



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

HISTÓRIA E CINEMA:
SERTÃO E REDENÇÃO EM *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (1964)

Salatiel Ribeiro Gomes

Brasília – DF
2010

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

HISTÓRIA E CINEMA:
SERTÃO E REDENÇÃO EM *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (1964)

Salatier Ribeiro Gomes
(mat.09/61698)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – área de concentração: História Cultural. Linha de pesquisa: Identidades, tradições, processos – do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientação: Prof. Dr. José Walter Nunes

Brasília – DF
2010

**HISTÓRIA E CINEMA:
SERTÃO E REDENÇÃO EM *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*
(1964)**

Salatiel Ribeiro Gomes

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Walter Nunes
(Presidente)

Prof^a. Dr^a. Dácia Ibiapina da Silva
(Examinadora)

Prof. Dr. Jorge Luiz Bezerra Nóvoa
(Examinador)

Prof. Dr. André Leme Lopes
(Suplente)

À memória da minha mãe Eunice Ribeiro, do meu irmão Edísio Ribeiro Gomes (Corró) e do meu avô Antônio Gomes.

AGRADECIMENTO

Este trabalho só foi possível graças à colaboração de um conjunto de pessoas, para as quais deixo registrados aqui meus sinceros agradecimentos:

Ao professor Dr. José Walter Nunes, que com disposição, paciência e sabedoria orientou-me em todas as etapas do trabalho, e à professora Dr^a. Nancy Aléssio Magalhães, pelo apoio.

Ao professor Dr. Marcos Silva, pelos questionamentos e singular contribuição na banca de defesa do projeto. Também à professora Dr^a. Joelma Rodrigues, pelas importantes críticas que fez ao projeto e por ter aberto para mim as portas de sua biblioteca particular. Ao professor Dr. Jorge Nóvoa e à professora Dr^a. Dácia Ibiapina, por aceitarem participar da banca examinadora.

À professora Mestra Aldenira Piedade, que foi quem primeiro aceitou a minha idéia de trazer Glauber Rocha à reflexão historiográfica, e ao professor Dr. René Marc, pelos estímulos e pelas leituras e debates promovidos no grupo de estudos *PADÊ*.

Às professoras Dr^a. Maria Filomena e Dr^a. Márcia Kuyumjian e ao professor Dr. Jaime de Almeida, que ofereceram cursos que me foram enriquecedores. Também ao professor Dr. André Leme e à professora Dr^a. Eleonora Zicari, pelas dicas e atenção dispensadas.

À Sabrina Paiva, companheira de todas as horas, um agradecimento especial, pela cumplicidade durante todo o processo. À amiga Margareth Fróes e a Roque Araújo (DIMAS/BA), pelo auxílio na procura da desaparecida revista *Ângulo*, de Maio de 1959, e a Ana Maria Gomes, pela ajuda na revisão. Também a Camila de Deus, Edileuza Souza e Vagner Santana, pelos diálogos valiosos.

Por fim, ao museu Tempo Glauber, que apoiou o projeto.

RESUMO

O estudo que se materializa nesta dissertação de mestrado coloca-se num campo de pesquisa historiográfica que articula a relação entre Cinema e História. Inspirado em alguns aspectos da filosofia de História de Walter Benjamin, procuro analisar, no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), escrito e dirigido por Glauber Rocha, memórias de passados oprimidos, associados a diferentes tempos históricos da sociedade brasileira de final dos anos 50 e início da década de 60. Tomo esse filme como alegoria para nele perscrutar também os sentidos de sertão e algumas identidades sociais ali evidenciadas, a partir da maneira como o cineasta se apropria, encena e interpreta as diferentes memórias dos sujeitos constitutivos daquele cenário histórico-cultural.

Palavras-chave: cinema; história; sertão; alegoria; memória.

ABSTRACT

The study that is embodied in this dissertation is placed in a field of historical research that articulates the relationship between Cinema and History. Inspired by some aspects of the Walter Benjamin's philosophy of History, I try to look in the film *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), written and directed by Glauber Rocha, recollections of oppressed past related to different historical periods of Brazilian society to end of 50's and early 60's. I take this film as an allegory for in it to scrutinize the meanings of wilderness and some social identities highlighted here, from the way how the filmmaker appropriates, performs and interprets the different memories of the subjects that constitute historical-cultural scenario.

Keywords: cinema, history, wilderness; allegory; memory.

RELAÇÃO DE SIGLAS

CPC – Centro Popular de Cultura

EMBASA – Empresa Baiana de Águas e Saneamento

EUA – Estados Unidos da América

IFOCS – Instituto Federal de Obras contra a Seca

ISEB – Instituto Social de Estudos Brasileiros

PC – Partido Comunista

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PTB – Partido Trabalhista Brasileiro

UNE – União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. PERSPECTIVA DE HISTÓRIA E LINGUAGEM FÍLMICA DE <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i>	
2.1. História e cinema	14
2.2. Subversão do tempo	30
2.3. A apropriação da literatura de cordel	42
2.4. Morte, redenção e Glauber na coisa narrada	48
3. SUBLEVAÇÃO E SERTÃO EM <i>DEUS E O DIABO</i>	
3.1. Tempo de revolução: o filme em sua época	69
3.2. O filme como bandeira, a memória como experiência	73
3.3. Os sentidos do sertão	86
3.4. “O sol é de ouro!”	93
3.5. Subvertendo dicotomias	97
3.6. Paisagem-sertão	106
4. MEMÓRIAS, IDENTIDADES E IMAGENS NA <i>TERRA DO SOL</i>	
4.1. Memórias do cangaço	114
4.2. O feminino em <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	131
4.3. Memórias de beatos	142
4.4. Santo negro	159
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
FONTES DOCUMENTAIS	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	171
ANEXO	184

1. INTRODUÇÃO

O estudo que se materializa nesta dissertação de mestrado resulta, em parte, da minha relação particular com a temática *sertão nordestino*.¹ Nessa afinidade está implicada a minha própria experiência: a infância no interior da Bahia; a lembrança dos cordéis cantados por minha mãe; a memória das secas, como substância das experiências narradas por meu pai; as memórias de um lugar que se afirma como origem e, ao mesmo tempo, destino. Ainda, a determinação de analisar a construção do sertão no cinema, atribuo ao impacto causado em mim pelos filmes *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha), e à suposição de que a representação de sertão presente na televisão e no cinema contemporâneos parece ter sua matriz fincada, sobretudo, nesse último filme. Penso que até mesmo alguns aspectos de minhas memórias do “lugar sertanejo” onde vivi, talvez sejam, em parte, compostos de imagens fornecidas pelo cinema e pela televisão.

O contato com a perspectiva teórico-metodológica da denominada História Cultural e seus pressupostos teóricos, ainda na graduação, revelou-me a possibilidade de explorar a relação entre História e Cinema, e como desdobramento, defendi no Centro Universitário de Brasília a monografia *A Representação do Sertão Nordestino no Cinema Novo (1964)*, na qual busquei investigar as representações de sertão materializadas no discurso fílmico de Glauber Rocha. Essa experiência, embora tenha abarcado alguns procedimentos metodológicos que hoje considero limitados – como tomar, de forma estrita, a imagem a enunciados linguísticos –, foi determinante à conjunção de meus anseios intelectuais e minha própria história, e abriu-me para outras perspectivas acadêmicas.

¹ Discuto, mais adiante, a forma como tomo as categorias sertão e nordeste.

Inicialmente, com o pré-projeto com o qual ingressei neste Programa de Pós-Graduação em História/PPGHIS, propunha investigar as representações de sertão nos filmes de Ruy Guerra (*Os Fuzis*), Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*) e Glauber Rocha (*Deus e o Diabo*) e significava a reelaboração da pesquisa iniciada na graduação, em face de novas fontes e da incorporação de outros pressupostos. Já dentro do programa, a partir de debates com o orientador e sob o impacto de novos suportes, percebi que, do filme de Rocha, emergiam questões que condensavam a problemática colocada no projeto. Isso me levou a encurtar mais ainda o ângulo de delimitação, de forma que a pesquisa passou a focar a construção de sertão nordestino no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Esse filme foi lançado em 1964, ocasião em que deu causa a diversos debates nos quais as discussões não se limitavam ao específico do cinema, mas abrangiam as dimensões política e social do momento e suas ramificações históricas. Assim, a trajetória iniciada exigir-me-ia ainda outros desvios que, dentro da concepção benjaminiana, são também caminhos.

Foi justamente o contato com a filosofia de Benjamin – por intermédio do curso *Leituras de Walter Benjamin*,² oferecido pelos professores Dr. José Walter Nunes e Dr^a. Nancy Alessio Magalhães – que veio significar um ponto de inflexão a partir do qual novas perspectivas e questões surgiram – outras foram apagadas –, de modo que o trabalho amadureceu, e talvez eu também. Além das singulares formulações acerca do cinema, Benjamin funda um conceito outro de História, segundo o qual, articular historicamente o passado é lançar mão de uma reminiscência quando de sua aparição lampejante num momento de perigo.³ No centro de sua teoria está a noção de alegoria, a visão alegórica, e a história que se lhe depreende busca reportar-se a um passado de ruínas, com vistas à possibilidade de salvar os destroços e atender às súplicas dos indivíduos de outrora. Diante do impacto dessa concepção de história, de sua complexidade, a

² O curso foi oferecido no primeiro semestre de 2008, no Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS/UnB).

³ Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas* Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 224.

busca por alçar a uma compreensão de alguns dos seus aspectos abriu-me perspectivas teóricas e metodológicas.

As nuances benjaminianas encontradas no universo de Rocha ajudaram-me a aprofundar a compreensão do filme e a abordá-lo de outro modo, na medida em que vislumbrei no cineasta uma postura alegórica e, em seus escritos, encontrei fundamentos para supor que, em certa medida, talvez *Deus e o Diabo na Terra do Sol* decorra de tal postura. Com isso, e a partir das ambiguidades encontradas nessa obra fílmica, nos escritos e nas manifestações orais do cineasta, passei a perceber que, em fundamental instância, a tônica do seu filme é também salvação. Aqui, faço uso da acepção dada por Benjamin, para quem salvação significa “atualização do passado”.⁴

A investigação em história, na forma como é concebida aqui, quando se direciona ao cinema, tem como uma de suas principais metas captar as rupturas e evidenciar experiências vividas por diferentes agentes, suas visões de mundo e os efeitos de sentido que colocavam em jogo com suas práticas (tal a cinematográfica). Assim, nesta dissertação, perscruto no filme de Glauber Rocha a emergência da categoria sertão e o sentido de sua importância, em articulação com o contexto no qual o filme foi realizado, no sentido de trazer à compreensão suas possibilidades de significações, bem como o que mobiliza de classificação, reclassificação, estereótipos e identidades. No rastro dos objetivos propostos, busco imobilizar também fragmentos imagéticos na tentativa de desvelar as vozes/memórias de agentes daqueles fenômenos encenados pela narrativa cinematográfica – o messianismo, o cangaço – e de apontar um possível ideal de salvação do passado no discurso fílmico de Rocha, a partir de uma perspectiva benjaminiana. Ainda, discuto a relação entre História e Cinema, usando *Deus e o Diabo na Terra do Sol* como mediador e a filosofia de Benjamin como horizonte teórico.

⁴ PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo: Anablume, 2006. p. 229.

Essa discussão sobre a relação entre História e Cinema é materializada já no capítulo que abre a dissertação. Nessa oportunidade, exponho o horizonte teórico e as perspectivas metodológicas que tornaram possível a análise, com ênfase na noção de alegoria, conforme fora apropriada por Benjamin. Explicito ainda, na linguagem fílmica de *Deus e o Diabo*, a forma como Rocha subverte a noção de temporalidade e o esquema sensório-motor que caracteriza o cinema clássico e as perspectivas de história correspondentes, abrindo senda para outro modo de apreensão da realidade e para uma noção outra de História. Também, tento mostrar como a linguagem própria da literatura de cordel é apropriada e corrobora a subversão temporal operada no filme e aponto, na narrativa fílmica, camadas de memórias, inclusive do próprio cineasta.

Adiante, no segundo capítulo, a partir de fragmentos do filme e escritos de Rocha, cuido da dizibilidade da obra, colocando-a em relação à época de sua realização, de forma a tornar clara a importância – naquele contexto – tanto da sua construção de sertão quanto das memórias do cangaço e do messianismo imobilizadas nela. Ainda aí, busco evidenciar a forma como o discurso fílmico de *Deus e o Diabo* se distancia da apreensão maniqueísta dos elementos que servem para representar sertão e discuto as noções de sertão presentes em diversos outros discursos – no pensamento social brasileiro, na chamada literatura regionalista, entre outros –, com a intenção de especular o quanto o filme opera de ruptura (ou de continuidade). Também, apresento a paisagem (natureza?) presente nas imagens como um recurso discursivo que estabelece correspondência com outros discursos definidores de sertão – da literatura de viagem ao pensamento social brasileiro.

No terceiro e último capítulo, analiso a maneira como são apresentadas no filme as memórias de Corisco, Lampião e Conselheiro e perscruto os possíveis sentidos em torno da encenação fílmica dos respectivos fenômenos sociais que representam. Também aqui, examino a construção do feminino, especulando o quanto a personagem Rosa rompe com um modo recorrente de representação da mulher. Ainda, reflito sobre as possibilidades de sentido que resultam da

identidade racial inscrita no personagem Santo Sebastião, buscando apreender a subversão aí operada em relação aos discursos responsáveis pela invisibilidade do negro brasileiro nas diferentes representações de sertão – e na sociedade. Procuo também explicitar, nesse capítulo, a positividade com a qual Rocha apreende o messianismo e o cangaço, inserindo-se numa corrente interpretativa desses fenômenos, que ganhou força entre os anos 50 e 60.

Este estudo, embora todo ele resulte de um mergulho descontextualizador no filme de Glauber Rocha, nem de longe tem a intenção de instituir uma verdade que explique/justifique/limite seu discurso fílmico. Aqui, o filme, alegoria glauberiana, é também (e novamente) alegorizado para liberar significações que sirvam à reflexão acerca das possibilidades /e do compromisso/ do fazer histórico. Os capítulos que seguem guardam também memórias do meu combate na confecção do que aqui se materializa: os percalços, as leituras atentas e apaixonadas (e outras feitas às pressas), as escavações pacientes e os dias fatigados em virtude de vigílias noturnas que deixaram como recompensa, entre outros tesouros, esta modesta dissertação – e um cansaço gratificante.

2. PERSPECTIVA DE HISTÓRIA E LINGUAGEM FÍLMICA DE DEUS E O DIABO NA TERRA DOL

“É necessário praticar o exercício das rupturas”.

Glauber Rocha

2.1 História e Cinema

É corrente hoje, no âmbito dos estudos históricos, referir-se ao “esgotamento de modelos e de um regime de verdades e de explicações globalizantes, com aspirações à totalidade”.⁵ No entanto, a historiografia esteve, durante muito tempo, limitada por uma perspectiva realista que fez com que a História se fechasse a outros modos de apreensão. Vasconcelos coloca que, ao contrário da arte e da ciência, que se modificaram em função das aspirações dos novos tempos, “a História permaneceu, de maneira geral, nos mesmos moldes em que era concebida no século XIX”.⁶ White também já criticava os historiadores que elaboravam uma continuidade entre o passado e o mundo atual, e prescrevia: “precisamos de uma história que nos eduque para a descontinuidade (...); pois a descontinuidade, a ruptura e o caos são nosso destino”.⁷

Aquele modelo historiográfico, pautado em “explicações globalizantes, com aspirações à totalidade” tomava a história como um desenrolar de grandes acontecimentos que, conectados a um *telos*, conduziriam a humanidade a um

⁵ PESAVENTO, Sandra J. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 8.

⁶ VASCONCELOS, José Antonio. *Quem tem medo de teoria? a ameaça do pós-modernismo na historiografia americana*. São Paulo: Anablume/FAPESP, 2005, p. 18.

⁷ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Trad. Alípio C. F. Neto. São Paulo: USP, 2001. p. 63.

inevitável progresso. Este movimento *a priori* oblitera, no silêncio, os indivíduos e suas práticas cotidianas, suas histórias e seus gestos, as comunidades e suas tradições, as gentes e suas memórias. O modo de pensar/fazer história aí compreendido tem como principal pressuposto uma concepção de tempo linear, na forma como o cristianismo o fez (e Hegel vai se apropriar em sua filosofia da história).⁸

Ainda no século XIX, Nietzsche já apontava, com sua noção de genealogia, à necessidade de um sentido histórico que introduzisse o descontínuo e que fosse capaz de construir “uma contramemória e de desdobrar conseqüentemente toda uma outra forma de tempo”.⁹ Adiante, Benjamin também se erguerá a favor de uma outra história, descontínua, fragmentária e pautada numa noção não linear de tempo. Em meio ao avanço do fascismo, esse filósofo criticou duramente “a idéia de um progresso inevitável e cientificamente previsível”,¹⁰ em vigor na social-democracia, cuja base paradigmática era a concepção teleológica da história, fincada na noção de tempo linear, homogêneo, contínuo.¹¹ Sobre o eixo do tempo-presente, “Benjamin inverte a orientação radical para o futuro, que em geral caracteriza a época moderna, [...] a tal ponto que ela é transferida para uma orientação ainda mais radical para o passado”,¹² e funda uma concepção de história que tem como objeto as reminiscências de passados oprimidos.

No século passado, a noção de História predominante era bastante alimentada pelas perspectivas filosóficas dos séculos anteriores, e subordinava os estudos históricos à hegemonia do que se convencionou chamar Paradigma

⁸ Diferentemente, por exemplo, da concepção circular de tempo na qual o passado é matéria sempre viva, qual a tradição dos *Griot* africanos, que comunicam aos homens do presente a experiência dos antepassados. Vide: HALEY, Alex. *Negras raízes*. Rio de Janeiro: Record, 1976.

⁹ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 33.

¹⁰ GAGNEBIN, Jean-Marie. Prefácio – W. Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política...* pp. 7-19.

¹¹ Vide: BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Ibid.*

¹² HABERMAS, Jürgen. Excurso sobre as teses de filosofia da história de Benjamin. In: HABERMAS, Jürgen. *O Discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Martins Fontes, 2000. pp. 18-19.

“Iluminista”.¹³ Os historiadores aí vinculados combateram de forma enfática ao historicismo e ao método hermenêutico correspondente, e buscaram aplicar no campo dos estudos sociais o modelo científico. Os que produziam a partir desse modelo reclamavam um enfoque estrutural das sociedades humanas, tendo como pressuposto a noção de que “o curso da História é governado por leis objetivas e cognoscíveis”.¹⁴ Abolia-se a narrativa em função da explicação, uma vez que se pretendia uma História científica e racional.

Nesse contexto de rigor cientificista e racionalista, é compreensível a não figuração do cinema¹⁵ no quadro de fontes que serviam à pesquisa em História, muito embora, na primeira metade do século, Benjamin já afirmava que o verdadeiro sentido do cinema seria realizado pela tarefa histórica de fazer dele “o objeto das inervações humanas”. Esse filósofo chamava a atenção para os novos métodos trazidos pelo cinema e para a sua capacidade de romper o fluxo que aprisiona a percepção, a exemplo da fotografia.¹⁶

Na década de 70, Ferro questionava, com certa perplexidade, o fato de que “o filme não faz parte do universo mental do historiador”.¹⁷ Esse autor atribuía essa recusa a causas complexas, tendo em vista que a abertura para novos tipos de fontes levaria os historiadores a refletirem sobre quais documentos do passado eles estariam promovendo a monumento. Ferro, ao observar que os documentos que serviam ao historiador são categorizados tal e qual a sociedade, concluiu que a História é compreendida do ponto de vista daqueles que se encarregam dela – da sociedade.¹⁸ O cinema, nesse estado de coisas, era indesejável e suas imagens eram consideradas algo sem identidade:

¹³ CARDOSO, Ciro F. & VAINFÁS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

¹⁴ *Ibid.* p. 6.

¹⁵ O termo *cinema* será sempre usado aqui para referir-se à arte de fazer filme e, outras vezes, com o mesmo sentido de *filme*

¹⁶ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política...*

¹⁷ FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 79

¹⁸ *Idem.*

Sem pai, nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser uma companheira dessas grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais...¹⁹

Na historiografia aí referida, o documento era tido como algo dotado da capacidade suprema de reconstituir o passado, a partir daquilo que diz.²⁰ Essa forma tradicional da História, segundo Foucault, “se dispunha a ‘memorizar’ os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falarem estes rastros”.²¹ Atualmente, boa parte dos historiadores firmam consenso quanto à noção de que um documento não é prova de verdade nem mecanismo de reconstituição de um acontecimento do passado, uma vez que ele próprio (o documento) é um acontecimento a ser investigado.²²

É sob o norte dessa perspectiva que a tarefa de perscrutar no filme *Deus e o Diabo* os personagens Sebastião, Dadá, Corisco e Lampião – em alguns momentos, Lampião ressurgue encarnado em Corisco, na cena em que este se define como o cangaceiro de duas cabeças – não tem o objetivo de reconstituir a história do cangaço e do messianismo, mas antes a intenção de refletir sobre a forma e o sentido da aparição dessas memórias no filme. Este pode ser visto como representativo de um modo de definir sertão/cangaço/messianismo ou como promotor de uma ruptura com esse modo, mas tais relações devem ser definidas dentro do tecido fílmico.

A perspectiva de *acontecimento* aqui utilizada difere-se da tradicional acepção, segundo a qual somente grandes eventos, “continuidades seculares”²³,

¹⁹ FERRO, Marc. *Cinema e história...* p. 83.

