

## GÊNERO E RAÇA ATRAVÉS DO FIGURINO EM *BARRAVENTO* E *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*

*Gender and race through costume in the turning wind and black God, white devil*

Carvalho, Sandra Morgana Soares; Mestranda; Universidade Federal do Piauí,  
contatomorganacarvalho@gmail.com<sup>1</sup>

**Resumo:** Esta pesquisa investiga se o Cinema Novo do Glauber Rocha rompe esteticamente com as representações do feminino comum ao cinema dominante. Os figurinos das personagens femininas dos filmes *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) aqui estudados, tendo por método a Análise Fílmica, com apoio de autores como Jacques Aumont (2011), Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), além de Lauretis (1994) e Mulvey (1983), entre outros.

**Palavras chave:** Gênero; Figurino; Cinema Novo.

**Abstract:** This research investigates whether Glauber Rocha's Cinema Novo breaks aesthetically with the representations of the feminine common to the dominant cinema. The costumes of the female characters from *The Turning Wind* (1961) and *Black God and White Evil* (1964) studied here, using the Film Analysis method, supported by authors such as Jacques Aumont (2011), Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété (1994), in addition to Lauretis (1994) and Mulvey (1983), and others.

**Keywords:** Gender; Costume; Cinema Novo.

### Introdução

Esta pesquisa pretende desenvolver uma discussão sobre as representações femininas na cinematografia de Glauber Rocha, tendo em vista sua relevância para compreender as contribuições do cineasta ao movimento Cinema Novo, produzindo argumentações sobre a construção das personagens femininas, parte essencial para a narrativa fílmica, assim refletindo sobre questões de gênero e raça. Destacando ainda que as obras do cineasta Glauber Rocha, que tinha por desejo conscientizar o povo, mostrando a estrutura de exploração do trabalhador, a submissão ao coronelismo e a religião, evidenciando a fome, pobreza, miséria e violência vividas pelo povo latino americano, denunciar as injustiças voltando o olhar para o nordeste e ouvir as insatisfações do

<sup>1</sup> Bacharel em Design da Moda e Estilismo pela Universidade Federal do Piauí; Mestranda em Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Piauí. Bolsista FAPEPI - Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí.

sofredor. O Cinema Novo se desenvolve a partir de 1950, se estabelecendo como movimento cinematográfico na década de 1960.

Considerando não apenas o contexto filmico em que encontra-se o figurino, mas também o ambiente cultural e político vivido pelo Brasil durante a década de 1960, e os ideais do Cinema Novo que tinha como um dos principais ideais a ruptura com o cinema comercial e hollywoodiano que vinha sendo produzido no país durante toda a década de 1950. Neste trabalho busca-se investigar se a construção das personagens femininas no Cinema Novo do Glauber Rocha rompe esteticamente com o cinema dominante, contribuindo, portanto, para o que pretendia o Cinema Novo, uma revolução cultural por meio de uma nova temática e estética. A partir da análise dos filmes, na perspectiva do figurino, discutir a própria noção de Cinema Novo. Deste modo, busca-se pensar o figurino como um caminho de interpretação da própria ideia de cinema pretendida por Glauber Rocha, assim refletir se a busca pela libertação do oprimido também se estende à figura da mulher.

Destaca-se também a relevância deste trabalho, uma vez que a arte pode ser compreendida como registro da construção do feminino, não apenas isso, como também a sua construção é tanto o produto quanto o processo de sua representação, e da sua auto-representação, conforme argumentado por Lauretis (1994) em seu texto *A tecnologia do gênero*. As produções acadêmicas, as práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo o próprio feminismo contribuem para a construção de gênero, mesmo que seja menos óbvio.

