencentes a este subgênero. Dessa forma, tentamos explicitar aqui como estas se enquadram nesse subgênero, assim como muitas outras, como exemplifica Sasse (2019) em sua tese.

Referências

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. Filme (132 minutos). Filme exibido pela Globoplay. Acesso: 24 maio 2022.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2000

CHIAPPINI, Lígia. *Do Beco ao Belo: dez teses sobre regionalismo na literatura*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, d, 15, 1995, p. 153-159.

CLÜVER, Claus. *Intermedialidade*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 8-23, nov. 2011.

COUTINHO, Afrânio (org.). "O Regionalismo na ficção". Vol. 3. "O Modernismo na ficção. III. Regionalismo" Vol. 5. In: *A literatura no Brasil. (1955-9)* 2ª ed. São Paulo, Sulamericana, 1968.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana filmes, 1964. Filme (118 minutos). Filme exibido pela Globoplay. Acesso: 10 maio 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Entrevista a Luiz Rebinski Junior*. In: *Cândido: revista da Biblioteca Pública do Paraná*. n. 33, .2014. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Regina-Dalcastagne> Acesso em: 15 mar 2023

FERREIRA, Alexandre Maccari, & Cassol, Gisele. *O "Farnordeste" Histórico-Cinematográfico: Coronéis, Virgulino Ferreira e Bang-bang no Sertão Brasileiro*. Revista Sociais e Humanas, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 21–32, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/sociaisehumanas/article/view/1392> Acesso em: 20 mar 2023.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

HOBBSAWM, Eric J. *Bandidos*. 2ª ed. Tradução de Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1976.

LEÃO, Alisson. CAMPOS, Sheila Praxedes Pereira. *Regionalismo*. In: (Novas) Palavras da Crítica. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, Rio de Janeiro, 2021, p 649-678

Disponível em:

http://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2022/07/novas_palavras_da_critica.pdf Acesso em: 10 mar 2023

MARTINS, Thais Giardinieri Carneiro. *A herança do cangaço em Bacurau (2019)*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. São Gonçalo: NUPELLI, Rio de Janeiro, 2023, p-34-49

Disponível em: <https://www.pplinuerj.com.br/nupelli> Acesso em: 12 fev 2023

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: Violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2013.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Regionalismo*. In: História da literatura brasileira: Prosa de ficção – de 1870 a 1920. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1973, p. 179-224.

PORTILHO, Carla. SASSE, Pedro Puro. *Romance Policial*. In: (Novas) Palavras da Crítica II. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, Rio de Janeiro, 2023, p 217-252

Disponível em:

<http://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2023/03/NOVAS-PALAVRAS-DA-CRITICA-II.pdf> Acesso em: 12 fev 2023

RAJEWSKY, Irina. *Intermedialidade, Intertextualidade e Remediação: uma perspectiva literária sobre a Intermedialidade*. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.15-45.

REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso; NUNEZ, Carlinda Pate Frangale. *Diálogos contemporâneos: da palavra ao Écran*. Passages de Paris. (APEB-Fr) v.13, p.493-511, 2016.

Disponível em:

http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol2/articles/pdf/PP13_Varia4.pdf Acesso em: 22 maio 2022

SASSE, Pedro. *As narrativas criminais na literatura brasileira*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

TÁVORA, Franklin. *O cabeleira*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1977.