²⁰ É com Leopold Von Ranke, na Alemanha do século XIX, que a pretensão à ciência da história ganha contornos, a partir da observação de princípios como o que prescrevia a neutralidade do historiador, a quem competiria apenas reconstruir os “fatos”, livre de julgamentos e reflexões teóricas. Sobre Ranke, vide: ALVAREZ, Manuel F. *Breve história de la historiografia*. Madrid: Nacional, 1955.

²¹ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 7.

²² BRITO, Eleonora Zicari Costa de. O campo historiográfico: entre o realismo e as representações. *Universita/FACE/História*. Brasília. Vol. 1, n. 1. 2001. p. 18.

²³ FOUCAULT, Michel. *op. cit.* p. 3.

batalhas, revoluções, conquistas imperiais teriam *status* de acontecimento. Na concepção nietzscheana, um acontecimento é “uma relação de forças que se inverte”.²⁴ A partir do desdobramento dessa definição, um filme (como qualquer outra expressão artística) é acontecimento na medida em que insere o descontínuo nas representações que constrói, nas redes de correspondências que estabelece.

Ferro lembra que o cinema, desde que se tornou arte, foi usado para fins de doutrinação e glorificação e colocado “a serviço dos dirigentes da sociedade”, muito embora os cineastas pretendessem permanecer autônomos e resistentes quanto à “defesa de suas próprias idéias”.²⁵ No entanto, segundo o mesmo – tomando Godard como exemplo –, a partir de determinado momento os cineastas puderam alçar a uma independência e romperam com as correntes ideológicas dominantes, graças à capacidade de intervenção do cinema.²⁶

No Brasil não foi diferente, dado ao fato de que, a partir da chegada do cinema aqui, as questões relacionadas ao “nacional” e ao “popular” estiveram articuladas com a produção cinematográfica²⁷, a exemplo de outras manifestações culturais. Porém, o que se percebe em início dos anos 60 é a subversão dessa relação e, conseqüentemente, a apropriação do cinema pelo discurso “subversivo” de alguns intelectuais-cineastas – Rocha, por exemplo –, e a inversão de sua utilidade. Não mais entretenimento, como vislumbrava a Vera Cruz nem doutrinação, como pressupunha o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Assim, não obstante o fato de a representação do sertão ter sido bastante recorrente no cinema brasileiro, em Rocha sua construção marca uma ruptura, um acontecimento, na medida em que é portada qual um “vocabulário retomado e voltado contra os *que historicamente se utilizavam dele*”.²⁸ Como

²⁴ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história... p. 28.

²⁵ FERRO, Marc. *Cinema e história...* pp. 13-14.

²⁶ *Idem.*

²⁷ Cf. GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²⁸ FOUCAULT, Michel. *op. cit.* p. 28. [*grifo meu*]

exemplo, a violência “místico-revolucionária” de Corisco e a problemática social evocadas na sua construção em *Deus e o Diabo* rompe com a fórmula romântica e moral de representação do cangaço que Lima Barreto difundiu a partir do seu filme *O Cangaceiro*, de 1953.²⁹ Para Rocha, Lima Barreto, a exemplo de outros cineastas, buscava fundar uma ideologia e se afinava a uma propensão do cinema nacional, que ele resume da seguinte forma:

Premiados e rendáveis, estes filmes divulgam idéias nacionalistas com soluções evasivas, impõem um espírito de produção, envolvem as massas com estes temas, dominam as elites indecisas, prendem inocentes úteis e são facilmente utilizados pelas forças reacionárias que encontram, neste tipo de nacionalismo pseudo-revolucionário, uma boa válvula de escape. Em todas as épocas os políticos sabem muito bem usar os meios de comunicação.³⁰

Rocha reconhecia a habilidade intelectual e técnica desses cineastas, mas alertava que essa técnica cinematográfica, “por suas implicações convencionais”, tendia a se colocar a serviço de regimes extremos.³¹ O distanciamento estabelecido entre a construção fílmica de Rocha e a prática cinematográfica aí apontada será explicitado oportunamente.

Na senda aberta pela perspectiva documental surgida nas últimas décadas no campo da História, o cinema passou a ser reconhecido como importante instrumento discursivo, como instituidor de realidades, e, a partir disso, os historiadores voltaram-se a ele, muito embora, ainda nos dias de hoje, a relação “cinema e história” é tida, segundo argumenta Kornis, como sinônimo de campo de estudo inovador.³² Com isso, considerando que perscrutar um documento obriga o analista a mostrar suas regras de constituição, a análise

²⁹ O CANGACEIRO. Direção de Lima Barreto. Produção de Cid Leite da Silva. Lançado em 1953. Duração 105 min. Preto e branco.

³⁰ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 95.

³¹ *Ibid*, p. 96.

³² Cf. KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. (passo-a-passo 86). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 7.

fílmica coloca para o historiador a necessidade de conhecer a linguagem própria do filme, a forma como produz seus efeitos de movimento e de realidade. Isso exigiu que os historiadores buscassem procedimentos metodológicos que pudessem tornar legíveis as imagens. Tais procedimentos fornecem caminhos para submeter o filme ao trabalho analítico e, embora seja impossível abranger toda a multiplicidade de dados que a imagem fílmica possui, impede que o historiador se limite a uma só dimensão ou se fixe somente na realidade exterior ao objeto.

Ciente da importância da imagem para o conhecimento histórico, Nunes orienta a buscar uma metodologia de investigação que advenha do campo audiovisual, mas adverte que “não existem regras universalmente aceitas nessa área e, quando se fala na possibilidade de investigar algumas relações entre história e imagem (...) o terreno metodológico torna-se, talvez, ainda mais pantanoso”.³³ As advertências desse autor encontram ecos nas ponderações de Sorlin, quando diz: “Sin embargo, no hay receta: cada investigación debe elaborar, al ir progresando, sus útiles, que son adaptados al objetivo y sólo a él”.³⁴ Dessa forma, ambos os autores negam a existência de um modo de análise fílmica que seja válido universalmente. O que se depreende disso é a indicação de que os procedimentos metodológicos devem ser elaborados de acordo com o eixo e os objetivos de cada pesquisa.

Nunes aponta ainda uma importante indicação metodológica quando, ao examinar a forma como pessoas comuns são representadas em documentários sobre Brasília, evita criar categorias prévias de análise e, por exigência mesmo do eixo com o qual trabalha, encerra um modo de investigação feito a partir da observação de “recorrências verbais, imagéticas, musicais e de comparação entre as peças fílmicas”.³⁵ O historiador aborda nos filmes o tratamento dispensado aos indivíduos filmados, os ângulos, enquadramentos, o cenário social e político, entre outros. Afirma com isso a importância da análise

³³ NUNES, José Walter. *Patrimônios subterrâneos*. São Paulo: Anablume, 2005. p. 49.

³⁴ SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*. México: FCE, 1985. p. 129.

³⁵ NUNES, José Walter. *op. cit.* p. 50.

intrínseca e o preceito de que os indícios da pesquisa devem ser buscados dentro do filme mesmo, nas imagens, e “não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber que é o da tradição escrita”.³⁶ No entanto, não significa que a crítica deve se limitar ao filme, mas, ao contrário, deve também se informar com o exterior no qual está conectado.

Para Ferro, o filme deve ser tomado como uma imagem-objeto, a qual permite significações que excedem o campo cinematográfico, valendo também pela “abordagem sócio-histórica que autoriza”.³⁷ Nesse sentido, a abordagem do filme como imagem-objeto é um meio para se chegar ao não-visível. Ferro procurar investigar a imagem por meio da crítica de autenticidade, de identificação e de análise, sendo esta última de grande valia à presente pesquisa. A crítica analítica, conforme a resume Kornis, corresponde ao exame “das condições de produção e de recepção”, bem como da “decodificação do conjunto de imagens e sons”, face ao preceito de que “não existe documento politicamente neutro ou objetivo”.³⁸

Muito embora o trabalho de Ferro seja imprescindível à definição de uma forma de abordagem da imagem que atenda aos objetivos prescritos na presente pesquisa, seus caminhos metodológicos seriam de certo modo insuficientes aos propósitos desta se usados isoladamente. Seu trabalho se concentra mais no exame do contexto em que a imagem foi produzida, origem, data, conteúdo, e não na forma como a imagem se constrói e suas implicações.

Benjamin abre um interessante horizonte metodológico com sua concepção de crítica, segundo a qual a imersão no objeto pressupõe a sua descontextualização. Esse movimento, na leitura de Rouanet, faz com que o objeto seja “arrancado de suas conexões espaço-temporais, convertendo-se numa coisa morta, e por isso mesmo objeto de saber: um saber que evidencie a

³⁶ FERRO, Marc. *Cinema e história...* p. 86.

³⁷ *Ibid.* p. 87.

³⁸ KORNIS, Mônica Almeida. Cinema e história, um debate metodológico. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro. Vol. 5. n. 19. 1992, pp. 9-10.

falsidade do contexto”.³⁹ Esse converter-se numa coisa morta remete à noção benjaminiana de *alegoria*, segundo a qual as coisas, alegorizadas, não cessam de significar, e significar incessantemente outra coisa.⁴⁰ A característica fundamental da alegoria é a multiplicidade de sentidos⁴¹, que faz com que ela surja sempre dessa “fuga perpétua de um significado último”.⁴² Assim, a alegoria corresponde à valorização do significante (da imagem, do corpo) e, também, à valorização da historicidade. Segundo Gagnebin, Benjamin reabilita a história ao reabilitar a alegoria em seu trabalho sobre o Barroco, uma vez que:

A alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. (...) A *alegoria* insiste na sua não-identidade porque [...] sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último.⁴³

Enquanto que no símbolo a historicidade é sacrificada – o Devir é solapado pelo Ser –, a alegoria “petrifica a linguagem e faz dela um *perpetuum mobile*, no qual não há mais lugar para a praia do significado último esperado”.⁴⁴ Ela mergulha no precipício que há entre a imagem e a significação.⁴⁵ Benjamin associa-lhe à morte, porque privado de sua vida, e entregue ao alegorista,

o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. (...) Em suas mãos, a coisa se transforma em algo diferente, através

³⁹ ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. p. 20.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. pp. 196-197.

⁴¹ COHEN, Hermann, *apud*, *Ibid.* p. 199.

⁴² GAGNEBIN, Jeanne M. Alegoria, morte, modernidade. In: GAGNEBIN, Jeanne M. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 38.

⁴³ *Ibid.* p. 38.

⁴⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Double bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2007. p. 34.

⁴⁵ BENJAMIN, W. *op. cit.* p. 187.

da coisa, o alegorista fala de algo diferente (...). Ela é um esquema, e como esquema um objeto de saber.⁴⁶

Nesse sentido, as coisas, na medida em que morrem enquanto elementos do mundo histórico, ressurgem enquanto “suportes de significação alegórica”.⁴⁷ A alegoria toma o passado / o mundo / como um entulhamento de ruínas, mas permite que cada fragmento ressuscite no momento em que recebe uma significação. A visão alegórica é, sobretudo, guiada pela intenção redentora de ouvir a súplica dos vencidos.⁴⁸ É a partir de tal visão que Rocha se manifesta, em carta de 1963 a Paulo César Saraceni, acerca do filme que este faria sobre o Nordeste. Nessa correspondência, o autor de *Deus e o Diabo* o orienta a “filmar quase tudo que está lá – e não esquecer a memória de Luis da Silva, a memória dos vaqueiros, dos homens enforcados, do cangaceiro Cirilo da Engrácia”.⁴⁹

Na presente dissertação, a postura alegórica tem a intenção de fazer o filme significar, qual uma obra aberta, porque a alegoria firma a noção de que uma imagem não carrega um sentido *a priori*. Um filme é como um texto que se constrói de citações, qual um mosaico, e, para ser interpretado, precisa ser remetido a outros textos.

A esses outros textos, que cartografam uma trama e marcam a sua dizibilidade, é que chamo de *contexto*. Aqui encontro amparo em LaCapra, quando enfatiza que “o próprio contexto é um texto de várias espécies, e *que por isso* não pede descrição estereotípicas e ideológicas, mas interpretação e uma crítica informada”.⁵⁰ O contexto é, pois, uma rede de textos – um intercruzamento de significantes – que adquirem ou não coerência de sentido no remetimento entre si. Dessa forma, para exemplificar, o fenômeno das Ligas Camponesas – movimento revolucionário que ocorria no interior do Nordeste em fins dos anos 50

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão...* pp. 205-206.

⁴⁷ ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo...* p. 18.

⁴⁸ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História... p. 226.

⁴⁹ ROCHA, Glauber. Carta escrita a Paulo Cesar Saraceni em 1963. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. p. 191.

⁵⁰ LACAPRA, Dominick, *apud* KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. *A Nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 154-155. [*Grifo meu*]

e início dos anos 60 – é um contexto de *Deus e o Diabo*, da mesma forma que este é contexto das Ligas Camponesas. Assim, a cena em que o vaqueiro Manoel mata o coronel pode ter sua dizibilidade aclarada e seu efeito discursivo acentuado quando remetida ao fenômeno das Ligas, contemporâneo da produção do filme, sobretudo quando o personagem duvida da lei que embasa a vantagem do coronel,⁵¹ a exemplo do que se processava no Nordeste.

Afirma-se aqui que o contexto não pode ser tomado como uma realidade pré-linguística. Ele é uma rede de textos – em um sentido *lato* – dentro do qual os acontecimentos sociais, os comportamentos, os processos podem ser descritos de forma inteligível.⁵² Assim, entre outras coisas, interessa também aqui analisar as possíveis correspondências de sentido que *Deus e o Diabo* estabelece com esses outros textos, com o imaginário da época em que foi produzido.

Quando digo *imaginário* reporto-me a uma categoria fundamental à reflexão teórica aqui exposta, categoria essa que comporta a noção do real como construção social e histórica, e diz respeito à existência de uma rede de correspondências, de uma trama de sentidos presente em cada época, que se expressa por imagens, palavras, ritos, entre outros. O imaginário corresponde tanto à capacidade criadora do ser humano, como quer Castoriadis⁵³, como também a um conjunto socialmente construído. Ele carrega “conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social”.⁵⁴

É em face do imaginário da época, por exemplo, que, em alguns momentos, a construção do feminino em *Deus e o Diabo* se apresenta como subversivo e polissêmico e, em outros, se enquadra às características que definem a identidade sexual estabelecida, conforme será analisado

⁵¹ Essa cena será analisada no capítulo seguinte.

⁵² GEERTZ, Cliford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LCT, 1989, p. 10.

⁵³ Cf. CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição imaginária da sociedade*. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

⁵⁴ PESAVENTO, Sandra J. *História & história cultural...* p. 43.

oportunamente.⁵⁵ Ao trabalho que aqui se encaminha, o imaginário apresenta-se como elemento fundamental a ser confrontado com a construção de sertão nordestino no cinema de Rocha, sobretudo porque ele [o imaginário] constitui, segundo Navarro,

condição de possibilidade da realidade instituída, solo sobre o qual se instaura o instrumento de sua transformação. Na verdade, o imaginário compõe/decompõe sentidos, que migram através de formações discursivas homogêneas e/ou heterogêneas, criando imagens saturadas de paixões/rejeições, que definem perfis/tipos/papéis sociais.⁵⁶

A citação acima pode ser reduzida à assertiva de Le Goff quando diz que o imaginário comporta o universo de *representações* que os sujeitos sociais criam em suas correspondências com as imagens que a sociedade elabora.⁵⁷ Tomo representação aqui no sentido de *construção*, para pensá-la como algo pleno de historicidade no seu modo de “enunciar (...) o movimento do mundo”.⁵⁸ As representações são ativas e metamórficas, posto que “se constituem de formas e momentos diversos que ganham superposições, alterações e transformações historicamente determinadas”⁵⁹, e correspondem a um elemento autônomo e criador que comporta a percepção, interpretação, reconstrução do objeto e a expressão do sujeito. Para Barbosa, as correspondências entre as representações e o imaginário social encontram na imagem a inflexão de sua potência criativa – ou destrutiva, observação que, em meu entendimento, afirma a importância do cinema e encontra consonância em Benjamin quando diz:

⁵⁵ No terceiro capítulo será analisada a forma como o feminino é construído no filme, tomando como referência a personagem Rosa.

⁵⁶ SWAIN, T. Navarro. Você disse imaginário? In: SWAIN, T. Navarro (org). *História no plural*. Brasília: UnB, 1994. p. 48.

⁵⁷ LE GOFF, *apud* BARBOSA, Jorge Luiz. . A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. *GEOgraphia*. ano II, n.º 03, 2000. p. 75.

⁵⁸ *Ibid.* p. 73.

⁵⁹ *Idem.*

Através de seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos [...] o cinema faz-nos vislumbrar os mil condicionamentos que determinam nossa existência.[...] Os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte *fora* do espectro de uma percepção sensível normal. Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer, no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos.⁶⁰

Assim, o filósofo celebra a potência das imagens construídas pelo cinema, e diz sobre a correspondência entre as representações produzidas no filme e as do conjunto de representações coletivas. As representações/construções cinematográficas trabalham, assim, um campo de identificação e, portanto, colocam em correspondência o visível e o não-visível, estabelecendo conexão entre a imagem e suas possibilidades de significação.⁶¹

O filme de Rocha coloca-se em correspondência temporal (com o passado), e promove o encontro do passado – onde o cineasta busca os elementos que encena – com aquele presente que se pretendia “revolucionar”. Estabelece também correspondências espaciais com outros objetos, tais como a geografia e o clima, entre outros, que comumente servem para definir/construir a noção corrente de sertão e sustentar a idéia de “deserto” e “vastidão”. Exemplos disso estão nos enquadramentos que descrevem a paisagem e mostram no interior desta um rareamento de humanos, e naquelas em que uma vegetação definidora de sertão é colocada em primeiro plano ou em outra forma de destaque na composição do quadro:



⁶⁰ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica... pp. 189-190.

⁶¹ BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar... p. 79.

Essas construções imagéticas revelam correspondência de sentido com conceitos de sertão matriciados no pensamento social brasileiro, conforme analisarei no capítulo seguinte. Por enquanto, importa afirmar que a construção do sertão nessa obra é tomada como produção de *semelhança*, sendo o filme a escritura que imobiliza sua fulguração. Segundo o pressuposto aí inscrito, a arte é *mimesis*,

mas o que ela imita não é o real empírico, e sim o real enquanto rede de correspondências (...). O artista capta correspondências no tempo e no espaço (...). Pelas correspondências temporais o presente se comunica com os diversos passados.⁶²

Dessa forma, se para Benjamin a atividade mimética inclui também produção de semelhança, compreendida como *mimesis* de correspondências ou ainda, conforme Gagnebin como “mediação simbólica”⁶³, acredito que ela diz respeito também ao caráter histórico dos processos de significação e de criação de realidade. Desdobrando essa noção em Benjamin, Rouanet afirma que:

A arte só pode copiar o mundo enquanto estrutura de correspondências copiando, ao mesmo tempo, o véu que se interpõe entre o olhar e essa estrutura, e que está, ele próprio, com relação de correspondência com ela, citando essa estrutura, aludindo a ela, escondendo-a, manifestando-a. [...] Assim, tanto em seu sentido histórico como natural, o objeto artístico é uma presença-ausência, um *Schein* cujo conteúdo é constituído, no eixo temporal, pela interpretação do agora e do antes, e no eixo espacial pela interpenetração do aqui e do alhures.⁶⁴

⁶² ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo...* p. 124.

⁶³ GAGNEBIN, Jeanne M. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. GAGNEBIN, Jeanne M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 96.

⁶⁴ ROUANET, Sérgio Paulo. *op. cit.* p. 126.

As imagens de um filme são um imbricar de passado e presente que se cruzam tanto na alternância dos planos no âmbito da montagem, quanto na representação das realidades nele instituídas, bem como na abertura, que faz no presente, do “aqui e agora” de sua produção, imobilizando fragmentos do imaginário social, do *continuum* que o circunscreve, revelando os condicionamentos do presente que o produziu. Benjamin já chamava a atenção para essa capacidade do cinema de romper o fluxo que aprisiona a percepção, o que acredito dizer a possibilidade de tornar analisável o antes imperceptível:

Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância.⁶⁵

Nesse sentido, ergue-se a noção de que o filme é também *médiun /e locus / através do qual /e no qual/* a memória se constitui e pode se expressar e redimir-se. Por isso Benjamin, em face do poder do aparelho cinematográfico, prescrevia a tarefa histórica de fazer dele o “objeto das inerções humanas”.⁶⁶ Essa consciência da importância do cinema está também em Rocha, para quem o filme é um instrumento importante ao que entendia ser uma “ação revolucionária”.⁶⁷ Para ele, o cinema parecia atender eficientemente a tal propósito, na medida em que se lhe extremava uma confessa preocupação com a memória dos esquecidos, conforme citado anteriormente. Inscreve-se aqui o pressuposto de que o filme é um lugar de embate – embate de memórias e de saberes. A realidade construída nele está atravessada por relações de poder, que

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica... p. 189.

⁶⁶ *Ibid.* p. 174.

⁶⁷ Tal conceito se faz patente nas diversas correspondências que Glauber Rocha trocou com Alfredo Guevara, presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), em cujo intercâmbio tratavam sobre o cinema que estava sendo produzido em Cuba e no Brasil, em face da revolução social vitoriosa daquele país, e da que se almejava no Brasil. Em carta de 1960 a Guevara, Rocha comentava o filme *Barravento*, dizendo: “seu significado é 'transformação', 'revolução'”. Cf. ROCHA, Glauber. Carta enviada a Guevara em 1960. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo...*

inscrevem uma carga de sentidos prescrita ou não pelas condições históricas de sua produção.