Assim, este trabalho torna-se viável por meio da própria existência dos filmes aqui apontados para a pesquisa - *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) - e a busca em textos que abordam os temas que transpassam esse estudo e que tornam possível o desenvolver teórico visando o que apontam os objetivos apresentados neste trabalho. Adota-se como metodologia para essa pesquisa a análise filmica, conforme proposta por autores como Jacques Aumont, Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté, em que a imagem cinematográfica pode ser compreendida como representação visual e sonora, o filme como construção de um mundo que mantém relação com o mundo real, embora possa tanto ser seu reflexo como também pode ocultar aspectos importantes desse mundo. Assim por meio de escolhas essa construção se dá através de elementos que são combinados entre si, deste modo descrever as cenas, os movimentos de câmera,

as falas e mais atentamente o figurino que compõem essas imagens, para que seja possível a análise almejada. Nossos observáveis são os figurinos das personagens femininas, dos dois filmes anteriormente citados, escolhidos por estarem situados na década de 1960, e por serem considerados importantes não apenas para a cinematografia do cineasta Glauber Rocha como também para o movimento Cinema Novo e a história do cinema brasileiro. E na perspectiva do feminino, pois este período é quando as ideias feministas começam a ganhar forma no Brasil e as teorias feministas do cinema buscam estudar a representação da mulher na arte.

### **1 O Feminino e a Estética da Fome**

Tendo sua consolidação no início na década 1960, o Cinema Novo pode ser entendido como um movimento cinematográfico que tem como principais características o desejo de ruptura com o cinema comercial e hollywoodiano, e o imprevisto em que bastaria “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” para se fazer cinema. Já no final da década de 1950 havia o pensamento de que algo deveria ser feito a respeito do cinema nacional, Cacá Diegues, David Neves, Joaquim Pedro, Leon Hirszman, Marcos Farias, Mário Carneiro, Miguel Borges e Glauber Rocha reuniam-se no Rio de Janeiro e discutiam sobre a questão do cinema no Brasil, onde a cada dia havia mais espaço para as produções internacionais e os filmes nacionais eram negligenciados. A princípio a discussão acabou não sendo desenvolvida, levada a frente, e ficou de lado. Somente alguns anos depois é que Gustavo Dahl, enquanto estava na Itália, declara: “não queremos saber cinema. Queremos ouvir o homem”, é então a partir deste momento que o Cinema Novo passa a ser pensado como movimento (ROCHA, 2004. p, 17).

A fome, a pobreza, a miséria, a violência retratadas através de uma linguagem original, na forma de se filmar, na mensagem e na estética. Os cineastas que compunham o Cinema Novo percebiam no ato de criar filmes a possibilidade de uma mudança social. O grupo de cineastas percebiam os filmes como um agente de reflexão e discussão sobre a realidade social e política do país, além da crítica à indústria cinematográfica que priorizava as produções norte-americanas deixando a produção nacional sem condição para sobreviver. Em Janeiro de 1965 durante discussões em torno do Cinema Novo em Gênova acontecia a Resenha do Cinema Latino-Americano, no congresso “Terceiro mundo e comunidade mundial”, Glauber Rocha por meio de seu manifesto “*A eztyka da fome*” propõe a estética da violência, não violência explícita,

uma violência que “instaura o transe e a crise em todos os níveis”, uma violência simbólica. Através deste manifesto o autor e cineasta busca estabelecer a estética desse novo cinema e os ideais que regiam o movimento.

Em seu manifesto o autor fala sobre as personagens femininas do movimento cinemanovista, portanto neste trabalho discute-se sobre o feminino nas obras do Glauber Rocha da década de 1960, observando se as representações rompem com a estética do cinema comercial e também buscando por contradições quando comparamos o manifesto às representações construídas nas obras cinematográficas do próprio Glauber Rocha, principalmente observando sua noção de mulher protótipo. Destacamos a seguir o trecho em que o cineasta fala sobre as mulheres do Cinema Novo:

O cinema novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de Porto das Caixas, mata o marido; a Dandara de Ganga Zumba foge de guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de O Desafio rompe com a amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em São Paulo S.A. quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema mediocre. (ROCHA, p. 32, 1981).

O Cinema Novo se distancia das temáticas românticas comuns entre a década de 1930 a 1950, pois buscou romper com a estrutura clássica do cinema comercial, trabalhando com novas temáticas e dando destaque principalmente ao político, retratando a fome e as mazelas vividas pelo trabalhador e pelo sertanejo, indo além das questões amorosas. Mas isso significa que o Cinema Novo também rompe com as representações clássicas femininas vistas no cinema até aquele momento? É possível afirmar que esteticamente há uma ruptura na construção das personagens femininas? Portanto, é interessante pensarmos quais aspectos caracterizam a construção das representações femininas, para que possamos melhor desempenhar as análises tendo atenção especial aos figurinos, uma vez que este concede identidade a personagem, assim sendo elemento essencial a construção fílmica almejada pelo cineasta.