Quando digo “realidade construída”, também torno evidente a adoção da proposta de que a linguagem cinematográfica, como qualquer linguagem, é um “modo de expressar e criar o mundo, configurar sentidos da história, temporalidades”.⁶⁸ E é dessa forma, como criação, como resultado de processos de elaboração formulados por sujeitos sociais, que tomo a categoria *sertão*. Nesse dizer, sertão é “um campo simbólico, uma região de significados e relações de sentido”,⁶⁹ e que assim serviu às elaborações e investimentos que se propunham a fornecer elementos de compreensão da formação social do Brasil.⁷⁰ Daí, uma variedade de significações lhe foi atribuída. Sua construção imaginária percorreu por obras de literatos românticos, intelectuais-cientistas, modernistas, cineastas, regionalistas,⁷¹ e, ainda hoje, conforme observa Oliveira, sempre que se procura por uma “essência brasileira”, ele surge como elemento indiscutivelmente coerente e arcaico.⁷² Amado constata que:

No conjunto da história do Brasil, em termos de senso comum, pensamento social e imaginário, poucas categorias têm sido tão importantes, para designar uma ou mais regiões, quanto a de “sertão” (...): entre os nordestinos, é tão crucial, tão preta de significados, que, sem ele, a própria noção de “Nordeste” se esvazia, carente de um de seus referências essenciais.⁷³

⁶⁸ MAGALHÃES, Nancy Alessio. Narrativas em vídeo: oral e visual como experiência de configuração de sentidos e temporalidade na história. *Cadernos do CEAM*. Brasília. Ano IV, n.º 15, 2004. p. 21.

⁶⁹ SILVA, René Marc. O não-branco, o sertão e o pensamento social brasileiro. *Prisma*. Brasília. Vol. 3, n.º. 1, Jan/Jun., 2006, p. 9. Sobre a criação imaginária do sertão, vide ainda: LIMA, Nísia Trindade. Sertões imaginados. Disponível em <http://www.scielo.com.br>.

⁷⁰ Cf. GUILLEN, Isabel Cristina Martins. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: BURITY, Joanildo A. (org.) *Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

⁷¹ Cf. LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado brasil*. Rio de Janeiro: Revan, IUPERJ, UCAM, 1999.

⁷² Cf. OLIVEIRA, Ricardo. A invenção da brasilidade sertaneja. *Humanas*, out. 1998. Disponível em: <http://www.ifcs.ufri.br/humanas/>.

⁷³ AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995. pp. 145-151.

Mesmo a categoria nordeste resulta da performance de diversas linguagens – cinema, literatura, entre outras – que promovem uma distribuição espacial dos sentidos, e que devem ser pensadas como camadas de significações e práticas sociais.⁷⁴ Configura uma invenção, e não um dado presente na natureza.

O filme aqui é tomado como um construtor de realidades, que mobiliza significações e se move sob um horizonte que o possibilita. Muito embora o cinema seja “ator privilegiado na construção de significados ao marcar identidades e reatualizar repertórios de representações”, conforme Montoro, suas significações estão sempre em deslocamento e as identidades colocadas em cena são conflitantes.⁷⁵ É assim que o sertão no cinema de Rocha agrega categorias e elementos identitários múltiplos, tais como gênero, raça, geração, classe social, entre outros, que se cruzam e, por vezes, escapam. Com isso, problematizar historicamente a construção do sertão em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é questionar a forma como grupos sociais são pensados, os sentidos colocados em movimento, a emergência de sua aparição e as memórias que nele fulguram.

2.2 Subversão do Tempo

O cinema, desde seu nascimento, teve sua história marcada por uma série de rupturas. Primitivamente, os filmes, limitados pelo modelo fornecido pelo teatro, eram uma “sucessão de quadros entrecortados por letreiros com uma câmera fixa”.⁷⁶ Nas primeiras décadas do século XX, Griffith lançou as bases para a narração fílmica clássica, cujo modelo narrativo, segundo Vanoye e Goliot-Lété,

⁷⁴ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A Invenção do nordeste*. Recife: FJN/Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

⁷⁵ MONTORO, Tânia. A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo. In: MONTORO, Tânia & CALDAS, Ricardo (orgs). *De olho na imagem*. Brasília: Abaré, 2006. p. 20.

⁷⁶ KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história...* p. 8.

possuía como princípios a homogeneização do significante visual e do significante narrativo e a linearidade no modo de vinculação de um plano ao plano seguinte.⁷⁷

O modo de ordenação temporal dos eventos, que caracteriza essa narrativa fílmica clássica, havia sido inspirado no romance do século XIX e tinha como principal procedimento a montagem, procedimento que, segundo Eisenstein, Griffith buscou nos romances de Dickens⁷⁸. Para Bazin, essa narrativa fílmica só funciona porque subsiste no espectador “a impressão de uma realidade contínua e homogênea”.⁷⁹ Esse autor compreende que a montagem tende a reduzir/emplastar a complexidade do real, e, nesse ponto, creio se aproximar de Deleuze, que considera que o esquema narrativo clássico mantém-se preso aos mesmos esquemas do pensamento e da moral ocidental.⁸⁰

O autor de *Deus e o Diabo* declarava sua restrição à mão dupla que ligava o cinema à literatura. Observava que o cinema narrativo cada vez mais se prendia a um tipo de literatura “filiada à linha tradicional da narrativa em reta”, e esta, ao mesmo tempo, buscava renovar-se a partir do cinematográfico, de forma que ambas abandonavam seu caminho exato.⁸¹ No entanto, o próprio Rocha, na busca por uma nova linguagem e na perseguição do que chamava de “um tempo fora do tempo”, missão que acreditava ser do cinema experimental, vê-se intrigado pela literatura de Faulkner⁸², que já possuía o intemporal como fundamento de seus romances. Rocha debruça-se nessa literatura:

⁷⁷ Cf. VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Maria Appenzeller. Campina: Papyrus, 1994.

⁷⁸ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

⁷⁹ BAZIN, André. *apud* AUMONT, Jaques *et al.* *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995. p. 74.

⁸⁰ Cf. DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

⁸¹ César Guimarães retoma essa mesma discussão e, como Glauber, observa que há uma mão dupla entre literatura e cinema: “Tudo se passa como se literatura e cinema disputassem uma corrida que, embora não possua um mesmo ponto de partida, estranhamente possui uma linha de chegada equivalente: a narratividade, para o cinema; e o modo cinematográfico de narrar, para a literatura. O problema – para ficar com a metáfora da corrida – é que cinema e literatura não apenas correm em pistas distintas (embora seus tempos às vezes se aproximem, outras vezes se distanciem), mas também não almejam o mesmo prêmio”. GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 110.

⁸² William Faulkner nasceu em 1897, em Nova Albany, Mississippi. Escreveu, entre tantos outros, os romances *Fábulas* e *Palmeiras Selvagens*, bastante apreciados por Glauber. A literatura de Faulkner é reconhecida por sua escrita complexa, com parágrafos longos que abarcam “períodos

E o que vem a ser esse “intemporal como fundamento”? (...) Subversão sintático-temporal seria talvez o melhor. (...) Faulkner estabelece a fabulação mais sobre a estrutura que sobre a linguagem. Não é como Guimarães Rosa, que parte da linguagem como início. Faulkner subverte-a apenas por extensão mas não atinge o absurdo verbal, embora ultrapasse o próprio absurdo na construção e na intemporalidade. “A Fable” (tradução “Uma Fábula”) é um excelente exemplo dessa intemporalidade ultrapassando o próprio absurdo de um real presente, acontecido infinitas vezes em infinitos lugares, captado no ritmo crescente e na dinâmica verbal, procurando como que visualizar, pulsando, todos os “reais” que acontecem agora.⁸³

Resulta, em determinada medida, de correspondência com a literatura de Faulkner o pressuposto de redenção pela memória inscrito no filme e em cartas e artigos de Rocha, que o aproxima da perspectiva benjaminiana de história. Em Faulkner, o passado se funde incessantemente com o presente e corresponde à única dimensão verdadeira: “pode-se descrever o tempo faulkneriano como um fluxo contínuo do passado no presente e de novo do presente no passado (...). ‘Tudo é presente’”.⁸⁴

Como em Benjamin, o tempo em Faulkner não é encadeamento lógico e linear, uma vez que o instante sempre retorna pelo trabalho da memória. Na busca dessa experiência, Rocha se apropria em seu filme do intemporal que fundamenta o romance faulkneriano, mas ressalva que não se trata de o cinema voltar a buscar na literatura (no caso, outra literatura) seus recursos, como fazia o cinema clássico. Rocha argumentava que em Faulkner a subversão sintático-temporal é mais importante que a palavra, o que faz desse fato algo extra-literário, “como dimensão solta no espaço que se realiza numa forma expressional (...)

extensos com pontuação irregular, esparsa, senão inexistente, intercalados não raras vezes por parênteses e travessões que acolhem outros longos períodos”. Essa maneira de escrever, típica do chamado “fluxo de consciência” (do inglês *stream of consciousness*), foi inaugurada por Proust e refinada por Joyce e Wolff. Faulkner se utiliza também da técnica do retorno de personagens, que aparecem em épocas diferentes de suas vidas; técnica possivelmente inspirada em Balzac. Cf. NATHAN, Monique. *Faulkner*. Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

⁸³ ROCHA, Glauber. Filme experimental: um tempo fora do tempo. *Ângulos*. Salvador. Ano 9, número 14. 1959. pp. 103-106.

⁸⁴ NATHAN, Monique. *op. cit.* p. 122.

mas que pode realizar-se noutra”.⁸⁵ Para Rocha, o cinema seria o lugar ideal para tal realização.

É assim que, em *Deus e o Diabo*, os personagens parecem habitar um tempo no qual o passado nunca é perdido e o presente é constantemente remetido a ele. A memória da guerra conselheirista ecoa e é referida por diversas vezes, não como causa de uma trajetória dentro da qual os personagens se movimentariam; mas sim como pura fulguração, anunciando um momento de perigo e/ou a sua própria atualização. A memória de Canudos assombra Rosa, que busca convencer seu marido Manuel a abandonar a comunidade messiânica do Santo Sebastião, prevendo uma catástrofe como a de Canudos, pelas semelhanças com o agrupamento de Monte Santo:

ROSA

Isso é sonho, Manuel (...). Pra que fugir, se desgraçar na esperança? Vambora, vamo trabalhar pra ganhar a vida da gente antes que venha as tropa do Governo e faça como fizeram em Canudos (...). Mata homem, mulher, degola os meninos...⁸⁶

Esse sentido – da possibilidade da catástrofe – deixa-se apreender também na construção das imagens, na relação entre os planos. Talvez porque um plano sempre traz a memória do plano anterior dentro de uma sucessão, a colagem do plano no qual Rosa grita desesperadamente por Manuel ao da primeira aparição de Antônio das Mortes cria, como uma terceira imagem, aquela possibilidade de sentido:

⁸⁵ ROCHA, Glauber. Filme experimental: um tempo fora do tempo...

⁸⁶ *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (0:31`12``).



Numa sequência filmada com a câmera fixa e dentro de um único plano, Rosa segura Manuel, em virtude do insucesso de seus argumentos na tentativa de arrancá-lo da dominação do Santo; este arrebatá Manuel de seus braços e o carrega, saindo pela direita do quadro. Rosa, inconformada, grita repetidas vezes pedindo que ele volte. Por um mecanismo de fusão, a voz de Rosa é encoberta pela música que antecipa a ação da cena seguinte; sua imagem é então cortada pelo plano em que aparece Antônio das Mortes em um tiroteio na caatinga.⁸⁷ A montagem constrói o sentido daquilo que atemoriza Rosa.

A memória da guerra de Canudos também assombra Antônio das Mortes, não como lembrança de indivíduos arruinados – conforme se apresentam aos olhos alegóricos de Rosa –, mas sim como memória de indivíduos combatentes, entendendo que a semelhança com a comunidade do Santo Sebastião representa uma possibilidade de resistência por parte dos beatos de Monte Santo. Na sequência em que aceita o serviço para matar Sebastião, Antônio das Mortes pondera preocupado:

ANTONIO DAS MORTES

Todo mundo ta lembrado de Canudos. Veio as tropa do governo pra brigar com os beato do conselheiro... Se pensava que era coisa pequena e deu na guerra que deu. Os homem lutava com fé.⁸⁸

⁸⁷ Deus e o Diabo na Terra do Sol (0:32`50``).

⁸⁸ *Ibid.* (0:35`54``).

Igualmente, é em virtude de aparições do passado que Corisco se movimenta no filme. A memória de Lampião coordena sua determinação à vingança e à tarefa de “desarrumar o arrumado”. No entanto, não é como continuador de Virgulino que Corisco se coloca; mas sim como Corisco e Virgulino ao mesmo tempo, no mesmo corpo: cangaceiro de duas cabeças. A cena em que Corisco reconstrói o seu diálogo com Lampião na gruta⁸⁹ representa melhor do que qualquer outra o intemporal em *Deus e o Diabo*, que se inscreve nesse entrelaçamento do ocorrido com o agora. Nessa cena, Lampião (passado) ressurgue em meio a um transe de Corisco (presente), que passa a representar Corisco e Lampião ao mesmo tempo. No diálogo que travam, a morte e a imagem de Lampião são revistas: o passado reclama sua salvação pelo trabalho da memória.⁹⁰

No interior do filme, vê-se o uso recorrente da articulação de tempos rápidos (onde a ação se precipita) com outros em que toda a ação cessa ao extremo. Esses últimos são planos de tempos dilatados e de relativo silêncio, que correspondem, em meu entendimento, a outro modo de se atingir o intemporal, para além da subversão faulkneriana: desarrumando o tempo e seus limites exatos, ou seja, elastecendo um evento de duração pequena a uma duração fílmica máxima.

A maior parte do filme é composta por esses planos de duração estendida, qual o que procede à sequência rápida da luta com os jagunços, que resulta na morte da mãe do vaqueiro.⁹¹ Nesse quadro, conforme abaixo, a imagem se isenta de encadeamento motor; é possível apreender Manuel nesse momento; a câmera, humanizada pelo movimento trêmulo que indica estar no ombro ou nas mãos do operador⁹², estabelece com o vaqueiro um contato quase

⁸⁹ *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1:13`20``).

⁹⁰ Essa cena será analisada mais detidamente no terceiro capítulo.

⁹¹ *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (00:16`43``).

⁹² Em Glauber e em muitos dos seus contemporâneos, a câmera na mão representa um modo de se desvincular do esquema hollywoodiano de cinema que prima o efeito de realidade/naturalidade no qual se busca constantemente ocultar a câmera e os demais recursos cênicos. Em *Deus e o*

epidérmico e se detém no seu sofrimento, prolongando esse momento de realidade por 1 minuto e 19 segundos:



Aqui, como em diversos outros momentos do filme, Rocha desvia o foco do *continuum* da narrativa fílmica para o “aqui e agora” da situação descrita, salvando do fluxo o personagem e imobilizando-o em extratos que se descontextualizam.⁹³

Deleuze, referindo-se às diferenças entre Eisenstein e Griffith, demonstra que aquilo que o cineasta russo crítica no americano é a concepção de história que decorre de seus filmes. Em *Considerações Intempestivas*, Nietzsche distinguia, entre as correntes historiográficas do século XIX, a História Monumental, que é aquela que destaca grandes momentos da história e os eterniza. Nessa concepção de história havia o inconveniente de “tratar os fenômenos como efeito em si, separados de qualquer causa”.⁹⁴ Isso é o que Eisenstein critica no cinema americano, desde Griffith, ou seja, tanto as civilizações quanto as classes sociais dentro da mesma sociedade são abordadas como coisas paralelas e independentes. Isso leva Deleuze a dizer:

Diabo a câmera na mão participa da encenação ao se integrar improvisadamente com a disposição dos personagens, criando com isso uma dinâmica própria. Por outro lado, esse recurso, na medida em que não esconde a presença do narrador-cineasta, insere-o de certo modo na narrativa, de forma a esboçar o sentido de que as experiências narradas são também suas próprias experiências. Sobre isso vide: ROCHA, Glauber. Arraial, cinema novo e câmera na mão. *Jornal do Brasil*. Suplemento literário, 3 jul. 1961.

⁹³ Gomes já percebia que nos filmes de Rocha há mais cenas do que sequência, e atribui esse fato ao desprezo que Rocha tinha pelo *continuum* da narrativa. Cf. GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 415.

⁹⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 188.

A força de Eisenstein consiste, portanto, em mostrar que os principais aspectos técnicos da montagem americana desde Griffith – a montagem alternada paralela que compõe a situação, e a montagem concorrente que conduz ao duelo – remetem a esta concepção histórica social burguesa.⁹⁵

Eisenstein busca então submeter o monumental à dialética, no sentido de expor o que considerava as verdadeiras causas: a luta de classes. Por outro lado, essa perspectiva dialética de história que decorre do cinema de Eisenstein pressupõe a síntese de elementos conflitantes apresentados num modelo linear, guiado por um princípio teleológico. Tanto a concepção monumental quanto essa dialética não se voltam para a apreensão da complexidade do real. Ambas as cinematografias têm ainda como fundamento o mesmo esquema sensório-motor, a alternância mecânica entre a ação e a reação em face do dado, esquema que se ocupa da narratividade no cinema clássico: nele o espaço se organiza conforme tensão e resolução de tensão que encadeiam as descrições.⁹⁶ O esquema que aprisiona a percepção no mundo moderno⁹⁷ é o mesmo fundamento da narrativa fílmica clássica.

Silva, evocando a observação que Bergson faz à forma corrente de percepção, discorre:

Não percebemos, por exemplo, o tempo e o movimento, mas o esquema da mobilidade e da sucessão, isto é, pontos em que se divide uma trajetória e posições que os objetos ocupam no tempo. Não percebemos o mover-se propriamente, assim como não percebemos o passar do tempo, que é sua característica mais intrínseca. O que percebemos do tempo são instantes que se sucedem como pontos sobre uma linha imaginária: os objetos que se

⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. p. 188..

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ Vide a crítica à forma de percepção no mundo moderno, que o filósofo e fotógrafo Eugén Bavarcar faz em seu depoimento no filme *Janela da Alma*, quando faz menção a uma espécie de cegueira que possuem os falsos videntes, de visão enclausurada na vicissitude da sociedade de consumo, na qual os modelos fechados de percepção e as imagens velozes impossibilitam os indivíduos de sentir o mundo. JANELA DA ALMA. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Duração 73 min. Colorido. 2002.

movem são percebidos, a cada vez, imóveis num ponto do espaço e fixos numa posição da linha temporal.⁹⁸

Daí a montagem só conseguir produzir uma imagem indireta do tempo e nunca o tempo mesmo. Afinado a Bergson, Deleuze constata que as situações sensório-motoras remetem a uma função visual pragmática que compreende as coisas a partir do momento em que são tomadas num sistema de ações e reações.

Em Rocha, aqueles tempos dilatados que compõem *Deus e o Diabo* perdem essas conexões sensório-motoras em benefício de situações óticas que permitem apreender o imponderável do momento e tornam visível e sonoro o tempo. Coerente com seu caráter ambíguo, Rocha alterna tempos de ação em que os personagens reagem a obstáculos, tal e qual no cinema clássico, com situações em que aquele esquema sensório-motor é abandonado e os personagens calam-se indiferentes, imersos em lembranças ou em perplexidade. Quando Corisco conta para o cego Júlio sua tarefa de vingar a morte de Lampião⁹⁹, Manoel, que ouve a conversa, não o questiona nem interfere, mas se afasta pensativo e calado; a câmara o acompanha, aproxima-lhe num close e se detém nele; parece captar sua comoção, suas lembranças da montanha e as semelhanças que se lhe fulguram a partir das palavras de Corisco:



⁹⁸ SILVA, Franklin Leopoldo e. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 143.

⁹⁹ Deus e o Diabo na Terra do Sol (1:11`49``).

Nessa cena, como em outras, Manuel não atua reagindo a situações externas. Rocha concordava com a opinião de Eisenstein de que “a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem”¹⁰⁰; porém, nesses momentos em que o esquema sensório-motor é afrouxado e cede lugar a puras visibilidades e sonoridades, a montagem tem seu sentido transformado ou sua importância relativizada, sobretudo porque, na maioria das vezes, cede lugar ao plano sequência.

Em *Deus e o Diabo* a apreensão do particular e a exposição de seu conflito com o todo são realizadas por intermédio do uso de um recurso bastante recorrente em todo o filme: a combinação entre planos gerais e planos mais fechados, mediante cortes bruscos. Tal exemplo está já na sequência que abre o filme:



Da tomada aérea sobre a caatinga, sincronizada com a intensidade da ária “canto da nossa terra”, das *Bachianas n. 2* de Villa-Lobos, um corte brusco preenche o quadro com o rosto de um animal morto, seguido de um outro cadáver de animal em primeiríssimo plano, para um terceiro quadro inaugurar no filme o rosto de Manuel.¹⁰¹ A montagem parece indicar que os animais mortos são a causa da angústia impressa no rosto do homem.

¹⁰⁰ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do filme...* p. 35

¹⁰¹ Deus e o Diabo na Terra do Sol (00:00`59``).

Esse mesmo recurso é recorrente tanto nas cenas que descrevem a comunidade messiânica quanto naquelas com Corisco. Embora o *modus operandi* seja outro, o sentido aí talvez se inscreva no mesmo intento redentor de capturar do geral o detalhe, o gesto e o instante aprisionado.

Se com aqueles tempos de duração longa Rocha afirma sua distancia de Eisenstein, há trechos em *Deus e o Diabo* cujas referências ao cineasta russo são explícitas. Em sua análise de *Deus e o Diabo*, Xavier considera que a fase Manuel-beato é “caracterizada como o lugar da montagem, da fratura do tempo, enquanto a fase Manuel-cangaceiro pareceu o lugar das tensões pela duração num festival de planos-sequência”.¹⁰² Nesse entendimento, a montagem descontínua da fase Manuel-beato remeteriam ao modelo eisensteniano. Ocorre que os planos de duração estendida recobrem a maior parte das cenas em todo o filme, predominando mesmo sobre as montagens fraturadas, de forma que as referências a Eisenstein não são mais do que citações. Gardies observa que o modo básico de construção de Rocha consiste em citar, e define que “citar é se apropriar de um fragmento cultural elaborado e incluí-lo no próprio texto”.¹⁰³

Rocha admite, por exemplo, a citação da escadaria de Odessa (*O Encouraçado Potemkim*, 1925)¹⁰⁴ com a intenção de fazer uma revisão: “Porque a montagem de Odessa é uma montagem racional, dialética; eu fiz uma montagem ao contrário, uma montagem anárquica e fora de continuidade”.¹⁰⁵ Essa citação a que se refere está na cena em que os beatos descem a escada correndo e tombando sob os tiros disparados por Antônio das Mortes:

¹⁰² XAVIER, Ismail. *Sertão mar*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 103. [Xavier estrutura sua análise identificando na trajetória linear de Manuel dentro do filme as fases Manuel-vaqueiro, Manuel-beato e Manuel-cangaceiro]

¹⁰³ GARDIES, René. Glauber Rocha: Política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emílio Salles *et. al.* *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 43.

¹⁰⁴ O ENCOURAÇADO POTEMKIM. Dirigido por Sergei Eisenstein e escrito por Nina Agadzhanova e Sergei Eisenstein. Rússia. Lançado em 1925. Duração de 74 min.

¹⁰⁵ ROCHA, Glauber. Discussão. In: ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 135.



À esquerda, quadro da cena da escadaria no massacre de Odessa; à direita, o quadro da cena do massacre dos beatos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.¹⁰⁶ No entanto, não é somente com Odessa que Eisenstein é citado. Seu filme *Alexander Névisque*¹⁰⁷, cuja estrutura dramático-musical impressionara bastante Rocha, é referenciado em algumas cenas que cobrem a permanência de Manuel na comunidade messiânica de Santo Sebastião, como é o caso dos quadros abaixo destacados. À direita, quadros do filme de Eisenstein (*Alexander Névisque*); à esquerda, quadros de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*:



Comentei, acima, sobre algumas particularidades da linguagem fílmica de *Deus e o Diabo* que apontam para uma perspectiva outra de História, a partir da subversão do modelo sensório-motor de narrativa que coordena tanto o

¹⁰⁶ *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (01:00`44``).

¹⁰⁷ ALEXANDER NEVSKI. Dirigido por Sergei Eisenstein e Dmitri Vasilyev e escrito por Pyotr Pavlenko e Sergei Eisenstein. Trilha sonora de Sergei Prokofiev. Lançado em 1938. Rússia. Preto e branco. Duração de 112 min.

cinema clássico quanto o modo de percepção do ocidente moderno, e da habilitação de um estilo de narrar que apreende o objeto sem enquadrá-lo nesse esquema cristalizado que oblitera o pormenor e o momento. Em *Deus e o Diabo*, como já dito, os tempos dilatados enfatizam os instantes descritos no filme e subvertem a percepção rápida e desinteressada da modernidade. No entanto, resta pontuar ainda a forma como o uso da literatura de cordel ratifica o trato com a temporalidade nesse filme.

2.3 A Apropriação da Literatura de Cordel

A literatura de cordel aparece como um elemento fundamental à construção do filme, seja como fonte da história que se narra, seja como estruturante da narrativa. Elemento cultural fortemente associado ao sertão nordestino, o cordel pertence muito mais ao campo da oralidade/narração do que da música,¹⁰⁸ e tem sido um lugar a partir do qual a memória dos cangaceiros, Lampião, Corisco, Jesuino, Silvino, dos beatos messiânicos, Antônio Conselheiro, entre outros se “mitologiza”, de forma que os folhetos e os cantadores (narradores repentistas) passam a ser um grande repositório e transmissor dessas histórias.

O cordel, enquanto tradição, fundamenta-se por sua durabilidade. Para Magalhães, “a tradição é um processo que vive enquanto é continuamente reapropriado e reconstruído. Sua efervescência vital, a transmissão de bens culturais de geração a geração, não pode ser extinta”.¹⁰⁹

Segundo Tavares Júnior, “o mundo do cordel, em seu espaço e tempo (...) é um mundo mítico; suas narrativas não podem ser entendidas, segundo a

¹⁰⁸ Cf. CASCUDO, L. C. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1984. Vide também GOMES, S. R. A desafricanizada cantoria sertaneja de Câmara Cascudo. In: *Revista Padê*. Brasília. V. 2, n. 1, jan/jun. 2008. pp. 47-70.

¹⁰⁹ MAGALHÃES, Nancy Alessio. Entre limiares: ressonâncias locais e universais em Buena Vista Social Club. (No prelo). p. 6.

ordem temporal dos acontecimentos”.¹¹⁰ O cordel tem como característica tornar presente certas memórias e adaptá-las na atualidade. Para Benjamin, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”.¹¹¹ E assim fazem os cantadores e cordelistas: atualizam continuamente memórias transmitidas oralmente entre as gerações.

É por isso que o cangaceiro, bandido perigoso na memória dominante, reaparece nos cordéis como um indivíduo possuidor de coragem que enfrenta a injustiça.¹¹² O mesmo ocorre com relação à guerra de Canudos, sobre o que Calasans discorre: “Existe todo um mundo de poemas populares celebrando a figura sombria e torva do Conselheiro e seus jagunços”.¹¹³ Esse autor demonstra que, atualizando constantemente as batalhas de Canudos, o verso popular é ainda uma arma de combate.¹¹⁴

Em *Deus e o Diabo*, o cordel cantado não tem a função dramática de trilha sonora – a música de Villa-Lobos, sim –, sua apropriação tem claro o papel de estruturar o que se conta.¹¹⁵ Cumprindo esse papel, ele define as partes do filme e apresenta ao espectador os personagens. O vaqueiro Manuel, voltando a cavalo para casa após ver os animais mortos (abertura), deparar-se-á com o Santo Sebastião e seus beatos, encontro que o marcará profundamente.¹¹⁶ O cordel cantado por um cantador *off* antecipa o encontro e apresenta o Santo Sebastião:

Manoel e Rosa viviam no sertão
Trabalhando a terra com as própria mão.
Até que um dia, pelo sim, pelo não,
Entrou na vida deles o santo Sebastião.

¹¹⁰ TAVARES JÚNIOR, Luiz. *apud* NEMER, Sylvia Regina Bastos. *A Função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha*. Tese de doutoramento em Multimeios, defendida na UFRJ. 2005. p. 35.

¹¹¹ BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política...* p. 198.

¹¹² NEMER, Sylvia Regina Bastos. *op. cit.* p. 37.

¹¹³ CALASANS, José. *O ciclo folclórico do bom Jesus conselheiro*. Edição fac-similada. Salvador: EDUFBA, 2002. p. 18.

¹¹⁴ *Ibid.* pp. 69-70.

¹¹⁵ Todos os versos do filme foram escritos pelo próprio Glauber Rocha e musicados por Sérgio Ricardo, dono da voz que as canta no filme.

¹¹⁶ Deus e o Diabo na Terra do Sol (00:03'20").

Trazia a bondade nos olhos,
Jesus Cristo no coração.

Igualmente, em sua primeira aparição, Antônio das Mortes surge lutando com cangaceiros e, depois que a ação cessa, a canção apresenta-lhe para o espectador:

Jurando em dez igrejas
Sem santo padroeiro
Antonio das Mortes
Matador de Cangaceiro
Matador, matador,
Matador de cangaceiro.

Antônio das Mortes aceita do padre e de um coronel a tarefa de matar o Santo Sebastião. Em decorrência disso, o matador extermina os beatos, mas encontra Sebastião morto, vítima das punhaladas de Rosa. Após esse episódio, aparecerá novamente na caça a Corisco, quando encontra o Cego Julio em Canudos. A canção justifica essa sua segunda aparição:

Andando com remorso,
Volta Antônio das Mortes
Vem procurando noite e dia
Corisco de São Jorge.
Vem procurando noite e dia
Corisco de São Jorge.

Para a primeira aparição de Corisco¹¹⁷, a canção retoma num resumo o massacre ocorrido no Monte Santo; anuncia a continuação da história; prepara o espectador para tal e apresenta o cangaceiro e seu encontro com Manuel e Rosa:

Da morte de Monte Santo
Sobrou Manuel vaqueiro
Por piedade de Antônio
Matador de Cangaceiro.

¹¹⁷ Deus e o Diabo na Terra do Sol (1:04'08``).

Mas a história continua,
 Preste mais atenção:
 Andou Manuel e Rosa
 Nas veredas do sertão
 Até que um dia, pelo sim, pelo não,
 Entrou na vida deles
 Corisco, diabo de Lampião.

De um ponto de vista amplo, o cordel entoado pelo cantador *off* promove a sutura das partes do filme, mas há outros sentidos que resultam de sua apropriação. Na cena da feira, que antecede o fatídico encontro de Manuel com o coronel Moraes, os versos cantados deixam o sentido de anunciação da tragédia iminente e seus desdobramentos:

Sebastião nasceu do fogo
 No mês de fevereiro,
 Anunciando que a desgraça
 Ia acabar o mundo inteiro.
 Mas que ele podia salvar
 Quem seguisse os passo dele
 Que era santo que era santo
 Que era santo e milagreiro.

Porém, nesse ponto, é importante observar que o cantador é rapidamente mostrado tocando o violão, deixando claro que esse narrador está dentro da história narrada.¹¹⁸ Daí, com a aparição do Cego Júlio, o espectador deduz ser ele o personagem-narrador das canções:



¹¹⁸ Deus e o Diabo na Terra do Sol (0:12'13'').

À esquerda, o quadro no qual a imagem do cantador é inserida no filme; à direita a primeira aparição do Cego Júlio em Monte Santo, evidenciando ser ele esse cantador-narrador. O cantador sertanejo, qual o que costura com a voz *off* as partes do filme e é representado pelo Cego Júlio, insere-se na tradição dos narradores que, com concisão e senso prático¹¹⁹, fazem /tecem no/ presente histórias passadas.

Para Benjamin, a verdadeira narrativa se distingue das formas de prosa da modernidade porque nela “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora a coisa narrada à experiência dos seus ouvintes”.¹²⁰ A dimensão utilitária da narrativa, comum entre os narradores tradicionais¹²¹, é encontrada no desfecho moral dos últimos versos da canção:

Tá contada a minha história
Verdade, imaginação.
Espero que o senhor
Tenha tirado uma lição.
Que assim mal dividido
Este mundo anda errado,
Que a terra é do homem
Não é de Deus nem do Diabo.

Avellar aponta na estrutura do cordel características semelhantes àquela combinação de tempos (tempos dilatados alternados com outros em que a ação se precipita) que verificamos no filme anteriormente, de forma que reforça a constatação de que essa literatura não é apenas uma fonte de onde o cineasta busca as histórias que conta:

No cordel se encontram exposições em geral de tempo longo, ninguém tem muito interesse em apressar, quer

¹¹⁹ Segundo Benjamin, “o senso prático é uma das características de muitos narradores natos”, o que faz com que prescindam da explicação, da justificativa e das sutilezas psicológicas. Cf. BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov... p. 200.

¹²⁰ *Ibid.* p. 201.

¹²¹ *Idem.*

dizer, este tipo de plano de duração mais longa de repente explode numa ação muito rápida e novamente envolve um plano de duração longa.¹²²

A literatura de cordel fornece elementos de linguagem e ritmo que o cineasta apropriou em *Deus e o Diabo*. A importância narrativa do cordel no filme está ainda no fato de que ele remete ao próprio espaço do qual o discurso fílmico trata. Em análise que faz de *Deus e o Diabo*, Xavier ressalva que o cordel cantado no filme por Sérgio Ricardo é tão cênico quanto as falas e os gestos dos atores: “É uma voz erudita que encena o popular (...). Não é a própria *vox populi* que aí se manifesta”.¹²³

Da mesma forma, os versos não foram escritos por um cordelista sertanejo; quem os escreveu foi o próprio Rocha, fato que faz com que seu cordel não se confunda com os folhetos dos cordelistas tradicionais, sobretudo porque o cineasta transgride a simetria que comumente é aplicada entre as sílabas dos versos e entre os versos da estrofe. Não obstante, acredito que isso não invalida as canções enquanto cordel.

Ainda, a presença dessa literatura oral no filme deixa outro rastro de sentido bastante útil à reflexão aqui proposta. Trata-se da dupla temporalidade que decorre da narrativa do filme a partir do canto, conforme Nemer também observa em sua tese sobre a função do cordel nos filmes de Glauber Rocha. O cantador *off* narra um acontecimento passado, temporalidade perceptível graças ao emprego do tempo verbal, e sugere que “a história deverá ser ‘lida’ como uma fábula”.¹²⁴ No entanto, as imagens do filme situam-se no presente. Ao tempo em que o registro verbal da canção é capaz de flexionar os verbos e distinguir diferentes temporalidades, a imagem possui apenas um registro temporal que é o do presente. Assim, o cantador *off* conta algo ocorrido num passado indefinido e, todavia, as imagens fixam na atualidade a narrativa: “a voz do cantador transporta

¹²² AVELLAR, José Carlos. *apud* GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *et. al. Glauber Rocha...* p. 33.

¹²³ XAVIER, Ismail. *Sertão mar...* p. 115.

¹²⁴ NEMER, Sylvia Regina Bastos. *A função intertextual do cordel...* p. 92.

para o presente a história de Manuel, uma história passada, mas sempre possível de se repetir”.¹²⁵

Dada essa possibilidade de sentido, o cordel se conforma à especificidade da narrativa fílmica de *Deus e o Diabo*, no que diz respeito à sua forma de articular o passado e trabalhar o tempo. Ajusta-se ainda a uma perspectiva de História que valoriza as discontinuidades e as memórias subterrâneas¹²⁶ na medida em que conta/atualiza histórias de figuras como Lampião, Corisco, Antônio Conselheiro, entre outros, sem se ater aos registros documentais da narrativa oficial, da memória dominante. Segundo Silva, a memória dominante só se afirma porque oblitera ou submete memórias autônomas, “provando que sua existência se dá num espaço de lutas, configurando poderes menos visíveis e muito eficazes na construção de identidades sociais”.¹²⁷ É por isso que a chamada poesia “popular” insere-se num combate sempre que transmite para o presente essas histórias que conta.

2.4 Morte, redenção e Glauber na coisa narrada

Glauber Rocha nasceu em 1939, entre o ano em que morreu Lampião (38) e o que supostamente morreu Corisco (40), em Vitória da Conquista, cidade localizada no noroeste da Bahia, onde o cineasta viveu a infância. O lugar lhe foi de tal forma marcante, que durante toda sua vida preocupou-se em declarar-se filho dessa cidade, da qual em *Deus e o Diabo* estão materializadas, em certa medida, memórias.

¹²⁵ NEMER, Sylvia Regina Bastos. *A função intertextual do cordel...* p. 92.

¹²⁶ Chamo de *Subterrâneas* as memórias marginalizadas que se opõem, em momentos precisos, à memória coletiva organizada, oficializada. Sobre isso, vide: POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. Vide também NUNES, José Walter. *Patrimônios subterrâneos...*

¹²⁷ SILVA, Marcos. *O prazer em ensino e pesquisa*. São Paulo: Brasiliense, 2003. p. 67.

Gomes chama atenção para a precocidade de Rocha que, aos 14 anos, já conhecia a obra de Edgar Allan Poe, Rudyard Kipling, Victor Hugo, a filosofia de Nietzsche, Voltaire, Spinoza, Platão, Sócrates, entre outros, e, dos cinco aos nove anos de idade, já havia lido todas as histórias de Rocambole, do escritor francês Ponson Du Terrail, de quem sua mãe possuía a coleção da obra. Suas ocupações habituais eram ler, assistir sessões de cinema e ouvir novelas no rádio. Para o biógrafo,

o fato de ter nascido numa cidade do interior, naquela época bastante isolada da capital, despertou nele um sentimento de profunda identificação com a terra, o meio rural, as coisas simples e características do sertão, sua tradição lendária de gestas heróicas. Tinha uma curiosidade permanente pelas histórias dos confrontos armados, da coragem dos jagunços, da saga de Lampião...¹²⁸

Quando garoto, no ano de 1947, a viagem com o pai ao sertão da Bahia¹²⁹ marca o início da paixão e aprendizado das coisas do Nordeste: a viagem viria a se repetir outras vezes quando adulto. Onze anos mais tarde, em 1958, o já cineasta embrenha-se numa viagem ao interior do Nordeste, acompanhado do seu amigo João Carlos Teixeira Gomes, num importante trabalho de pesquisa da cultura e dos costumes. Nessa ocasião, fez amizade em Recife com o poeta Ascenso Ferreira, cuja poesia é recheada de conteúdo popular nordestino, que foi muito importante ao trabalho de pesquisa nesse processo de aprendizado do Nordeste.

Em Caruaru conheceu o mestre Vitalino, famoso ceramista cujas peças retratam o cotidiano e a memória sertaneja, as secas, as migrações, vaqueiros, procissões, cangaceiros, entre outros elementos que figuram no sertão do cineasta. O companheiro de viagem de Rocha descreve ainda um encontro com cantadores na famosa feira de Caruaru:

¹²⁸ GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão...* p. 5.

¹²⁹ BIOGRAFIA. Disponível em: <http://www.tempglauber.com.br>. Acesso em 30/07/2009.

Encontrou à sua disposição violeiros, cantadores e repentistas empenhados em seus famosos desafios, muitos dos quais evocando a época de Lampião, Corisco e outros cangaceiros legendários. Pôs-se em dia ainda com a literatura de cordel, cujos folhetos narravam os confrontos dos bandos com a polícia, as procissões conduzidas pelos beatos...¹³⁰

A literatura de cordel e a tradição dos cantadores são elementos importantes na construção fílmica de Rocha, como já abordado, e compõem tanto *Deus e o Diabo na Terra do Sol* quanto *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1967). O cineasta, em entrevista concedida a Michel Ciment, conta que “todo o episódio de Corisco em *Deus e o Diabo* foi tirado de quatro ou cinco romances populares” que ouviu de alguns cegos cantadores do Nordeste, e declara: “toda minha formação foi feita nesse clima”.¹³¹

Rocha foi criado sob o rigor presbiteriano que, adiante, certamente pressionaria sua percepção da tragédia humana e da miséria social. Não obstante esse regime, por vezes admitia sua origem judaica:

Eu nasci lendo a bíblia. Porque sou protestante, sou judeu, descendente direto de Davi. Judeu, cristão-novo, protestante. Vindo de Jerusalém para Portugal e de Portugal para o sertão. Nasci em Vitória da Conquista, na Bahia. (...) Fui criado pela Bíblia. Sobretudo pelo velho testamento, que considero mais forte que o novo.¹³²

Para Gomes, a obsessão do cineasta pelos problemas da terra, que marcam seus filmes, resulta da paixão e do inconformismo com as desigualdades sociais, que normalmente são tributados à sua educação religiosa e às questões ligadas à sua própria memória. Daí a importância de Vitória da Conquista para a pesquisa.

¹³⁰ GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão...* p. 128.

¹³¹ ROCHA, Glauber. Entrevista concedida a Michel Ciment em 1967. Trad. Sérvulo Siqueira. Disponível em: <http://www.guesaaudiovisual.com>. Acesso em 28/06/2009.

¹³² REZENDE, Sidney N. *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. p.112.

Mello conta que a colonização do lugar em que Vitória da Conquista foi fundada deu-se tardiamente e à custa de sangrentos combates com povos indígenas que ocupavam a terra, entre os quais se destacaram os Mongoiós – ou Camacãs. Em decorrência da guerra de conquista iniciada e comandada por João da Silva Guimarães, entre 1744 e 1753, os Mongoiós foram dizimados e esquecidos. Na virada do século XVIII, a conquista se efetivou com a abertura de rodagens que ligavam o sertão ao litoral e com o assentamento, sobretudo, de famílias que vieram de Portugal para fundar fazendas de gado, que foi a atividade econômica hegemônica até meado do século passado.¹³³

Entretanto, não é só na origem que houve sangue vertido em Vitória da Conquista. Durante os anos 40, o cotidiano da cidade era preenchido pela violência marcada, sobretudo, pelos crimes de mando. Quando as luzes da cidade se apagavam à noite, significava que pela manhã haveria um cadáver na rua.¹³⁴ Ventura conta que aos cinco anos de idade Glauber Rocha presenciou um assassinato, uma briga de faca seguida de tiros, que, no entanto, não fora sua única experiência nesse sentido.¹³⁵

Segundo Gomes, a violência comum na cidade era provocada na maioria das vezes por pendências de terra – fato corriqueiro no interior baiano –, que normalmente acabavam sendo resolvidas a tiros e envolviam várias gerações de famílias inimigas.¹³⁶ Foi em decorrência de um conflito dessa natureza que um episódio trágico abalou a família dos Rocha e marcou sobremaneira a memória do futuro cineasta. Trata-se do assassinato de um primo seu, no centro de Vitória da Conquista, a poucos metros da casa onde morava, executado por um matador de aluguel conhecido por Antônio Pernambucano. O fato curioso é que o assassino do primo de Glauber Rocha usava um fuzil “papo amarelo” e era comumente visto em “trajes peculiares”, uma capa colonial, como a que

¹³³ Cf. MELO, Rita Maria. *Elomar Figueira de Mello: uma poética do sertão baiano*. Dissertação de mestrado em Antropologia, defendida na UFP. 1989. p. 23-27.