## **2 O Feminino no Cinema Novo de Glauber Rocha**

### **2.1 Análise Fílmica**

As produções audiovisuais são registros de acontecimentos reais, além de ações temporais, sendo portanto materiais, mesmo que apenas fotografia ou imagens em movimento, com ou sem

som. O visual e a mídia desempenham funções essenciais que impactam a vida social, política e econômica, e deste modo não devem ser ignorados. Ao longo da história dos estudos de imagem vários pesquisadores e estudiosos se comprometeram em entender temáticas diversas que podiam ser notadas em fotografias e pinturas. O historiador Aries, por exemplo, utilizou pinturas e gravuras para demonstrar como o que se entendia por infância se diferencia do pensamento de sua época (LOIZOS, 2002).

Tendo em vista a importância da imagem para buscar entender a sociedade, e a arte como registro histórico da construção do feminino, a presente pesquisa utiliza-se como método a análise fílmica almejando compreender as representações femininas, mas tendo como ênfase o figurino, sendo eles os observáveis. Os figurinos das personagens estão presentes nos filmes, *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), assim evidencia-se a estrutura narrativa, descrever as cenas, os movimentos de câmera, as falas e mais atentamente o figurino que compõem essas imagens como elemento essencial para a construção das personagens, e dos filmes.

Por meio de pesquisa bibliográfica e documental, tem-se a análise de imagens e o estudo de textos para que possamos compreender o que se pretende, se a construção das personagens femininas no Cinema Novo do Glauber Rocha rompe esteticamente com o cinema dominante? Deste modo, busca-se pensar o figurino como um caminho de interpretação da própria ideia de cinema pretendida por Glauber Rocha, assim refletir se a busca pela libertação do oprimido também se estende à figura da mulher.

## 2.2 As personagens e seus figurinos

As primeiras personagens que terão seus figurinos estudados tratam-se de Cota e Naína, ambas do filme *Barravento* (1961). O filme acompanha o personagem Firmino em sua tentativa de libertar os pescadores da vila Xaréu da opressão e abuso de seu empregador. O personagem deseja uma revolução e acredita que para isso ser possível ele precisa convencer Aruã de que é melhor para a vila. Firmino vai atrás de Cota para que essa se deite com Aruã para quebrar o encanto de Iemanjá fazendo-o se voltar para a realidade, liderando o povo para a revolução.

Figura 1 e 2: Cota e Firmino.



Fonte: *Barravento*. Glauber Rocha, 1961.

Em sua primeira aparição no filme, figura 1, Cota, mulher negra, é mostrada apoiada sobre os braços em uma espécie de pequeno balcão, ela veste o que parece ser um vestido branco, cintura marcada, tanto o decote como sua postura dão destaque aos seus seios. Sorrindo para Firmão ela diz, “olha quem chegou!”. Câmera corta em um Close Up do rosto de Cota, em seu rosto vemos a expressão que parece admiração ou desejo por Firmão. O personagem masculino segura seu rosto com violência e o marca, utilizando um giz branco. A partir dessa cena começaremos nossa análise.

Cota não é a personagem principal do filme, nos filmes que serão mencionados neste estudo as mulheres são personagens secundárias, mas possuem importância para a narrativa. Cota, que diferente das demais mulheres da ilha não possui tendências religiosas, para a mensagem que o se propõe o cineasta, isso significa uma não dependência das crenças, nesse aspecto Cota está livre das amarras da religiosidade, o que a difere das outras personagens femininas mostradas no filme em que suas vestes são mais conservadoras e relacionadas a religião. Porém a forma como a câmera evidencia o corpo de Cota, apesar das saias cobrirem os joelhos, o figurino foi pensado para destacar seus ombros, seios e cintura, destacando suas curvas, nos mostra seu corpo sendo objetificado. Isso é percebido não apenas em Cota, mas nos homens pescadores da praia, porém não no mesmo nível de exposição que a personagem feminina.

Figura 3 e 4: Cota deita-se com Aruan.



Fonte: *Barravento*. Glauber Rocha, 1961.

Logo mais a frente do filme veremos todo o corpo de Cota, interpretada pela atriz Luiza Maranhão, a personagem após convidar Firmino para terem juntos uma cooperativa de pesca e ter o convite negado, é pedido pelo mesmo que seduza Aruan para que esse faça sexo com ela, pois assim o encanto de Iemanjá seria quebrado e Aruan poderia liderar os pescadores em uma revolução. Em vários momentos o filme deixa claro que Cota e Firmino são amantes, a personagem possui esperança sobre a relação, mas Firmino a chama de “minha amiga” ao pedir que ela deite com Aruan.

Firmino chama por Cota, “Cota! Venha cá, venha logo! (...) você vai acabar com isso. Você vai quebrar o encanto de Aruan!”, Cota responde: “mulher que encosta nele morre”, Firmino: “Morre nada, morre nada! (...) Minha amiga, tem milhões de negros sofrendo no mundo inteiro, cada um que se livra pode livrar um milhão (...) se você gosta de mim faça o que estou lhe dizendo hoje de noite mesmo”. No cinema clássico vê-se personagens que são mulheres negras sendo representadas pelo olhar machista e racista, elas recebem atenção apenas como “sinônimo de acessibilidade, disponibilidade, quando é sexualmente desviante.” (hooks, 2019. p, 134). As mulheres negras são constantemente representadas como interesse amoroso apenas fora do contexto do casamento, e apenas enquanto servem para os objetivos do herói. Destaca-se ainda a fala de Glauber sobre seu filme *Barravento* em carta enviada a Paulo Emílio Salles, “Estou usando atores negros, fabulosos, vivos, flexíveis, quentes e cheios de violência plástica e sensualismo. O mise en scène está fundamentado na coreografia popular dos passos e gingas daqueles capoeiristas latentes” (BENTES, 1997). Percebe-se como o cineasta relaciona os corpos negros a estereótipos racistas, os associando à sensualidade. Porém iremos notar, e será destacado por Ismail Xavier, que na cena em

que Cota deita-se com Aruã, após pôr em prática o plano de Firmino, a câmera enquadra o personagem masculino dos ombros para cima, figura 4, enquanto o corpo feminino nu é completamente evidenciado.

Mulvey (2018) ao criticar a estrutura do cinema dominante fala como este exhibe a mulher, essa tendo apenas um impacto erótico e visual de modo que seu papel dentro da narrativa é ser olhada, e como significante do personagem masculino. Cota não é participante ativa dessa luta pela libertação na ilha de Xaréu, e mesmo quando esta oferece a Firmino suas duas jangadas para que ele saia da vida errada, ele desdenha. A autora ainda enfatiza que as mulheres na estrutura dominante do cinema foram expostas e sexualizadas, mas à medida que a narrativa avança e ela se envolve com o personagem masculino e se apaixona, torna-se sua propriedade. Mesmo Cota dizendo que quem deitar com Firmino irá morrer, ele insiste para que a personagem faça isso se ela gosta dele. E como iremos acompanhar a personagem tem um fim trágico, tira a própria vida, ela é fundamental para a libertação de Aruan, mas não poderá viver as consequências disso na vila.

Figura 5 e 6: Primeira cena de Naína/ Seus olhos claros.



Fonte: *Barravento*. Glauber Rocha, 1961.

Enquanto o corpo de Cota é evidenciado durante a narrativa, Naína jovem branca, filha de um pescador que já está parado por ser doente é vista em sua primeira cena utilizando roupas conservadoras, blusa de botão, gola em forma de V, mas que não deixa muito do seu colo a mostra, com mangas curtas. Na parte inferior usa saia que cobre os joelhos. Percebe-se a imagem de mulher inocente que é conferindo a Naína, seu corpo é protegido durante toda a narrativa. A cena em que Cota deita-se com Aruan é intercalada por imagens de Naína participando do ritual religioso, quando há closes na personagem é apenas para mostrar ao público seus olhos claros assustados ou apreensíveis. Diferentemente com Cota, que quando tem seu rosto evidenciado é para mostrar o



desejo da personagem por Firmino, e a violência sobre seu corpo quando o homem segura seu maxilar com força e o marca. Ou para que o público tenha seu momento voyeurista ao ver seus seios desenhados pelo decote do vestido, sendo mostrado durante a dança em que a personagem sacode os ombros.