¹³⁴ VENTURA, Tereza. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p. 26.

¹³⁵ *Idem*.

¹³⁶ Cf. GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão...*

caracterizará o matador de cangaceiros Antônio das Morte no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

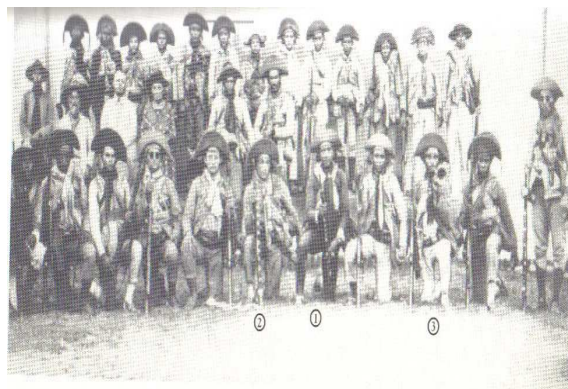
Essa semelhança entre o matador Antônio Pernambucano e o personagem Antônio das Morte – inclusive no nome e no fuzil que usavam – não é uma mera coincidência, mas sim evocação de memórias longínquas do cineasta: vestígios do narrador na coisa narrada. Daí a coerência de Rocha ao definir seu filme como “uma espécie de liberação da violência através de meus fantasmas”.¹³⁷



Essas fotografias do personagem Antônio das Morte, o “matador de cangaceiro”, são destacadas acima para demonstrar que, do ponto de vista da construção plástica, Rocha não estabelece correspondência com os famosos matadores de cangaceiros que se alistavam nas volantes¹³⁸ e figuravam como “bravos heróis”. Estes, diferentemente da composição de Antônio das Morte, vestiam-se de maneira muito parecida à dos cangaceiros, como mostram as figuras abaixo:

¹³⁷ ROCHA, Glauber. *apud* GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 180.

¹³⁸ *Volantes* eram as forças policiais, composta de civis e militares, que se formavam nos Estados para reprimir a ação dos cangaceiros.



Na fotografia da esquerda, a volante pernambucana do capitão Teófanos Ferraz, e, na da direita, o bando de Lampião na ocasião de seu ataque a Mossoró.¹³⁹ As fotografias mostram que cangaceiros e matadores de cangaceiros compunham-se, do ponto de vista das vestimentas, de maneira bem parecidas, em nada se assemelhando com o personagem do filme. Esta fulgura de um tempo distante e particular e, enquanto indício, afirma a memória/experiência do cineasta como matéria e compósito do filme. Em um debate sobre *Deus e o Diabo* em 1965, Rocha dá uma indicação dessa semelhança sensível entre o matador conquistense de sua infância e o personagem do seu filme, mas silencia a circunstância trágica em que conheceu o primeiro:

Minha terra, Conquista, é uma terra que tem muito crime (...). Em garoto, eu vi muito jagunço daquele tipo, que usava aquela capa, que serve inclusive para proteger o fuzil de repetição que fica debaixo.

Antônio das Morte representa, em boa medida, a aparição dessa memória individual no tecido fílmico, que, ao mesmo tempo em que diz a repressão, também alude ao significado da morte na obra de Rocha, a morte como elemento alegórico, que rompe com a falsa plenitude do sentido.

¹³⁹ Fotografias extraídas de: MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2004.

Segundo Benjamin, a morte representa a “majestade da intenção alegórica: destruição do orgânico e do vivente – destruição da ilusão”.¹⁴⁰ A destruição alegórica rompe com o *a priori* dos discursos dominantes, com a ilusão de eternidade, e abre o passado – o cadáver, as ruínas –, possibilitando a libertação de experiências aprisionadas na falsa unidade da memória estabelecida como oficial e verdadeira. “Morrendo enquanto objetos do mundo histórico, as coisas ressuscitam enquanto suportes de significação alegórica”.¹⁴¹ Nesse sentido, a morte a qual se refere a alegoria significa também imortalidade: “o sujeito se perde, não o fenômeno”.¹⁴² O filme corrobora uma importante perspectiva de História, ao promover a conexão desses elementos: morte-historicidade-revolução.

Em Deus e o Diabo, a perspectiva de libertação dos sucessivos estados em que os personagens Manuel e Rosa se encontram é sempre pontuada pela morte como elemento desencadeador. A morte /o assassinato/ do coronel, quando ocorre, parece anunciar a libertação de Manuel do estado em que vivia – miséria, acentuada pelo abuso do patrão:



Nessa cena em que Manuel assassina o coronel, é curioso perceber que o vaqueiro sai de um plano americano para uma disposição na qual, de costas para a câmera, é captado em primeiro plano e, enquanto desfere golpes de facão no

¹⁴⁰ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas, vol. III.* Trad. José C. M. Barbosa & Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 163.

¹⁴¹ ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo...* p. 18.

¹⁴² PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin Brasil...* p. 147.

então opressor, sua imagem vai crescendo até tomar quase todo o quadro, figurando a subversão/inversão da relação de forças estabelecida.¹⁴³

Na cena seguinte, Manuel é perseguido por jagunços do coronel e, após uma intensa luta, mata-os, mas não consegue impedir que sua mãe seja assassinada. Após a violenta reação que levou o vaqueiro a assassinar o coronel, a morte de sua mãe talvez signifique a necessária ruptura com um estado inconsciente de dependência do homem sertanejo. Esse sentido da necessidade da superação de um estado inconsciente como condição de ruptura talvez depreenda da forma como Rocha constrói o plano em que a mãe de Manuel é assassinada:



Enquadrado em um plano aberto, Manuel atira mortalmente no jagunço (extensão do poder do coronel) e, ao mesmo tempo, em um campo de profundidade, sua mãe é assassinada.¹⁴⁴ A simultaneidade das ações (morte do jagunço/morte da mãe) corresponderia, respectivamente, à subversão da dominação e à ruptura com um estado inconsciente de dependência. Reforça o sentido da mãe como representação desse inconsciente a constatação de que suas aparições são sempre em campo de profundidade, afora o primeiríssimo plano em que Manuel cerra seus olhos:

¹⁴³ Deus e o Diabo na Terra do Sol (0:15`48``).

¹⁴⁴ *Ibid.* (0:16`25``).



A morte como condição para a ruptura de um estado de aprisionamento surge também em outros momentos fundamentais do filme, como é o caso das mortes do Santo Sebastião e de Corisco:



Rosa mata o Santo como ultimo recurso para libertação daquela espécie de “hipnose” em que o vaqueiro Manuel se aprisionara.¹⁴⁵ Este, adiante, encontra novo caminho de fuga – para uma libertação definitiva? – quando Corisco encontra a morte no fuzil “papo amarelo” do matador de cangaceiro.

No que diz respeito à tarefa de Antônio das Mortes enquanto agente de ambos os massacres – o dos beatos em Monte Santo e o extermínio de Corisco – há um sentido aparentemente estabelecido, que se esboça, sobretudo, quando do seu segundo encontro com o Cego Júlio:

¹⁴⁵ Deus e o Diabo na Terra do Sol (1:00`00``).

ANTONIO DAS MORTES

Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão... Uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do Diabo. E pra que essa guerra comece logo, eu, que já matei Sebastião, vou matar Corisco.¹⁴⁶

Nessa cena do diálogo, o plano aberto que enquadra ambos os personagens de costas mostra que o local da cena é o mesmo palco da grande guerra conselheirista, Canudos, o que deixa indícios de que seu acontecimento messiânico é a “cegueira” metafísica a que se refere Antônio das Mortes.¹⁴⁷ Dentro do plano, três colunas formam dois espaços que separam os personagens e parece significar seus diferentes pontos de vista:



CEGO JÚLIO

Apois... Nesse sertão grande eu enxergo, no fundo, a terra vermelha do sangue de Conselheiro. Morreu quatro

¹⁴⁶ Essa fala, sobretudo, leva Jean-Claude Bernardet a concluir que a tarefa revolucionária é confiada a Antônio das Mortes que, segundo sua leitura, representa a classe média, a quem competiria libertar o povo dos estados de alienação. [Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Cia das Letras, 2007] No eixo de análise adotado por Bernardet, pouca ou nenhuma positividade é atribuída àqueles fenômenos sociais (messianismo e cangaço) que estariam evocadas no filme somente para explicitar a necessidade de sua superação. Entanto, há indícios dentro do próprio tecido fílmico que me levam a supor que esses elementos são valorizados como experiência de rebeldia e combate necessária às massas, sendo, no discurso fílmico de Rocha, afirmados (e não negados) como elementos revolucionários.

¹⁴⁷ Deus e o Diabo na Terra do Sol (01:34' 10``).

expedição do Governo. Moreira César... Isso eu vejo melhor no meu escuro.

Em consonância à disposição da cena, aquela compreensão de Antônio das Mortes é contraposta à do Cego Júlio, que evoca a memória da resistência dos beatos canudenses contra as sucessivas expedições do Governo. O cego lembra que a terra está misturada com o sangue vermelho de Antônio Conselheiro e afirma dessa forma que a guerra fora travada entre homens.

Não obstante, se para Antônio das Mortes a morte do Santo e de Corisco é necessária para que, com o fim da cegueira “de deus e do diabo”, a “guerra grande” (a revolução?) se precipite, em Corisco a consciência do fim ganha outro sentido quando, após lembrar um episódio de sua infância e associá-lo ao ódio que sente,¹⁴⁸ ele fala ao cangaceiro Satanás (Manuel):

CORISCO

Tu é como um **anjo**. Se eu morrer, tu vai embora com tua mulher e, por onde passar, pode dizer que Corisco estava mais morto que vivo. Virgulino morreu de uma vez. Corisco morreu com ele. Por isso mesmo precisava ficar de pé lutando até o fim, desarrumando o arrumado, até que o sertão vire mar e o mar vire sertão.

Corisco diz ter morrido junto com Lampião e, não obstante, afirma nisso sua permanência na missão de desarrumar o arrumado. Aqui, a morte é compreendida como elemento subversivo e condição para permanência do cangaceiro. O caráter desarrumador/alegórico da morte – os vencidos em ruínas – reside na capacidade de fazer os elementos submersos ressurgirem sempre que recebem uma significação a partir da qual se redimem. É dessa forma que Lampião permanece vivo em Corisco e, quando este morre com Lampião, transfere a Manuel a tarefa de fazê-los permanecer por intermédio da afirmação da morte, da redenção pela memória.

¹⁴⁸ Deus e o Diabo na Terra do Sol (01:29'15``).

Daí talvez o sentido de Corisco comparar Manuel a um anjo, muito embora este pareça não compreender a tarefa que lhe é confiada. Esta, no entanto, não é a primeira vez que Manuel é referido dessa forma. Na comunidade messiânica do Santo Sebastião, sua aparição/conversão ocorre no momento exato em que o Santo anuncia aos fiéis a chegada de um anjo:

SANTO SEBASTIÃO

... E nós não vai ficar sozinho, porque meus irmão Jesus Cristo mandou um **anjo** guerreiro com sua lança para cortar a cabeça dos inimigos.

Nesse momento Manuel surge e, da perspectiva de Sebastião, enquadrado em *plongé* entre a multidão num plano aberto,¹⁴⁹ dirige-se ao Santo:



MANUEL

To condenado, mas tenho coragem. Entrego minha força ao meu Santo para libertar o meu povo.

O desenho da cena e a disposição das falas deixam indícios de que o anjo anunciado pelo Santo Sebastião é Manuel. Porém, quando a câmera abandona os fiéis e, num movimento lento, enquadra o céu e a terra a partir de

¹⁴⁹ Deus e o Diabo na Terra do Sol (00:23`16``).

um “vão panorâmico” (qual bater de asas), fica como rastro o sentido de que o cineasta também se deixa apreender como anjo.

A figura do anjo é um elemento importante à elaboração da perspectiva de história de Benjamin, conforme será abordado oportunamente: seu *Angelus Novus* vê a história como uma sucessão de catástrofe; ele está voltado para o passado, quer salvar os mortos, corrigir as injustiças da história e, “dentro dessa missão, assume qualquer papel, o do passante, o do *flâneur*, também o do Édipo, sempre correndo o perigo de cair na ambiguidade”.¹⁵⁰ O vaqueiro Manuel se assemelha em muitos aspectos a essa figura, uma vez que vive em constante remessa dentro do filme, ligando os diferentes indivíduos da trama. Ele é o ponto de intersecção que aproxima do presente aqueles elementos que representam o passado arruinado (Corisco, Lampião, Sebastião). Assim, o personagem se deixa apreender como uma espécie de fronteira entre um passado solícito e o presente.

A missão que Rocha coloca na responsabilidade de seus personagens dentro da diegese fílmica, corresponde também à sua própria missão no contexto, que seja operar a abertura da história pela ação redentora da memória; operar no presente que se pretendia revolucionar a síntese das expectativas dos homens do presente com as expectativas frustradas do passado e acordar das ruínas essas memórias adormecidas em face da emergência da época, da iminente revolução na qual acreditava.¹⁵¹ As agitações revolucionárias de início dos anos 60 apontavam no passado as semelhanças com o momento, tornando tudo presente, síntese que Rocha busca materializar no filme. Por isso, em 1962, descreve a Saraceni sua experiência diante do que se anunciava no Nordeste e, em

¹⁵⁰ PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil...* p. 156.

¹⁵¹ Também, na concepção benjaminiana, “o imaginário de expectativas a realizar como futuro deve ser, antes, a recuperação como memória das expectativas não realizadas nas experiências das gerações passadas”. [BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória sertão*. São Paulo: Cone Sul/UNIUB, 1998. p. 29.] Para Habermas, “o que Benjamin tem em mente é a idéia altamente profana de que o universalismo ético também tem de levar a sério as injustiças já sucedidas e, evidentemente, irreversíveis; de que há uma solidariedade das gerações com seus antepassados, com todos aqueles que foram feridos pela mão do homem em sua integridade física e pessoal; e de que essa solidariedade apenas pela reminiscência pode ser efetuada e comprovada”. HABERMAS, Jürgen. Excurso sobre as teses de filosofia da história de Benjamin. In: HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 22.

decorrência disso, afirma o quanto é urgente a realização do filme *Deus e o Diabo* (até então projeto):

...na universidade, nos campos da Bahia e Pernambuco só há uma palavra – REVOLUÇÃO! é um momento histórico, um momento que não se pode negar, porque tudo está presente, intenso.¹⁵²

Nesse sentido, o momento histórico corresponde ao momento revolucionário porquanto rompe com a falsa temporalidade da História e torna tudo presente. Na intensidade dessa fulguração, a realização de *Deus e o Diabo* fez-se urgente:

Paulo, a revolução aqui no norte [Nordeste] é um fato. O mais importante dos filmes brasileiros será este filme camponês. (...) Dos campos áridos e miseráveis de Pernambuco vem a voz da revolução.¹⁵³

O filme teria a função de materializar a síntese que aí se processava, no sentido de, ao captar as semelhanças entre passado e presente que se erguiam diante do cineasta, despertar os vencidos aprisionados no passado e inserir suas demandas no horizonte de expectativas do presente. Em fins dos anos 50 e início dos anos 60, a anunciada sublevação pela terra e a luta contra o *continuum* de escravização do homem pelo homem efervesciam as esperanças entre os milhares de camponeses sem terra¹⁵⁴, mas correspondiam também a demandas que se haviam frustradas no passado. Daí a emergência de se evocar pela memória os combatentes soterrados que, na concepção de Rocha, são representados pelo cangaço e o messianismo, Corisco, Lampião, Conselheiro,

¹⁵² ROCHA, Glauber. Carta escrita a Paulo Cesar Saraceni em 1962. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo...*

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ BARRETO, Leda. *Julhão – nordeste – revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 108

entre outros,¹⁵⁵ de forma a ressignificá-los no presente. A memória e o filme como *locus* de memória seriam as formas dessa ação.

A reapresentação no presente das esperanças frustradas de indivíduos do passado opera uma fissão na temporalidade, experiência que Rocha já havia experimentado quando de suas viagens a Monte Santo e Canudos – palco da resistência sertaneja contra o exército da República no final do século XIX – para realizar pesquisa e definir as locações do filme. Nessa ocasião, conversou com padres, vaqueiros, homens, mulheres, velhos sobreviventes da guerra e, a partir desse acervo de memórias, “Deus e o Diabo se esclareceu”.¹⁵⁶ No texto em que narra sua memória sobre o lugar, Rocha conta:

No Cocorobó, a partir do entroncamento de Bendegó, o senhor rompe fronteiras *do tempo*: ali caiu um meteorito, por ali passou Antônio Mendes Maciel, o Bom Jesus Conselheiro. À primeira vista, o Conselheiro continua sua peregrinação, seguido de fiéis. (...) Cocorobó, vermelho único sem vegetação, ondulante cenário da grande guerra de Canudos. Sem perceber, entrando na paisagem, o senhor já está de braços dados com o diabo.¹⁵⁷

Essa exposição compreende a noção de que passado e presente não são dois pontos de uma linearidade: Canudos e os sobreviventes de sua guerra brindam Rocha com o intemporal. Foi o caso do velho Ciriaco, entre outros tantos velhos narradores que acompanharam Antônio Conselheiro durante a guerra e que abriram para o cineasta esse tempo, que se compreende aurático por estar distante e ao mesmo tempo perto.

Eu tinha dezoito anos, num era bem um jagunço da guerra, mas depois fui entrando aos pouquinhos, fiquei de dentro,

¹⁵⁵ Essa noção está na carta que Rocha escreveu a Alfredo Guevara em 1963, na qual diz: “...O nordeste é um vasto território seco (...) onde milhões de pessoas morrem de fome. Somente o banditismo (CANGACEIROS) e o messianismo (CANUDOS: ANTONIO CONSELHEIRO) foram manifestações de protesto social”. ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo...* p.153.

¹⁵⁶ *Idem*. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 332.

¹⁵⁷ *Idem*. Memórias de deus e do diabo nas terras de Monte Santo e Cocorobó. In: ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. [Grifo meu]

eu, meus irmãos e minhas irmãs. (...) O bom Jesus prometia que os rio ia virar rio de leite, que os montes tinha parede de cuscuz.¹⁵⁸

E sua irmã Maria Mamede, oitenta e poucos anos, continua:

O Bom Jesus, ele nunca olhava as mulher de frente, ele dava sempre as costas, mas num foi ele que trouxe a guerra (...). Ele passou o cajado na estrada, riscou um traço e disse, 'se as tropa passar daqui, que a gente se defenda'. Foi só isso, mas o Febrônio veio com as tropas e passou por cima do risco dele...¹⁵⁹

Essas lembranças reacendem o passado e trazem para Rocha o distante, sobre o qual ele comenta: “Euclides contou de um jeito, os militares relataram de outra forma (...), mas os Ciriacos restantes (quando voltei Maria havia morrido) lembram com o puro sofrimento do passado”.¹⁶⁰ Esse passado e esses remanescentes com suas memórias silenciadas expressariam uma necessidade de redenção? Tal redenção, no entanto, não é possível no fluxo dos acontecimentos; no entanto é enquanto memória. *Deus e o Diabo* é também composto dessa matéria, de fragmentos desse passado, uma vez que Rocha estabelece correspondência com a memória desses sobreviventes e, ao fazê-lo, atualiza suas experiências.

No filme, a própria população de Monte Santo é usada como figurante para representar os beatos messiânicos. Essas pessoas, na maior parte do tempo, são filmadas aglomeradas dentro de planos abertos, tendo em vista a função que Rocha lhes atribuiu dentro da narrativa. Mas, repetidamente, o cineasta capta-os individualmente em planos médios e até em primeiríssimos planos, alternando-as por intermédio de movimentos panorâmicos morosos, de forma que a duração fixe suas expressões e as descontextualize, produzindo com isso uma rica coleção de fotografias humanas.

¹⁵⁸ ROCHA, Glauber. Memórias de deus e do diabo nas terras de Monte Santo e Cocorobó... p. 9.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.*

Para Benjamin, “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”, cuja recompensa pela escavação são “as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades...”.¹⁶¹ Na medida em que busca captar semelhanças com o passado nos rostos carregados de marcas e testemunhos dos indivíduos de Monte Santo, o cineasta integra essas pessoas à imortalidade do filme, fazendo com que sejam atualizadas a cada reprodução da obra, repousando também nisso a tônica de salvação de *Deus e o Diabo*:



¹⁶¹ BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas, vol. II. Trad. Rubens Rodrigues T. Filho & José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 239.