Náina tem como construção a imagem de frágil, de mulher que precisa ser cuidada. Em sua primeira aparição, o pescador A<sup>2</sup> diz: “a menina tá dando pena. É o dia inteiro nessa aflição”, o pescador B responde: “é tudo por causa da cor dos olhos e do cabelo, essa gente fica é inventando coisa. Pescador A fala: “vocês querem saber de uma coisa, o negócio é um homem de coragem pegar a moça, casar e pronto”. Nesse momento a câmera corta para Aruan que está na cena, e rir ao que parece gostando da ideia. Percebe-se como para a mulher branca lhe é garantido o direito de ser frágil e ser cuidada, os pescadores nutrem preocupação por Náina, e apontam para o casamento como o que lhe garantiria o fim das suas aflições. O figurino da personagem contribui para essa imagem da mulher que merece casar, pois é comportada e discreta, enquanto que Cota é constantemente exibida e mesmo quando teme a morte isso lhe é negado.

Em seu livro, *Olhares negros: raça e representação*, bell hooks (2019) ao falar sobre a representação da sexualidade da mulher negra no mercado cultural, a autora destaca que comumente a mulher negra é apresentada ao público como uma parceira sexual apenas fora do contexto do casamento, onde o parceiro pode invadir e violar seu corpo sem sofrer retaliação. Assim a mulher negra vê-se constantemente sendo representada como descartáveis, onde ou elas recebem passivamente esses conteúdos ou se apropriam, explorando esses “estereótipos negativos” para controlá-los ou pelo menos colher os lucros. No cinema clássico vê-se personagens que são mulheres negras sendo representadas pelo olhar machista e racista.

Já em *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964) temos Rosa - a única personagem de Glauber Rocha mencionada em seu manifesto *A Estética da Fome* - e Dadá. Com o intuito de mostrar o que era vivido pelos moradores do sertão Glauber em sua narrativa traz às telas Manuel e Rosa um casal que tem seu trabalho diário na terra seca e estéril do sertão. Em uma tentativa de tornar-se independente de seu patrão, o coronel, Manuel acaba o assassinando, e o casal é obrigado a fugir. Em determinado momento da fuga eles encontram Sebastião, o messiânico que profetiza a inversão

---

<sup>2</sup> Tendo em vista a não nomenclatura dos pescadores, utilizaremos as letras A e B para diferenciá-los no diálogo.

do mundo. Glauber extrai do livro de Euclides da Cunha a promessa “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, “*então o sertão virará praia e a praia virará sertão*” (*Os Sertões*, 2012. p, 96).

Antônio das Mortes, matador de cangaceiros, jagunço contratado pelos coronéis e a igreja, mata os seguidores do beato Sebastião. Forçados a fugir novamente, Manuel e Rosa cruzam com Corisco, cangaceiro que sobreviveu ao massacre do bando de Lampião. Antônio das Mortes porém mata Corisco deixando o casal vivo, e juntos correm pelo sertão. Em conversa com Glauber Rocha Major Rufino, que é inspiração para a criação de Antônio das Mortes, disse que durante o cerco para matar Corisco haviam escapado uma moça e um cangaceiro, foi a partir daí diz Glauber que ele começou a escrever *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (SILVA, 2016).

Rosa, esposa de Manuel, fica em casa com sua sogra enquanto seu esposo cuida do gado do coronel. A personagem nos é apresentada em contexto doméstico, ela está pisando o que parece ser arroz em frente a sua casa simples. Utiliza uma espécie de véu sobre a cabeça na cor preta, uma camisa branca de botões, com mangas que cobrem os cotovelos e com pregas na cintura e saia de cor preta e comprimento que passam os joelhos. A luz estourada da imagem nos diz que o sol está quente. Rosa utiliza o tecido preto sobre a cabeça em quase todo o filme, e em determinado momento da narrativa ele ganha significado diferente.