Conforme vem se afirmando aqui, o filme de Rocha deixa-se compreender como um projeto de redenção pela memória de indivíduos do passado, ao tempo em que subverte em sua própria matéria a noção cristalizada de tempo que o cinema clássico continuou, resultado da sua busca pelo intemporal no cinema, como discutido anteriormente. As noções que resultam daí encontram consonância na perspectiva de História de Benjamin, perspectiva essa que se deixa apreender, sobretudo, a partir da nona tese de seu *Sobre o Conceito de História*. Nela, Benjamin descreve um quadro de Paul Klee, *Angelus Novus* – que representa a figura de um anjo que parece olhar fixamente para algo de que se afasta –, do qual se utiliza para marcar sua concepção de história, quando diz:

(...) O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruínas sobre ruínas e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade (..) o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas...¹⁶²

Essa tempestade, que parece paralisar o anjo, seria a idéia de progresso que, não obstante sua força, encontra no anjo – que mira o passado e deseja juntar os destroços – um gesto de subversão que corresponde à tarefa de descontinuar o curso do tempo e “emprender a obra salvadora da memória”.¹⁶³ O anjo da história benjaminiano anseia por salvar os passados cativos, mas, para tanto, ele deve abraçar Mnemosine¹⁶⁴ e com ela afirmar tal possibilidade, uma vez que a urgência de redenção do passado na história compete ao trabalho da memória. Apropriar-se de uma reminiscência que fulgura na urgência do presente é a forma benjaminiana de articular historicamente o passado.¹⁶⁵ A história aí se configura como um acúmulo de ruínas. Os que foram soterrados/oprimidos só podem ser redimidos como memória.¹⁶⁶ É a memória que permite a correspondência do corpo presente com o passado, interferindo, com isso, no processo de produção das representações, e fundindo-se com as percepções.¹⁶⁷ Daí ela (a memória) se comportar como “força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”.¹⁶⁸

Isso permite admitir que toda percepção – e, conseqüentemente, toda representação/construção – está embebida de memórias, fato que não exclui a construção fílmica, sobretudo porque o cinema – segundo Honório, reportando-se

¹⁶² BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história... p. 226.

¹⁶³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem...* p. 132.

¹⁶⁴ Mnemosine, entre os gregos, é a “deusa da reminiscência”. Cf. BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov... p. 211.

¹⁶⁵ *Idem. op. cit.* p. 224.

¹⁶⁶ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória sertão...* p. 33.

¹⁶⁷ BOSI, Ecléa. *apud Ibid.* p. 57.

¹⁶⁸ *Idem.*

a Pecheaux – é “um ponto de encontro entre um passado e uma atualidade”.¹⁶⁹ Nesse sentido, revela-se bastante coerente pensar o cinema como um lugar de /embate de/ memórias. Se a alegoria compreende o passado como ruína, esta corresponde à “memória da injustiça”, e “designa também o lugar de uma luta”.¹⁷⁰ Com isso é compreensível que o cinema nos anos 60 tenha sido portado como ferramenta tão útil ao discurso de protesto social, ele que representa a mudança de eixo das artes produzidas no contexto do declínio da aura, conforme observada por Benjamin, na qual o caráter ritual cede lugar à práxis política.¹⁷¹

Neste capítulo abordei a relação entre História e Cinema, a inserção do filme no campo historiográfico e, no ensejo, expus o horizonte teórico e metodológico sob o qual a presente pesquisa se inscreve. Procurei revelar como a literatura de cordel corrobora o modo particular de narrar de *Deus e o Diabo* e especulei o quanto da experiência do próprio cineasta corresponde ao narrado no filme. Situei ainda a linguagem fílmica de Rocha na relação com o cinema clássico americano e russo e as respectivas noções de História que decorrem destes, de forma a escavar em alguns aspectos da obra as formas de linguagem cinematográfica que o autor de *Deus e o Diabo* descontinua. Na medida em que rompe com um modo cristalizado de conceber a temporalidade, Rocha vincula-se a uma outra perspectiva de História que prescindem da noção de tempo linear e valoriza cada fragmento do passado que se reconstitui pelo trabalho da memória, perspectiva que o aproxima da noção de História concebida por Benjamin.

Muito embora tenham sido apontadas outras matrizes (a literatura de Faulkner e o cordel) para a subversão temporal glauberiana, a correspondência/afinidade entre o pensamento do cineasta e a perspectiva de Benjamin reforça sua coerência quando o próprio Rocha se coloca como

¹⁶⁹ HONÓRIO, Maria Aparecida. Revendo o Brasil de Hans Staden: entre o relato e o filme. *Cadernos do CEAM*. Brasília. Ano IV, n.º 15, 2004. p. 31.

¹⁷⁰ ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo...* p. 28.

¹⁷¹ Cf. BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica...

conhecedor/admirador desse filósofo que, segundo Pressler, teve textos publicados aqui no Brasil a partir de 1955.¹⁷² Em *Riverão Sussuarana*, Rocha escreve:

“Sempre tentando escrever romances teóricos falei com Mike que **Walter Benjamyn** grandintelectual judeu suicidou-se amedrontado dos nazystaz numa fronteira da Segunda Guerra Mundial...”¹⁷³

Essa citação tem aqui o intento de evidenciar que, para além das afinidades apontadas, a obra de Benjamin (ou aspectos dela) não era desconhecida do cineasta. Essas proximidades com a perspectiva benjaminiana se esboçam, dentre outros modos, na preocupação de Rocha em traduzir no presente o passado, na medida em que imobiliza no filme a memória dos cangaceiros mortos, dos beatos assassinados pela repressão aos movimentos de caráter messiânico, dos sobreviventes da grande guerra de Canudos, do povo de Monte Santo, entre outros indivíduos esquecidos.

Resta compreender a emergência da aparição dessas memórias e o sentido de o sertão nordestino se apresentar como elemento tão fundamental nesse discurso fílmico. Na persecução desse intento, no capítulo seguinte, será imprescindível conhecer o exterior que pressionava a percepção do cineasta e seu discurso e como seu filme subverte (ou continua) alguns modos de apreensão do sertão.

¹⁷² PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil...*

¹⁷³ ROCHA, Glauber. *Riverão sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977. p. 13.

3. SUBLEVAÇÃO E SERTÃO EM *DEUS E O DIABO*

3.1 Tempo de revolução: o filme em sua época

“Viver na América Latina é viver na tensão da guerra”.

“As maiores rebeliões da história brasileira são as guerras que os negros e os camponeses místicos organizaram na época da escravidão”.

(Glauber Rocha)

No ano em que *Deus e o Diabo* foi filmado, vivia-se no Brasil o clima de agitação, crise e esperança que teve como desfecho trágico o golpe militar de 1964, cuja consequência levou à interrupção de diversos outros processos em andamento, sobretudo os que significavam a crença que segmentos da esquerda tinham na iminente revolução socialista. Quando da renúncia do presidente Jânio Quadros, as esquerdas e os nacionalistas se posicionaram frente aos militares e aos setores da burguesia que tentaram impedir que o vice-presidente João Goulart tomasse posse. Este foi empossado num contexto de radicalização dos movimentos sociais e conduzia a proposta nacional reformista. A maior parte das esquerdas parecia acreditar na capacidade do novo presidente de levar adiante o processo necessário à revolução, crença que, na leitura de Paes, desdobrava-se na forma de pressão. O que se viu, segundo esta autora,

foi uma inusitada mobilização da sociedade brasileira, chamando a atenção mais pela amplitude do que pela organização das forças sociais, pois, embora envolvendo

trabalhadores urbanos e rurais, setores subalternos das Forças Armadas, estudantes, classes médias intelectualizadas e o meio artístico-cultural, a participação organizada era ainda reduzida.¹⁷⁴

O discurso das “reformas de base”, bastante repetido nesse período, correspondia à constatação do descompasso existente entre o desenvolvimento que se processava no Brasil e as formas que ainda vigoravam. Em 1965, a recém-lançada *Revista Civilização Brasileira*, assim descreve os anos que antecedem ao golpe:

Antes de Abril, realmente, havia relativa liberdade de manifestação, sucediam-se ou superpunham-se, assim, as formas ostensivas de agitação: as greves se repetiam (...); a agitação estudantil se alastrava, invadindo escolas e universidades, baixando do nível superior ao médio, passando das sedes e congressos de organizações estudantis às ruas; raiava a inquietação nos meios intelectuais, onde formas mais eficientes e participantes de organização surgiam enquanto em artigos, livros, conferências, artistas eminentes buscavam analisar os problemas.¹⁷⁵

Acrescenta-se a isso a constatação de que no campo, nesse referido período, “1.400.000 camponeses sem terra esperam por uma reforma agrária que os venha salvar da opressão e da miséria”,¹⁷⁶ o que deu causa aos diversos congressos ocorridos naqueles anos, nos quais os trabalhadores rurais apresentavam suas reivindicações, entre outras tantas manifestações.¹⁷⁷ No Nordeste, as Ligas Camponesas deixavam os Estados Unidos da América tão

¹⁷⁴ PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1995. pp. 37-38.

¹⁷⁵ Condições e Perspectivas da Política Brasileira. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro. n.º 01, 1965. pp. 5-21. [artigo anônimo, o que acredito ser uma tentativa de proteger a integridade de seu autor, justificável pelo contexto de ditadura militar.]

¹⁷⁶ BARRETO, Leda. *Julhão – nordeste – revolução...* p. 108.

¹⁷⁷ O termo camponês é usado para se referir a todos os que vivem e trabalham no campo, muito embora, em Rocha, camponês também designe o sertanejo. Martins chama atenção ao fato de que as palavras *camponês* e *latifundiário* “são palavras políticas que procuram expressar a unidade das respectivas situações de classe”. Vide: MARTINS, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1981. p. 22

convictos de que o Brasil encontrava-se à beira de uma revolução, que foram enviados agentes do serviço secreto para a região,¹⁷⁸ e intensificaram os projetos do programa Aliança para o Progresso.

Segundo Deleuze, “uma época não preexiste aos enunciados, nem às visibilidades que a preenchem”.¹⁷⁹ Assim é que nos anos 50 e 60 afloraram-se alguns enunciados, vocábulos e pares dicotômicos que coordenavam a forma como alguns indivíduos liam a realidade. Nesses anos, a atuação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), a Revolução Cubana, a bipolaridade na qual a disputa russo-americana dividiu o mundo, as agitações no meio universitário, as Ligas Camponesas no Nordeste, as greves, entre outros eventos, promoviam a distribuição do vocabulário que caracteriza o período, tais como: *subdesenvolvido*, *alienado*, *culturalmente colonizado*, *reforma*, *revolução*, bem como os pares *alienação/conscientização*, *cultura alienada/cultura revolucionária*, *democrático/comunista*, *imperialista/antiimperialista*, entre outros tantos.

A crítica cinematográfica era coordenada por uma bipolaridade que colocava de um lado o cinema sério e engajado social e politicamente (como era o caso do recente Cinema Novo) e do outro a Chanchada e o legado cinematográfico da Vera Cruz.¹⁸⁰ O vocabulário dos escritos cinematográficos de Rocha é bem representativo dessa distinção e do imaginário da época.

Os anos 60 inserem-se no mesmo contexto de prosperidade do pós-guerra, que fora marcado pelas inovações tecnológicas e científicas que caracterizam o mundo a partir do final da década de 40.¹⁸¹ Dentre elas, contam-se os avanços na medicina, resultando no prolongamento da expectativa de vida; as novas matérias-primas advindas do petróleo, úteis à fabricação de objetos de uso cotidiano; o encurtamento das distâncias com o desenvolvimento da aviação; e,

¹⁷⁸ PAGE, Joseph A. *A revolução que nunca houve*. Trad. Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Record, 1971.

¹⁷⁹ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006. p. 58.

¹⁸⁰ Cf. SILVA, Marcos A. da. Cenas de cinema brasileiro: Nelson Pereira dos Santos, entrevista feita no dia 07 de Abril de 2004. In: SILVA, Marco A. da (Org.). *Brasil, 1964;1968: a ditadura já era ditadura*. São Paulo: LCTE, 2006. pp. 11-26.

¹⁸¹ PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60...* p. 11.

entre outros, a difusão dos aparelhos eletrônicos. Tal legado, no entanto, não garantia a paz. A guerra fria respondia pelo clima de instabilidade que se agravaria adiante em todo o mundo. Em 1950, a volta de Getúlio Vargas ao governo pelo voto popular consolidava no Brasil o populismo nacionalista, que prometia tirar o país da condição de subdesenvolvido, por meio de uma política de industrialização com base em empresas do Estado. A industrialização acirrava mais ainda as contradições, mas, não obstante, os anos 50 prepararam as mudanças que caracterizaria, pelo menos no meio urbano, a década de 60: emancipação sexual das mulheres, possivelmente após a invenção do anticoncepcional em 1954; ampliação do consumo; a entrada maciça dos eletrodomésticos, das radiovitrolas, da TV, entre outros.

No contexto do pós-guerra, o PCB emergia como uma prestigiada organização política entre os intelectuais de esquerda, literatos, músicos, sindicalistas, jornalistas e outros. Após ter sido lançado na ilegalidade pelo presidente Eurico Gaspar Dutra e se mantido no isolamento de 1947 a 53, o PC (expressão reduzida da sigla PCB) aliou-se ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) de Getúlio Vargas para eleger alguns parlamentares. O PC atuava em vários segmentos culturais e, segundo Napolitano, “nomes, como Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Dias Gomes, Oduvaldo Viana (o pai), eram figuras ligadas ao Partido”.¹⁸² Nos anos seguintes, a atuação do PC seria bastante efetiva e marcante, por vezes conflituosa com outras formas de encarar o processo revolucionário.

O projeto político cultural do CPC da UNE nasce influenciado pelo marxismo e pelo Instituto Social de Estudos Brasileiros (ISEB), a partir do Manifesto escrito por volta de 1962, que buscava disciplinar a criação dos jovens artistas engajados. O Centro arrogava-se da tarefa de guia político-pedagógico para esclarecimento das massas, cujo modo de operação prescrevia a disposição para desenvolver a consciência popular, considerada o alicerce da libertação nacional. No entanto, para chegar ao povo era necessário que o artista lançasse

¹⁸² NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2008.

mão dos novos procedimentos e valores, ainda que tal adoção significasse o sacrifício de suas concepções estéticas e de sua forma de expressão em prol de uma pedagogia politizadora que atingisse estudantes, trabalhadores, enfim, as massas. O que levava a essa atitude normativa e “castradora” da liberdade de criação artística era, segundo Galvão e Bernardet, a tendência do CPC a legitimar como verdade científica sua postura ideológica.¹⁸³

No entanto, alguns jovens cineastas – entre eles Glauber Rocha – não estavam dispostos a ter sua liberdade de criação cerceada, e acusavam os “cepecistas” de excesso de didatismo e do erro de terem importado do marxismo-leninismo uma noção idealizada de povo. Não obstante, havia em comum entre esses cineastas – que formarão o chamado Cinema Novo – e os cepecistas o anseio por uma arte politizadora e revolucionária, porque esses sujeitos, com seus regimes de verdade e saber, eram produtos das mesmas condições políticas que lhes serviam de solo.

3.2 O filme como bandeira e a memória como experiência

No início da década de 60, pelo menos para algumas pessoas e grupos, havia uma forte crença de que no Brasil a revolução socialista estava às portas. Representa essa certeza messiânica, por exemplo, a naturalidade com que Rocha referia-se a ela, em carta de 1962 a Saraceni. Nela, ao relatar seu projeto, o cineasta coloca:

...se eu tivesse nas mãos dez bons roteiros, eu levantaria dez produções. Atuando como produtor este ano, eu espero que em 1963 tenhamos condições básicas de produzir com regularidade, isto se a revolução não interromper a marcha.¹⁸⁴

¹⁸³ GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema...* p. 146.

¹⁸⁴ ROCHA, Glauber. Carta enviada a Saraceni em 1962...

No trecho acima, observa-se que, para o cineasta, a precipitação iminente da revolução era uma clara possibilidade. No entendimento de Rocha, posto em carta a Guevara, Cuba havia iniciado o que inevitavelmente seria a realidade de toda a América Latina.¹⁸⁵ Essa era a mesma opinião de Julião, líder confessadamente influenciado pela figura de Fidel Castro, que em certa ocasião saúda a revolução cubana com as seguintes palavras:

Fidel Castro e Guevara são também heróis brasileiros. Os barbudos conseguiram com a sua revolução acordar os irmãos do sul para uma realidade que é a mesma de todos os latino-americanos. (...) Todos sentimos a liberdade brilhar apesar da disciplina férrea que devemos manter para que a revolução se consolide numa estrutura política e econômica renovadora.¹⁸⁶

A mais incisiva anúncio da revolução – para Rocha – parecia vir dos campos do Nordeste: “a revolução aqui no norte é um fato. (...) nos campos da Bahia e Pernambuco só há uma palavra – REVOLUÇÃO”.¹⁸⁷ Em Pernambuco, Julião assumia a vanguarda das Ligas Camponesas e representava a linha que defendia uma revolução imediata, inspirada no exemplo cubano, em contraposição aos comunistas da via soviética, que recomendavam um caminho gradual para a mudança radical. Observa-se, entre seus admiradores e defensores da questão camponesa, a tentativa de afirmar o messianismo conselheirista e o cangaço como tradições de rebeldia, de forma a apontar semelhanças com o que se processava no Nordeste, como faz Barreto, que funde “camponês” e “sertanejo” e revisita Euclides da Cunha, na evocação de um sertão nordestino onde o isolamento e as dificuldades impostas pelos determinantes climáticos e geográficos são tomados como responsáveis pelo caráter combativo de seus habitantes. Contemporânea de Rocha, essa autora, não obstante o eixo euclidiano com o qual define o sertanejo, vê Julião “como Antônio Conselheiro

¹⁸⁵ Cf. ROCHA, Glauber. Carta enviada a Guevara em 1961...

¹⁸⁶ JULIÃO, Francisco. *apud* BARRETO, Leda. *Julião-nordeste-revolução...* p. 50.

¹⁸⁷ ROCHA, Glauber. *op. cit.*

ameaçador e messiânico, como Lampião audaz e justiceiro”.¹⁸⁸ Nesse propósito, tanto Lampião quanto Antônio Conselheiro são ressignificados e, enquanto memória, “ressurrectos”.

Deus e o Diabo na Terra do Sol nasce em meio a essas agitações que cobriram o final da década de 50 e início dos anos 60, e é gestado como instrumento útil aos propósitos políticos, revolucionários, tese que encontra afirmação no próprio Rocha quando, referindo-se ao filme e às efervescências do Nordeste, escreve com entusiasmo:

A revolução crescendo nos campos (...). Se você olhar o norte [Nordeste] 24 horas, você enlouquece de raiva e vibra de entusiasmo. (...) Este filme será umas das grandes bandeiras revolucionárias do norte. Aqui na Bahia todo mundo fala e espera este filme. Ele será para o Brasil uma espécie de *Encouraçado Potemkin*.¹⁸⁹

Se com *Encouraçado Potemkin*, Eisenstein narrou a revolução russa de 1905, com *Deus e o Diabo* Rocha talvez buscasse acompanhar a efervescência de sua época, seguir e orientar o processo, a partir da experiência de elementos do passado. Não obstante, o passado também parecia mostrar aos olhos alegóricos de Rocha a iminência de uma repressão radical. Assim, tanto uma vitoriosa revolução quanto a catástrofe eram as possibilidades que traduzem a “raiva” e o “entusiasmo” a que Rocha acima se referia.

No filme, ambas as possibilidades são anunciadas. Na cena em que Rosa busca convencer seu marido a abandonar a comunidade messiânica de Santo Sebastião, ela evoca a memória dos massacres de Canudos e de Pedra Bonita para significar a possibilidade de outra catástrofe no contexto do Monte Santo:

¹⁸⁸ BARRETO, Leda. *Juliano-nordeste- revolução...* p. 113.

¹⁸⁹ ROCHA, Glauber. Carta enviada a Saraceni em 1962...

ROSA

Vambora, vamo trabalhar pra ganhar a vida da gente antes que um dia venha as tropa do Governo e faça como fizeram em Canudos e Pedra Bonita. Mata homem, mulher, degola os meninos...¹⁹⁰

Em carta de 1961, Rocha antecipa para Guevara essa visão quando lhe narra a situação do Nordeste. Nessa correspondência, o cineasta conta que o cangaço e o messianismo (Conselheiro, Lampião) haviam sido até então as únicas formas de protesto social na região, e completa noticiando que naquele momento os camponeses estavam se levantando em ligas camponesas. Finaliza descrevendo sua preocupação: “cresce a ameaça policial e não será surpresa se forem exterminados”.¹⁹¹ Daí a necessidade de lembrar Canudos e os “cangaceiros degolados”.

A evocação daquelas memórias em seu filme (do messianismo conselheirista e do cangaço) parece ter a função de orientar o embate que se processava no presente, abarcando a experiência daqueles indivíduos do passado pelo trabalho da memória. A cena final de *Deus e o Diabo* permite que se proceda a uma especulação/discussão em torno desse sentido, porque promove a síntese de alguns possíveis efeitos discursivos ao estabelecer um desfecho para a narrativa:



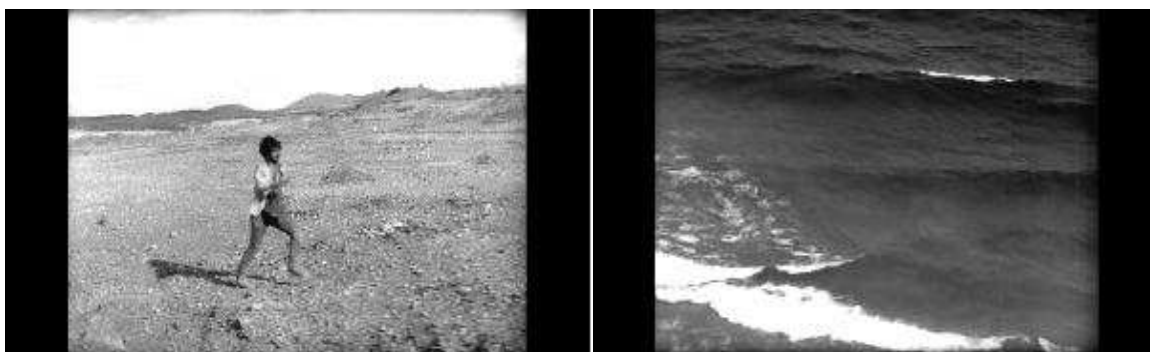
¹⁹⁰ Deus e o Diabo na Terra do Sol (0:31`25``).