Figura 7 e 8: Primeira Cena de Rosa/Rosa na igreja.



Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Glauber Rocha, 1964.

Em determinado momento do filme, figura 8, enquanto acompanha seu marido, ao adentrar na igreja e ver as pessoas ajoelhadas, como se contemplasse incredula o fanatismo religioso daquele povo, Rosa centralizada na imagem, com os fiéis ao lado esquerdo e direito do corredor da igreja que estão fazendo orações e cantam repetidamente "ave Maria", parece uma imagem religiosa a ser adorada em seu altar, ela se destaca na imagem devido o contraste provocado por seu véu preto e a

luz estourada, assim através das vestes e da composição de luz criando uma imagem santificada da personagem, embora Rosa apesar de seguir seu marido, protesta contra seu fanatismo o alertando que seguir o Beato Sebastião não dará em nada.

Após Rosa matar Sebastião, e ela e o marido serem poupados por Antônio das Mortes, os dois fogem e encontram Corisco e Dadá. Dadá mulher do cangaço utiliza lenço, bernal bordado, meia simulando alpercata cravada com ilhoses e arma dentro do coldre. Percebe-se o figurino como realista, uma vez que é representado ao que era usado pelas mulheres no cangaço, sendo Dadá conhecida como a que lançou a moda dos bornais bordados no cangaço. Pericás (2010 apud MIDORI, 2018) descreve a estética do cangaço na época “lampiônica”, como chama o período em que Lampião atuou na caatinga:

As perneiras, salpicadas de ilhoses, mantinham-se fixadas por presilhas. As luvas de couro, ao estilo dos vaqueiros, eram usadas em momentos de necessidade, mas os lenços de seda eram apenas um adorno. Para completar, carregavam um revólver ou pistola, punhais, entre dois e quatro bornais e, nos pés, calçavam alpercatas (PERICÁS, 2010, 83).

Figura 9 e 10: Rosa e Dadá/Véu da noiva.



Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Glauber Rocha, 1964.

Há um momento de destaque entre as duas personagens, Rosa e Dadá. Na cena da invasão de um casamento, figura 10, em que Corisco estupra a noiva sob o olhar de repulsa de Dadá, neste momento Rosa abandona o tecido preto que levava sobre a cabeça, e apropria-se do véu e Dadá o arruma em sua cabeça. Posteriormente Rosa dá uma flor a Dadá e essa retribui com seu lenço. Segundo Midori (2018), essa troca de presente as une, em contrapartida a violência masculina. O véu significaria “a noiva do sertão”, união simbólica entre Corisco e Rosa que acontecerá mais a frente na narrativa, figura 11, enquanto que o lenço na cultura cigana tem por significado a aliança da mulher casada, simboliza o respeito e fidelidade.

Pode-se perceber que há uma identificação das personagens a partir de seu primeiro encontro, figura 9, ambas são marcadas pela escolha de seguirem seus companheiros, e segundo Monzani (2006), as personagens dividem o mesmo pensamento nas versões de roteiros existentes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e estudados pela autora, a ideia de paz para as personagens femininas, Rosa e Dadá, em alguns roteiros apresentados como Coral e Lalá, o futuro feliz, o ideal de paz, a realização pessoal das personagens correspondia a construção de uma família, filhos, esposa, marido, cuidados com o lar e outros aspectos que a autora aponta como pertencentes ao “imaginário feminino”. (MONZANI, 2006. p, 100; 107). Já se encaminhando para o fim do filme em conversa com Rosa, figura 12, Manuel diz: “Fui sempre contra sua vontade. Agora você que decide”. Mesmo após beijar Corisco Rosa escolhe permanecer ao lado de Manuel, “tô mais junto de você pra viver”, ela diz. Manuel diz. “Se a gente escapar vamos ter filho pra unir mais nossas vidas”, “vamos ter filho”, diz por fim Rosa.

Figura 11 e 12: O beijo/Vamos ter filho.



Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Glauber Rocha, 1964.

Rosa, portanto, irá evoluir dentro da narrativa, ao tirar o manto preto e pôr o véu de noiva. Pois ao se entregar para Corisco, ela toma a iniciativa na cena em que se beijam. Monzani irá definir a personagem Rosa na versão cinco do roteiro de Glauber Rocha:

Assim como Manuel, que recebeu as indicações de estar mais barbado e com os cabelos compridos, quando se tornou beato, e desfigurado, como mendigo, (...) no episódio do cangaço; e, no episódio final, ela aparece como prostituta, envelhecida e vulgarizada. (...) Do mesmo modo, sua simpatia pelo cangaço e pela luta é exacerbada com a surra por ela dada em Manuel, quando este pensa em eliminar Corisco (MONZANI, 2006, 236).

É possível perceber que apesar da violência sofrida por essas mulheres dos seus próprios maridos elas escolhem segui-los no final. E Rosa é constantemente abandonada por Manuel, no fim


quando são mais uma vez poupados por Antônio das Mortes, eles correm e Rosa é deixada para trás por Manuel que apenas a olha, mas não para, a mulher erguendo-se acompanha o marido.

Rosa demonstra ter maior consciência social que o marido, e maior racionalidade não se deixou levar pelas promessas do beato, aspecto que se destaca nos filmes de Glauber, a alienação religiosa. Ainda assim, temos sinais de conservadorismo como seguir o marido, mesmo quando este é violento e ameaça sua vida e só abandona a peregrinação, porque Rosa mata São Sebastião, sendo ela a agente de transformação. Sobre o seu figurino reservado Maria Bernadete Brasiliense (2017, p. 68), nos diz que cobre demais o corpo para um nordeste tão quente. E que o lenço na cabeça simboliza “o silêncio do corpo”. À medida que a narrativa avança esse figurino então começa a ser modificado, o véu preto é abandonado e o véu de noiva incorporado trazendo clareza para a personagem, as roupas tornam-se mais velhas, desgastadas, rasgadas.

### **Considerações Finais**

O Cinema Novo buscou distanciar-se dos modos de produção comercial, definidos pelo movimento como Hollywoodiano. Conforme pode-se observar nas obras do cinema dominante há algumas características que geralmente são percebidas sobre a construção das personagens femininas neste cinema. No decorrer da história cinematográfica as mulheres ocuparam papéis secundários, tanto nas produções filmicas quanto na diversidade de representações, apesar de serem indispensáveis para o objetivo almejado pelo cineasta com os filmes. Porém alguns aspectos devem ser destacados nessas representações.

Cota, está na narrativa, apesar de ser importante, apenas para cumprir a vontade de Firmino para que o desejo de revolução do personagem masculino aconteça, mas não integra diretamente a pretendida revolução que é proposta pelo cineasta, ela se destina apenas aos homens do filme. A personagem após deitar-se com Aruan tem um triste fim, tira a própria vida e não verá a revolução se desenrolar de fato, mesmo tendo sido importante para que o plano de Firmino aconteça e desperte Aruan, o livrando do encantamento. Assim, nos faz pensar que a personagem tem por objetivo narrativo apenas dar suporte ao seu amante, enquanto tem seu corpo exibido, por vezes de modo violento, na tela. Para Mulvey (2018) através do comando linguístico o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, confinada a ser apenas



portadora de significado e não produtora de significado, assim ressaltando a existência de uma cultura patriarcal, a mulher existindo como significante do outro masculino.

Cota, foi interpretada por Luíza Maranhão que teve sua imagem intensamente utilizada para atrair sucesso ao filme do qual participava, tendo sua imagem relacionada a personagem, assim era a “mulata sensual”. Sendo comentada pela crítica muito mais pela beleza física do que pela personagem, sua atuação. Assim como outras atrizes do Cinema Novo que utilizaram a beleza para vender os filmes (SILVA, 2020). Podemos a partir de Cota e Naína fazer comparação com a mulher “fatal” e a mulher “benéfica”, aspectos comuns nas representações femininas no cinema, isso inclui os filmes brasileiros. Na década de 1930, no Rio de Janeiro, foi fundada a Cinédia, suas produções eram marcadas pela forte influência hollywoodiana. Por exemplo, em *Lábios sem beijos* (1930), primeira produção do estúdio, dirigido por Humberto Mauro, as personagens do filme Lelita, Gina, e Didi, representam três diferentes estereótipos de mulher: a angelical, a vamp e a depressiva. Lelita é a mulher moderna, erotizada no filme, Gina a vamp fútil e Didi a moça romântica e triste.