¹⁹¹ ROCHA, Glauber. Carta escrita a Alfredo Guevara em 1961...

Essa cena sucede à da morte de Corisco – levada a cabo por Antônio das Mortes, que não impede que Rosa e Manuel fujam – e é filmada em tomadas que enquadram o casal em um plano geral na caatinga, quando iniciam uma explosiva corrida que subverte sua trajetória em círculo dentro da trama. A composição fílmica e de sentido dessa cena completa-se com a sobreposição do cordel, que evidencia o desfecho do discurso fílmico:

O sertão vai virar mar
E o mar virar sertão!
Tá contada a minha estória
Verdade, imaginação.
Espero que o sinhô
Tenha tirado uma lição
Que assim mal dividido
Esse mundo anda errado,
Que a terra é do homem
Não é de Deus nem do Diabo.

O cordel acompanha a corrida empreendida pelo casal na caatinga. No decorrer, Rosa cai, e Manoel, ao invés de interromper a trajetória em face disso, acelera sua marcha, agora solitária. Um corte brusco substitui sua imagem pela imagem do mar numa tomada aérea que enquadra o movimento coletivo das ondas, mas esconde a linha do horizonte:



O canto solitário do cordel é também substituído pela toada coletiva do coro sinfônico, e sintetiza o possível sentido da cena: a junção necessária do individual com o coletivo. Aí, o mar não diz a velha dicotomia *sertão & litoral* presente no pensamento social brasileiro, tampouco significa a realização da profecia de Antônio Conselheiro¹⁹². Rocha identificava o cangaço e o messianismo como “formas primitivas” de rebeldia – mortas e redimidas no filme – e, nessa época, ainda acreditava na terceira e definitiva rebeldia: o povo. O próprio cineasta conta que “havia um terceiro episódio, sobre a rebeldia camponesa, que não pude fazer porque a fita ia ficar enorme, ia dar três horas de projeção”.¹⁹³ O mar na cena é o significante dessa terceira rebeldia, é o povo, o coletivo, a força à qual Manuel enfim se reúne.

Para Tolentino, não há nessa superação da trajetória em círculo de Manuel o salto qualitativo da consciência de classe, como prescrevia a pedagogia política da época, nem há no filme suporte para supor que Manuel compreendeu que “não há milagre nem senhor que lhe outorgue acesso aos anseios e direitos”, muito embora a ação de Antônio das Mortes indique que o desencantamento “poderia oferecer ao vaqueiro a consciência que ele não vislumbra”.¹⁹⁴ Afinado a essa observação e de um ponto de vista crítico, Bernardet considera que os dois primeiros momentos do vaqueiro – dentro das revoltas nordestinas, simbolizadas pelas figuras de Antônio Conselheiro e Lampião – não trazem nenhum progresso para Manuel, a não ser a libertação dessas “alienações”, para a qual intervém Antônio das Mortes.¹⁹⁵

No entanto, se se destacar o filme do contexto, digo, do imaginário que embasa a inteligência da época, pode-se inferir que portar uma consciência de classe não corresponde à única ação revolucionária. É possível apreender que a

¹⁹² O bordão *o sertão vai virar mar e o mar virar sertão* faz referência a uma das profecias de Antônio Conselheiro encontrada em um dos seus cadernos, após a guerra, a qual dizia: “Em 1896 hade rebanhos mil correr da praia para o certão; então o certão virará praia e a praia virará certão”. Vide: CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 168.

¹⁹³ ROCHA, Glauber. Discussão. In: ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol...* p. 128.

¹⁹⁴ TOLENTINO, Célia A. F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001. p. 196.

¹⁹⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema...* p. 95.

mais importante significação do filme, ainda ambígua, talvez seja a constatação de que a pedagogia política não deve substituir a experiência e sua importância. O cangaço e o messianismo seriam formas de revoltas sociais, as quais não podem ser ignoradas enquanto experiência. Nesse sentido, a “libertação” do vaqueiro dessas formas de rebeldia (Corisco/Lampião e Sebastião/Conselheiro), lidas por Bernardet como o estado de encantamento do qual se liberta graças à ação de Antônio das Mortes (a classe média), corresponderia também a libertar-se da experiência, cuja pobreza (de experiência) resultante deixaria como produto um Manuel (povo) fraco, deficiente para o embate, desprovido de história.¹⁹⁶

É verdade que essa superação aparece no filme, na voz de Antônio das Mortes, como uma necessidade.¹⁹⁷ Mas o contrário aparece com mais recorrência, conforme pontuado no capítulo anterior. Manuel e Rosa permanecem vivos com um único propósito: portar a memória dos que morreram: “para contar a história”, conforme Antônio das Mortes justifica para o Cego Júlio. Assim, o conteúdo revolucionário de Manuel e Rosa estaria no caráter “desarrumador” da memória daqueles combatentes (Corisco, Lampião, Conselheiro), que portam consigo na sua corrida para o mar (a terceira rebelião).

No entanto, qual o sentido de a mulher cair e apenas Manuel seguir em frente na corrida para o mar? Na maior parte do filme, Rosa se caracteriza pela leitura crítica e consciente que faz dos eventos em que ela e o marido são envolvidos, conforme será desdobrado oportunamente. Daí, sua queda (a interrupção da marcha na corrida final) talvez encontre sentindo no fato de que sua passagem pelos diversos momentos narrados na trama não chegaram a constituir uma experiência, tal e qual a identificamos em Manuel, mas sim uma *vivência*. Para Benjamin, quanto maior a luta da consciência contra as excitações,

¹⁹⁶ No artigo *Experiência e Pobreza*, Benjamin considera a experiência como um patrimônio humano ignorado pela modernidade, e dirá em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*: “Onde há experiência, no sentido próprio do termo, determinados conteúdos do passado individual entram em conjunção, na memória, com os do passado coletivo”. BENJAMIN, W. Sobre Alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, W. *Os Pensadores*. Trad. José Lino Grunnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 32. Vide também: BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política...*

¹⁹⁷ Vide capítulo anterior, nota 147.

menor será a integração das impressões à experiência, “e mais elas satisfazem o conceito de vivência”.¹⁹⁸ A diferença entre experiência e vivência guarda relação com a oposição proustiana entre memória voluntária e memória involuntária, na qual a primeira, por ser ativada pela inteligência, não apreende as dimensões vitais do passado. Diferentemente, “a memória involuntária é a única que permite *retrouver le temps* porque é a única que mergulha suas raízes na experiência”.¹⁹⁹

A construção dessa cena, da corrida final, reforça ainda seu impacto com a insistência da voz do cantador *off* a repetir que “a terra é do homem, não é de deus nem do diabo”. Esse enunciado revela coerência de sentido quando remetida ao fato de que, nesse período, a movimentação em direção a uma mudança radical vinha sobretudo da pressão por uma reforma agrária feita pelos milhares de camponeses sem terra que se sublevavam no interior do Nordeste. Os proprietários, até então confortados dentro de uma estrutura de privilégios “naturalizada”, pareciam ver como total inversão da “ordem natural” das coisas a reclamação de suas terras por parte dos despossuídos. Na tentativa de impedir que os camponeses aderissem à subversão, por vezes, faziam uso de discursos que apelavam ao imaginário religioso, como forma de frear a rebeldia e a formação de ligas camponesas ainda em “embrião”. Bastante representativas são as falas que um fazendeiro, na ocasião, proferiu aos seus trabalhadores:

A terra em que vocês agora vivem, eu herdei de meu pai. E vocês, o que é que herdaram? Nada. Portanto eu não sou culpado de ser rico e vocês não são culpados de serem pobres. Tudo foi ordenado por Deus. Ele sabe o que está fazendo. Se ele dá a terra a mim e não a vocês, será uma rebelião contra Deus rejeitar tal ato. Uma rebelião dessas constitui um pecado mortal. Que todos os homens aceitem a vontade de Deus para não incorrerem em Sua ira e nem perderem as próprias almas. Vocês têm de aceitar a pobreza na terra a fim de obter a vida eterna no Céu. Os pobres vivem na graça de Deus. Os ricos não. Dessa

¹⁹⁸ BENJAMIN, Walter. *apud* ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo...* p. 48.

¹⁹⁹ ROUANET, Sérgio Paulo. *Ibid. loc. cit.*

forma vocês são mais felizes do que eu, visto que estão mais perto do Céu.²⁰⁰

Segundo Thompson, a *reificação* é um modo com o qual “relações de dominação podem ser estabelecidas e sustentadas pela retratação de uma situação (...) histórica, como se essa situação fosse permanente, natural, atemporal”.²⁰¹ Aí os fenômenos são esvaziados do seu caráter sócio-histórico e apresentados como imutáveis, a-históricos, compreendendo nisso a justificativa metafísica, como é o caso da propriedade da terra e da riqueza postulados na fala do fazendeiro, conforme acima. Os últimos versos do cordel sobrepostos à cena (*a terra é do homem/ não é de deus nem do diabo*) parecem ter a função de desvelar o caráter ideológico desses discursos de manutenção do *status quo* e, na medida em que trazem para o terreno histórico e político a questão da propriedade da terra, convidam os despossuídos para o embate que se anunciava.

As questões de terra no Brasil se explicitam com a abolição da escravatura, segundo Martins, quando o fundamento da exploração e dominação deixou de ser o escravo e passou a ser a terra. O confronto entre camponeses e fazendeiro há muito tempo vinha sendo disfarçado pela mediação da escravatura, sendo que, com o seu fim, “a revelação de um novo instrumento de dominação, revelou também a contradição que separava os exploradores dos explorados”.²⁰² Os problemas referentes à propriedade da terra agravaram-se no momento em que a terra passou a ser o principal valor da fazenda, o que antes estava mais centrado no escravo. Daí surgiram as expulsões, grilagem e levantamento de cercas dentro de terras alheias. Os conflitos envolviam, geralmente, pobres e ricos, fazendeiros e camponeses.

No Nordeste, a abolição da escravatura aumentou a quantidade de pobres do campo, tendo em vista que os ex-escravos, por não disporem de recursos nem de lugar para se transferir ou viver, tornaram-se moradores de

²⁰⁰ Cf. PAGE, Joseph A. *A revolução que nunca houve...* p. 60.

²⁰¹ THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 87.

²⁰² MARTINS, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil...* p. 63.

engenhos e de fazendas. Segundo Andrade, nas regiões onde a pecuária predominava, “eles iriam formar, com os brancos pobres livres, a grande massa de agricultores que recebiam um sítio, onde cultivavam algodão e alimentos, sendo o primeiro vendido ao proprietário”.²⁰³ Assim surgiram os parceiros e pequenos arrendatários, os quais pagavam a renda da terra com uma contribuição fixada. Formavam uma clientela ligada ao proprietário, a quem respeitavam e obedeciam. Na zona açucareira, devido à crise da cana, os senhores de engenho arrendaram suas terras a foreiros²⁰⁴ e foram viver na cidade. No entanto, quando os preços do açúcar subiram no período da guerra, iniciaram a expulsão dos foreiros. Onde não foram expulsos, tornaram-se moradores de condição, obrigados a trabalhar no canavial e receber um salário inferior ao dos outros trabalhadores.

As Ligas Camponesas surgem nesse contexto - e num contexto de crise política – e ganham importância nas áreas onde havia camponeses a serem expropriados por causa da expansão da cultura de cana-de-açúcar e da grilagem: Pernambuco, Paraíba e sertões do Maranhão, Piauí e Bahia. Page, em seu livro *A Revolução que Nunca Houve*, conta que no início da década de 60 o Nordeste estava a um passo de uma explosão revolucionária, e que visitantes da região testemunhavam que “milhões de camponeses, vivendo em infinita pobreza, vinham demonstrando evidentes sinais de descontentamento, e que agitadores (...) eficazmente atiçavam as chamas”.²⁰⁵

Uma vez que o filme *Deus e o Diabo* fora produzido sob pressão dessa efervescência e, conforme o próprio Rocha, como “bandeira revolucionária do Nordeste”, é possível que a trajetória do casal Manuel e Rosa dentro da narrativa corresponda a uma alegoria da revolução que se acreditava em curso. Por isso, o vaqueiro Manuel não recua quando está frente a frente com seu opressor, como o faz o vaqueiro Fabiano no filme *Vidas Secas*.²⁰⁶ O que diferencia a atitude de

²⁰³ ANDRADE, Manuel Correia de. *Lutas camponesas no nordeste*. São Paulo: Ática, 1986. p. 16.

²⁰⁴ Foreiro é o camponês que aluga a terra do proprietário.

²⁰⁵ PAGE, Joseph. *A revolução que nunca houve...*p. 11,

²⁰⁶ Fabiano é personagem do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, adaptado para o cinema em 1963 por Nelson Pereira dos Santos. Fabiano é vítima do logro do patrão e dos abusos

Manoel em *Deus e o Diabo* (quando mata o coronel) e a de Fabiano em *Vidas Secas* (quando não mata o soldado Amarelo e quando aceita o logro do patrão) não é apenas o fato de que o primeiro teve agredido o limite de sua honra, como defende Tolentino.²⁰⁷ A diferença é que Manuel duvida do patrão e da lei que embasa sua autoridade, ao tempo em que Fabiano vê na lei a expressão do Estado: “governo é governo” – diz Fabiano a si mesmo, para justificar o fato de aceitar a coerção do soldado amarelo sobre ele.

A comparação com Fabiano serve para indicar que Manuel significa a descontinuidade com um tipo de produção do homem sertanejo, subserviente e incapaz de esboçar reação frente às amarras que lhe condenam a um destino mesquinho. É certo que Fabiano, em *Vidas Secas*, também questiona a conta do patrão quando vai receber seu pagamento, muito embora se retrate logo em seguida. No entanto, a força de sentido da reação de Manuel não está simplesmente no questionamento ao patrão, mas sim no fato de duvidar da lei que fundamenta a sua vantagem. “O dominado só reage quando duvida, a dúvida é a fonte da consciência,” sentenciou Rocha em data imprecisa.²⁰⁸ Observa-se que essa sentença está no fundamento da reação de Manuel quando mata o coronel numa atitude que parece representar uma ruptura com o esquema de dominação e opressão a que estava submetido. Alguns elementos da construção fílmica, alegorizados, possibilitam a apreensão dessa significação. Na cena do assassinato,²⁰⁹ é importante perceber que a disposição dos personagens no interior dos planos deixa rastros que reforçam o sentido aqui especulado:

da autoridade do soldado Amarelo. Frente ao patrão recua subserviente quando este lhe ameaça de demissão, e, quando encontra o soldado Amarelo perdido na caatinga, pensa em matá-lo e vingar-se dos abusos desse, mas recua novamente.

²⁰⁷ TOLENTINO, Célia Aparecida F. *O rural no cinema brasileiro...*

²⁰⁸ ROCHA, Glauber. *apud* GOMES, João Carlos T. *Glauber Rocha, esse vulcão...* p. 545.

²⁰⁹ *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (0:13'43'').



No quadro da esquerda, quando o vaqueiro vai ao encontro do coronel, a cerca de madeira e sua sombra no chão envolvem o personagem, possivelmente significando a estrutura de dominação na qual está preso. No plano da direita, que antecede o desfecho da cena, o coronel e Manuel são dispostos equivalentemente, frente a frente em primeiro plano, não mais hierarquizados, um no primeiro plano em relação ao outro; nesse momento, o vaqueiro olha no olho do patrão e questiona a lei que, segundo o coronel, estaria do seu lado em detrimento dos direitos do outro, conforme as falas do diálogo:

MANUEL

Já trouxe as vacas, mas morreram quatro.

CORONEL MORAIS

Beberam no açude do Norte?

MANUEL

Sim sinhô. Era onde tinha água... Foi mordida de cobra... Trouxe doze vacas... queria fazer a partilha pra ajustar as contas...

CORONEL MORAIS

Não tem conta pra acertar. As vacas que morreram eram todas suas.

MANUEL

Mas seu Morais! As vacas tinha o ferro do sinhô... Num pode ser logo as minhas... que sou um home pobre. Foi azar mas é verdade! As cobra mordeu as rês do sinhô...

CORONEL MORAIS

Já disse, tá dito. A lei ta comigo...

MANUEL

Dá licença outra vez, seu Morais... Mas que lei é essa?

CORONEL MORAIS

Quer discutir?

MANUEL

Não sinhô... só to querendo saber que lei é essa que num protege o que é meu.

No final dessa cena, após ser agredido pelo coronel, Manuel mata-o com golpes de facão. Nesse trecho, o que se coloca em questão é a lei, ou seja, parece haver inscrito a compreensão da lei como uma gestão de classe da ilegalidade. Se remetida à época, além de uma descontinuidade com a forma como o sertanejo era recorrentemente produzido, há nisso também o indício de uma ruptura com a postura revolucionária até então vigente, sobretudo no âmbito do PCB. Como já citado, até essa época os comunistas preconizavam uma tomada de poder gradual e por via legal e atriavam com a linha radical que os rebelados do campo pareciam seguir.²¹⁰

A reação de Manuel coloca em discussão o próprio direito e rompe com a cumplicidade que o pensamento de esquerda – expresso, sobretudo, em alguns segmentos do PC – mantinha junto ao Estado, de forma que o cineasta antecipa-

²¹⁰ A partir de 1958, o PCB rompe com o viés golpista e esboça uma estratégia revolucionária de longo prazo. O V Congresso (1960) reafirmou esta posição e o partido passou a “propor a formação de uma Frente Nacionalista e Democrática e a tomada do poder pela via pacífica e eleitoral”. RODRIGUES, Marly. *A década de 50*. São Paulo: Ática, 2003. p. 19.

se às discussões que surgirão na década seguinte. Foucault contrapor-se-á ao postulado da legalidade e demonstrará, segundo a leitura de Deleuze, que “a lei não é um estado de paz nem o resultado de uma guerra ganha: ela é a própria guerra e a estratégia dessa guerra em ato”.²¹¹ Nesse sentido, a lei é uma distribuição, uma gestão de “ilegalismos”, alguns tornados possíveis ou criados como privilégios de classes dominantes, outros tolerados às classes dominadas, mas como forma de manutenção da estrutura de dominação.

3.3 O sertão e seus sentidos

Informados e pressionados pelos movimentos de politização dos anos 50 e 60, Glauber Rocha e outros cineastas tomam para si a tarefa de produzir um cinema engajado e retomam a dinâmica em torno da categoria sertão, no sentido de trazer à cena seu repertório de marcas, seus elementos dramáticos. Tendo em vista que esses cineastas não inauguram a abordagem do sertão, e ao fato de que este não é compreendido aqui como uma categoria natural, para apreender sua construção na obra em análise, indagar-se-á, primeiramente, a sua emergência em momentos anteriores.

Do ponto de vista dos estudos etimológicos, a palavra sertão deriva de *desertão* e designa regiões despovoadas e distantes. No pensamento social brasileiro, recorrentemente, era definido como território distante da civilização.²¹² Em estudo sobre a noção de sertão nos séculos XVI e XVII, Mader observa que o imaginário sobre o sertão era alimentado muito mais pelo contraste com a região colonial do que pela oposição com o litoral. Sertão designava qualquer espaço que estivesse situado fora dos limites dos primeiros centros urbanos, tais como

²¹¹ DELEUZE, Gilles. *Foucault...* p. 40.

²¹² Cf. LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil...*

Rio de Janeiro, Salvador e Recife.²¹³ A região preenchida pelo colonizador representava o espaço da ordem, cuja antítese era o sertão, vazio, desconhecido, território ainda não domesticado. Por isso, era marcado no imaginário como “o mundo da desordem, domínio da barbárie, da selvageria, do diabo”.²¹⁴

Nos discursos posteriores, a propensão à naturalização da palavra sertão, a partir do remetimento ao que é distante e despovoado, carregava consigo aqueles conceitos negativos que terminaram por se cristalizar como indiscutíveis sentidos. O sertão muitas vezes era referido como um fato natural, uma realidade geográfica tangível que podia ser descrita objetivamente. Os relatos de viajantes são bem profícuos nesse processo de fixação do sertão à suas significações correntes (e de produção das visibilidades que o preenche), como é o caso de Saint-Hilaire quando diz que a palavra sertão “não designa uma divisão política de território”, mas sim um conjunto determinado pela natureza própria do lugar “e, principalmente, pela escassez de população”.²¹⁵ Por isso a natureza é marcante nesses relatos, nos quais ela é descrita como exuberante e ameaçadora, ao mesmo tempo, sobrepondo-se ao homem.