Esses estereótipos, mesmo que não sejam predominantes em Cota e Naína, ainda assim podem ser percebidos. E o figurino contribui para a construção dessas personagens, sendo possível identificar esses estereótipos. Cota a mulher negra, moderna, pois depende de si mesma para o seu sustento, é erotizada, seu corpo constantemente exibido, não é percebida como uma possível mulher para casar, e tem um trágico fim, o que é muito comum em *femme fatale*. Naína, jovem branca triste, preocupada com o pai, inocente, suas roupas não deixam margens para uma imagem sensual da personagem, e a parte do seu corpo que é evidenciado são os olhos com o intuito de ressaltar seu medo e espanto, e tem um final feliz, pois irá casar com Aruan.

No cinema norte-americano no período de 1930 a 1960 vários filmes foram produzidos que mostravam a mulher de modo que buscava-se atender a satisfação do olhar masculino. Laura Mulvey (2018), deixa claro como o cinema pode produzir o prazer visual, onde as produções estão interessadas em mostrar o drama e os corpos, pois isso atrai os telespectadores, fazendo-os olharem fixamente para a tela e reconhecendo a imagem como uma representação da realidade

Segundo o conceito de Morin (1990) de cultura de massa, o cinema corresponde a uma espécie de catalisador da libido humana, em que, por meio das imagens seria possível ao homem realizar todos os seus desejos mais íntimos, que normalmente não são possíveis na vida cotidiana.

Porém o cinema acaba massificando e simplificando o sentido de felicidade e afeto, resumindo em uma única cena, o beijo final entre o herói e a mocinha, temos assim o *happy end*, dissolvendo a possibilidade de diferentes narrativas. O pensamento de Morin, torna-se ainda mais significativo quando pensamos em como em suas versões de roteiro de *Deus e o Diabo*, o casamento e filhos são apontados como a felicidade para as personagens femininas.

Conclui-se portanto que mesmo tendo aspectos narrativos que busquem mostrar a realidade do povo latino, distanciando-se das narrativas convencionais do cinema norte-americano, os filmes de Glauber Rocha quando analisado sobre a ótica do feminino ainda trás aspectos conservadores, e o figurino expressa isso, uma vez que os filmes aqui apresentados foram criados na década de 1960, porém as vestes das personagens são conservadoras, embora neste período as roupas femininas tornavam-se mais curtas. Também percebe-se como o figurino reflete a moral a que estão sujeitas as personagens, assim como o seu silenciamento.

## Referências

BENTES, Ivana. **Terra de Fome e Sonho: O Paraíso Imaterial de Glauber Rocha**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>>. Acesso em: 25 de Novembro, 2020.


BENTES, Ivana. **Glauber Rocha: Cartas ao Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras: 1997.

BRASILIENSE, Maria Bernadete. **A representação do corpo feminino na nouvelle vague e no cinema novo, 1962-1972**. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Ciências Sociais - Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Elefante: São Paulo, 2019.

LAURETIS. A tecnologia do gênero. In: Hollanda Heloísa (Org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filmes e fotografias como documentos de pesquisa. In, BAUER, W. Martin. GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 137-155.



MONZANI, Josette Maria Alves de Souza. **Gênese de Deus e o diabo na terra do sol**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos; UFBA, 2005.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX - o espírito do tempo**. São Paulo: Forense Universitária, 2018.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In, **Experiência do Cinema**. Ismail Xavier. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.

SILVIA, Caroline Mendes da. **Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do cinema novo**. 2020. Tese (doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

SILVA, Humberto Pereira Da. **Glauber Rocha: cinema, estética e revolução**. São Paulo: Paco Editorial. 2016.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LETÊ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2012.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema (antologia)**. Paz e Terra: Rio de Janeiro/São Paulo, 2018.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. Editora 34: São Paulo. 2019.