Contrapondo-se a essa visão desumanizadora e essencialista, Souza dirá que é falsa a imagem do sertão apreendida nos relatos dos viajantes: “Aqueles que viram apenas o deserto desumanizado e a ausência de cultura não perceberam o mundo que pulsa sob a aparência de vazio”.²¹⁶ Segundo esse autor, desdobrando leitura de Oliveira Viana, o mito do sertão como vazio, serviria para encobrir uma população que, graças ao isolamento físico, vivia uma espécie de permanente rebelião como marca constitutiva.²¹⁷ Aí, sertão não é definido pela cultura pastoril e sim por sua distância em relação poder público. Ele é também

²¹³ “Somente no final do século XVI e mais acentuadamente durante o século XVII é que o espaço hoje compreendido por cidades como Feira de Santana, na Bahia, Juazeiro do Norte, no Ceará, Caruaru, em Pernambuco, Campina Grande, na Paraíba, entre outras, passou a ser sistematicamente ocupado”. ALVES, Elder P. M. *A configuração moderna de sertão*. Dissertação de Mestrado em Sociologia defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UNB, 2004. p. 10.

²¹⁴ MADER, Maria Elisa S. *apud* LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil...* p. 58.

²¹⁵ SAINT-HILAIRE, Auguste de. *apud* SILVA, René Marc da Costa. *Por onde o povo anda*. Tese de doutorado em História defendida no PPGHIS/UNB. 1998. p. 22.

²¹⁶ SOUZA, Candice Vidal e. *apud* LIMA, Nísia Trindade. *op. cit.* p. 58.

²¹⁷ *Idem. Ibid.* p. 59.

um dos pólos do dualismo que contrapõe barbárie e civilização, atraso e moderno: sertão e litoral. Nessas representações, o sertão é o lugar da barbárie, do atraso, e o litoral, da civilização, do moderno. Essa representação negativa do sertão foi também definida pelo eixo racial que coordenava o pensamento social brasileiro entre os séculos XIX e XX, de forma que aquelas categorias se imbricam também com a oposição branco/não-branco.²¹⁸

A atração entre nação e sertão iniciou-se com a literatura romântica, quando se fazia urgente definir o povo brasileiro.²¹⁹ A procura do caráter “essencial” da nação, da exuberância do território e da síntese do seu povo foi um fator importante de definição da identidade nacional. Nisso, o território e a natureza foram matérias imprescindíveis. José de Alencar é quem primeiro firma o sertão no semi-árido nordestino (antes mesmo da instituição do Nordeste) com a publicação de *O Sertanejo* (1875), obra de síntese do sertão romântico, representado como um espaço onde reina a tranquilidade. Logo em seguida, Taunay, com o romance *Inocência*, impõe uma tensão dramática e marca a passagem de uma compreensão romântica para um entendimento mais realista de sertão, que parece encontrar seu ponto mais alto em Euclides da Cunha com a publicação de *Os Sertões*.

Os acontecimentos narrados por Cunha nessa obra foram responsáveis por novas marcas no conjunto de significações do sertão. No final do século XIX eclodiu nas redondezas de Cocorobó, na Bahia, o conflito entre militares e civis que se fez registrar como Guerra de Canudos. No calor dos acontecimentos, a rebeldia de Canudos foi encarada sob o ponto de vista político, de forma que era hegemônica a crença de que os beatos conselheiristas tinham como causa a

²¹⁸ “A valorização negativa do sertão esteve fortemente associada aos dois eixos que, um tanto simplificada, pode-se dizer, orientaram o pensamento social brasileiro desde fins do século XIX até, pelo menos, a terceira década do século XX: raça e natureza. Típico de tal posição é o contraste estabelecido por Nina Rodrigues entre o litoral – ‘reduto da civilização e dos grupos brancos’ e o sertão – ‘dominado por uma população mestiça, infantil, inculta, em estágio inferior da evolução social’. A domesticação do índio e a submissão do negro seriam ineficazes no sentido de transformá-los em homens civilizados, por força de sua inferioridade evolutiva”. LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. p. 60.

²¹⁹ Cf. OLIVEIRA, R. de. A invenção da brasilidade sertaneja...

restauração da Monarquia,²²⁰ apesar das opiniões conflitantes. Para alguns, jagunço e restaurador eram sinônimos.²²¹ O fluxo de notícias que corria do lugar para os diversos jornais fez da guerra o assunto mais comentado naqueles anos. Nenhum outro evento forneceu tantas imagens produtoras de marcas identitárias sertanejas e reveladoras das contradições existentes no seio da nacionalidade brasileira.

Cunha, testemunha ocular e correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*, ultrapassava com sua versão da guerra o relato jornalístico e, adotando os moldes de interpretação vigentes na época, articulou o determinismo racial, climático e geográfico com a modernização do país para apontar a necessidade de alinhar aquelas populações sertanejas no tempo histórico em que outra parte do Brasil já se encontrava. Fundava-se a compreensão, ainda recorrente, de sertão como reminiscência do passado e repositório de anacronismos. Calasans discorre que “Euclides da Cunha estava sob a paixão dos acontecimentos e não raro o efeito do estilo levava-o a exageros que tomaram com o tempo foro de verdade”.²²² Semelhante crítica é feita por Josué de Castro, que contemporiza os exageros de *Os Sertões*, sentenciando que Euclides da Cunha “foi antes de tudo um grande poeta”.²²³

Rocha, afirmando sua afinidade com uma perspectiva de história que compreenda as memórias subterrâneas, conforme fora desdobrado no primeiro capítulo, considera que “*Os Sertões* seria mais completo se tivesse sido possível a narração da guerra do ponto de vista do que se passou dentro de Canudos, até então conjecturas, fontes míticas, pois os sobreviventes foram degolados”.²²⁴ Daí, a memória se apresentar como matéria tão importante para o cineasta. Em ruínas, a vila sertaneja e seus mortos passaram a receber significações que

²²⁰ Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora*. São Paulo: Ática, 1977.

²²¹ CALASANS, José. *O ciclo folclórico do bom Jesus Conselheiro...* p. 14

²²² *Idem*.

²²³ CASTRO, Josué de. *Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992. p. 182.

²²⁴ ROCHA, Glauber. *Os Sertões*. Artigo inédito datilografado. 1977 - data atribuída.

superaram a lógica da matriz de interpretação do contexto, o horizonte de compreensão dos contemporâneos da guerra.

Após *Os Sertões*, “escritores dos anos 30, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego (...) comunicaram novos mistérios desta civilização massacrada, que serviram de tema para filmes como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo*, *Os Fuzis* e outros”.²²⁵ Essa geração da literatura tomava o sertão como locus e referência e, segundo Amado, tornou-se “a principal responsável pela construção dos conturbados sertões nordestinos, de forte conotação social”.²²⁶ Essa literatura encontra em *Os Sertões*, no cangaço, no messianismo e na recorrência das secas um grande insumo e abre senda para a proficuidade do tema no cinema brasileiro. No entanto, essa colagem do sertão no Nordeste acompanhava a construção do próprio Nordeste, enquanto região. O termo construção contrapõe-se às noções que tendem a tomar a região como resultado de fronteiras naturais, contra as quais Bourdieu se ergue, quando diz:

Ninguém poderia hoje sustentar que existem critérios capazes de fundamentar classificações ‘naturais’ em regiões ‘naturais’, separadas por fronteiras ‘naturais’. A fronteira nunca é mais do que produto de uma divisão a que se atribuirá maior ou menos fundamento na ‘realidade’ segundo os elementos que ela reúne, tenham entre si semelhanças mais ou menos numerosas e mais ou menos fortes (dando-se por entendido que se pode discutir sempre acerca dos limites de variações entre os elementos não idênticos que a taxionomia trata como semelhantes).²²⁷

A divisão regional decorre de realidades que são sociais e são produtos de determinações arbitrárias, muito embora sua fundação normalmente seja legitimada por especialistas que vinculam características sociais e naturais, tais como o clima, a paisagem, os grupos humanos, a economia, entre outros. Silva discorre que “nessa definição do regional, que apela para vozes de diferentes

²²⁵ ROCHA, Glauber. *Os Sertões...*

²²⁶ AMADO, Janaina. *Região, Sertão, Nação. Estudos históricos*. Rio de Janeiro. V. 8, n. 15, p. 145-151

²²⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. pp. 114-115.

especialistas – geógrafos, economistas, biólogos, sociólogos e outros, observa-se o atendimento a demandas de grupos sociais dominantes”,²²⁸ fato que não exclui a institucionalização do Nordeste.²²⁹ No entanto, não há aqui a intenção de empreender um estudo da constituição da região, mas antes fincar a compreensão do Nordeste como uma espacialidade historicamente construída e, nisso, verificar como é definido sertão a partir de sua incorporação pelos discursos chamados de regionalistas.

Uma vez que a palavra “Nordeste” passou a ser usada, a partir de 1919, para identificar os locais de atuação do Instituto Federal de Obras contra a Seca (IFOCS), ou seja, as áreas afetadas pela escassez de chuva, o semi-árido também (ou sobretudo) passou a ser designado pelo termo. As secas construíam uma espacialidade específica e obrigava o governo a desenvolver programas de auxílio que terminavam por favorecer os grupos dominantes. Bastante eficaz à construção da idéia de unidade regional foi ainda a ação solidária dos Estados no combate ao cangaço que, junto com os movimentos messiânicos, representava uma ameaça às estruturas de dominação vigentes, de forma que os deputados desses Estados se afinavam em seus discursos no Congresso.²³⁰

Em 1926, a realização do Congresso Regionalista do Recife fomentou o cultivo do sentimento de diferença e serviu “para unir cearenses, norriograndenses, paraibanos, pernambucanos, alagoanos, sergipanos, em torno de um patriotismo regional”.²³¹ O que se segue a isso é a invenção e manutenção de tradições e a instituição das origens do Nordeste a partir da valorização de um tempo arcaico e em crise e, ao fazê-lo, optava-se pela paralisia e pela miséria, corroborando com a manutenção dos privilégios e do latifúndio, como traço de

²²⁸ SILVA, Marcos A. da. A história e seus limites. *História & Perspectivas*, Uberlândia. Jan/Jun, 1992. p. 60.

²²⁹ A oficialização do Nordeste como região brasileira deu-se com o processo de divisão regional do Brasil, que foi levado a cabo pelo IBGE, a partir de estudos iniciados em 1941 com a intenção de sistematizar as diversas divisões que vinham sendo sugeridas, no sentido de que houvesse uma única divisão regional para que as estatísticas brasileiras fossem divulgadas. A primeira divisão foi aprovada em 1942 e trazia as seguintes regiões: Norte, Nordeste, Leste, Sul e Centro-Oeste. Vide “Divisão Regional”. www.ibge.gov.br.

²³⁰ ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste...*

²³¹ INOJOSA, Joaquim. *apud Ibid.* pp. 72-73.

uma identidade da região,²³² tema que será caro ao cinema e aos discursos de reforma entre os anos 50 e 60.

Importa perceber que, doravante, apesar de aparecer como “encantado” e portador da cultura ibérica nas obras de Suassuna e Cascudo, o sertão representado vai se distanciando daquele sertão róseo, bom e saudável, habitado por indivíduos vigorosos do romantismo de Alencar, de forma que atravessa a primeira metade do século XX sendo remetido às imagens da fome, da miséria e do banditismo. O romance “regionalista” de 30 teve um papel extremamente importante na produção do Nordeste e, como já dito, na colagem do sertão a ele, reforçando o espaço regional desenhado nos anos anteriores: o drama das secas, a violência do cangaço, o fanatismo dos movimentos messiânicos e outros.²³³ Apesar de alguns romancistas referirem-se ao semi-árido e outros ao Nordeste úmido açucareiro, na estruturação de suas narrativas o Nordeste parece ser sempre o sertão; toda e qualquer descrição do Nordeste fundir-se-á com a descrição de sua natureza e seus dramas históricos, de modo que a região não poderá mais ser pensada sem as imagens do sertão.

Colabora sobremaneira com a produção desse sertão nordestino, o trabalho de Josué de Castro que, em *Geografia da Fome*, faz um diagnóstico das carências alimentares da região.²³⁴ Doravante, é sob o signo da *fome* e da *miséria* que o sertão será recorrentemente representado e apropriado por diversas artes e pelo cinema, como é o caso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, onde o quadro da fome é igualmente explorado, juntamente com a descrição das formas sociais que a desencadeia e as limitações impostas por essa estrutura ao sertanejo, qual Manuel e Rosa que se vêem entre a utopia do discurso religioso do Santo Sebastião e a solução extrema do cangaceiro Corisco, que encara a morte como solução para a fome.

²³² ALBUQUERQUE, Jr. *A invenção do nordeste...*

²³³ Não significa dizer que há uma homogeneidade nas representações de sertão e Nordeste de Graciliano Ramos, Eça de Queirós, Jorge Amado, José Lins do Rego e outros. Entanto, não comporta na presente dissertação o estudo individual das obras para apontamento de suas distâncias e conflitos.

²³⁴ Cf. CASTRO, Josué. *Geografia da fome...*

Romances consagrados como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, *O Quinze*, de Raquel de Queiroz, além de *Pedra Bonita* e *Os Cangaceiros*, de José Lins do Rego, entre outros, são textos que, junto com outras fontes, informam o cineasta. No entanto, em Rocha, a linguagem simbólica e política que utiliza não parece querer simplesmente descrever o drama do homem sertanejo como quem impetra uma denúncia, mas sim visualizar na fome a positividade de uma experiência de luta e uma estética política que lhe seja correspondente para, a partir disso, esboçar talvez o caminho para a mudança.

3.4 “O Sol é de Ouro!”

A especificidade climática, no imaginário coletivo, é uma marca tão forte do sertão até os dias de hoje que, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, essa carga de sentido se apresenta já no enunciado que o intitula, na locução adverbial “na terra do sol”. Tanto nessa expressão quanto no interior do filme repetem-se imagens ligadas ao discurso da seca de fins do século XIX e início do XX, e parece reforçar o conceito de *espaço-vítima* que marcara o sertão desde então. O predomínio do clima quente, no entanto, é algo que ocorre não apenas no semi-árido nordestino, *lócus* da trama do filme. Ao discorrer a esse respeito, Castro observa que existem no mundo lugares mais secos que o sertão nordestino, nos quais as pessoas vivem relativamente bem porque, tendo meios de subsistência, podem importar alimento de outras partes do país.²³⁵ Não obstante, como visto anteriormente, o sertão nordestino fora historicamente construído sob tal signo.

Nesse aspecto, Rocha se afinaria a um modelo de representação do sertão bastante recorrente. Isso quer dizer que seu sertão, nesse sentido, conformar-se-ia às estratégias anteriores, fundadoras da região. No entanto, no

²³⁵ CASTRO, Josué de. *Documentário do nordeste*. São Paulo: Brasiliense, 1959. p. 105.

filme, a cena em que a multidão de beatos no Monte Santo reverencia o sol²³⁶ é de tal forma extrema que, perscrutada sua possibilidade de sentido, esboça-se uma senda que relativiza o alinhamento de Rocha com aqueles discursos que definem o sertão a partir do meio, e que responsabiliza o clima – a escassez de chuvas – pelas mazelas. Trata-se do momento de tensão dramática que pontua as cenas que antecedem ao massacre no Monte Santo, nas quais os beatos clamam com desespero, posicionados de joelhos e com a cabeça erguida para o céu:



A câmera capta os beatos a partir de uma panorâmica circular, e o clamor que parece ser uma reza é, na verdade, um enunciado de reverência ao sol, o qual é repetido incessantemente:

BEATOS

O sol é de ouro! O sol é de ouro! O sol é de ouro!

Se colocado em correspondência com os discursos da seca, esse enunciado talvez possa ser compreendido como uma ironia. Aqui, faço uso da acepção de Hutcheon, que não trata a ironia como um tropo retórico limitado, “mas uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da

²³⁶ Deus e o Diabo na Terra do Sol (0:49'40'')

forma (musical, visual, textual).²³⁷ A ironia caracteriza-se, grosso modo, pela apresentação de uma contradição semântica entre o dito e o não-dito, entre o posto e o suposto. O significado irônico seria, pois, a consequência de um encontro performativo, “primeiro com o propósito de criar algo novo e, depois (...) para dotá-lo de aresta crítica do julgamento”.²³⁸ No entanto, a ironia não é só definida do ponto de vista do *ironista*, mas também do *interpretador*, para quem ela (a ironia) “é a criação ou inferência de significado em acréscimo ao que se afirma”.²³⁹

Na cena referida, os beatos louvam ao sol, como a um deus responsável pelas vicissitudes e pelo destino, destino fatal que será levado a cabo por Antônio das Mortes. Este, no entanto, não responde a nenhum fenômeno natural, e sim às ordens dos grupos dominantes, do padre e do coronel que o contrataram para exterminar os camponeses.²⁴⁰ No sentido aqui usado, a ironia é também uma forma de consciência, uma transgressão.

Essa mesma possibilidade de sentido é extensível àquela locução adverbial do título – “na terra do sol”. No filme não é a seca a responsável pelas desventuras do vaqueiro Manuel e Rosa, mas a estrutura social. O semi-árido nordestino é caracterizado pela “irregularidade do regime de chuvas”,²⁴¹ mas elas (as chuvas) são um fenômeno climático que também ocorre nessa faixa, apesar da escassez. A pluviosidade, no entanto, não condiz com o sertão imaginado, de forma que dificilmente é vista em filmes quando a história se desenrola no sertão.

No discurso de Cunha, a exemplo de outros autores, a fisiografia do sertão parece convergir para o fenômeno das secas e, além de fundar uma espacialidade para o sertão, traça uma relação natural entre a escassez de

²³⁷ HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 27.

²³⁸ *Ibid.* p. 91.

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ Digo camponeses, porque o próprio Rocha funde sertanejo e camponês, dando a compreender que, em seu discurso, camponês é definido como uma categoria política, conforme mencionado anteriormente.

²⁴¹ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras, 1995. p. 340.

chuvas e a “marcha dos flagelos”.²⁴² O fenômeno climático será, a partir de então, uma forte marca de identificação do sertão nordestino. No entanto, se o determinismo (climático, biológico) fazia parte do conjunto de certezas científicas que compunham o horizonte de compreensão e interpretação de Cunha, o mesmo não vale para a persistência, em meados do século XX, de se atribuir ao fenômeno climático a causa da miséria, da fome, realidade de parte da população do Nordeste.

Segundo Albuquerque Jr., a influência do meio, a questão da seca, tornou-se o principal recurso político dos nortistas para exigir verbas, obras e, sobretudo, cargos na administração, o que fez com que, em face do declínio da economia da área, o discurso dos horrores da seca se tornasse umas das atividades mais rentáveis e estáveis nas províncias (e depois nos Estados). Toda e qualquer problemática social passou a ser interpretada a partir dessa matriz, até mesmo o cangaço e os movimentos messiânicos eram fenômenos atribuídos à seca.²⁴³ Esse modo de interpretar as questões cruciais do lugar persistia nos anos 50 e 60, contra o qual Josué de Castro se ergue em 1956, quando discorre:

A meu ver, a fome que o Nordeste está atravessando, a miséria aguda, que se exterioriza mais gritante, mais negra e mais trágica nesta época de calamidade é mais fenômeno de ordem social. (...) A meu ver, o fenômeno é de natureza estrutural, a começar pela má distribuição da propriedade agrária, devido ao regime latifundiário altamente defeituoso, associado a certo descaso pela região, acrescida da má aplicação das inversões destinadas ao Nordeste.²⁴⁴

Castro se esforça para demonstrar que não é o sol (as secas) o culpado pela miséria, mas sim a estrutura social, política e econômica. Nesse sentido, o latifúndio (junto com a estrutura social que o embasa) seria a verdadeira seca do Nordeste. Souza e Medeiro Filho lembram que, tradicionalmente, o próprio

²⁴² Cf. CUNHA, Euclides. *Os sertões...*

²⁴³ Cf. ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste...*

²⁴⁴ CASTRO, Josué de. Discurso pronunciado na Câmara Federal em 11/07/1956. In: CASTRO, Josué de. *Documentário do nordeste...*

homem vítima da escassez entende a seca como um castigo de Deus, uma etapa necessária à sua salvação.²⁴⁵

A reverência ao sol da cena do clamor dos beatos faz-se irônica e reveladora porque leva ao extremo a propensão (ou estratégia) em se atribuir ao fenômeno climático o encargo pela adversidade. Por outro lado, fica patente em outros momentos do filme, sobretudo nas falas e movimentações do cangaceiro Corisco, a compreensão de que quando se pega em armas para lutar, o inimigo visado não pode ser um fenômeno de ordem natural, tampouco um ente metafísico.

3.4 Subvertendo Dicotomias

Rocha contrapunha à persistência das tradicionais justificativas para as carências do sertão nordestino a necessidade histórica da violência levada a termos por beatos e cangaceiros, no contexto de um processo em marcha. No filme a justificativa metafísica encontra na violência do cangaceiro sua dissolução, ao mesmo tempo em que essa violência é ressignificada – rebeldia revolucionária, e não mais banditismo, como cristalizada na memória oficial. Por isso, na trama, se a ambiguidade caracteriza o cangaceiro é porque sua consciência impõe limites à sua religiosidade.

A consciência de Corisco é sempre mostrada como experiência, que traz do passado suas motivações e exemplos na tarefa de “desarrumar” o presente. Nisso reside seu caráter rebelde (ou revolucionário, conforme vocabulário da época). Ao narrar sua memória/ transmitir sua experiência/ a Manuel, o cangaceiro busca fazê-lo compreender – talvez com mais efetividade que as tentativas de Rosa – os aspectos alienantes do beatismo no qual havia

²⁴⁵ Cf. SOUZA, Itamar de & MEDEIRO FILHO, João. *Os degredados filhos da seca: uma análise sócio-política das secas do Nordeste*. Petrópolis: Vozes, 1983.

imerso. Isso está posto na cena em que repreende Manuel por insistir na comparação que faz entre Lampião e Santo Sebastião.²⁴⁶ Corisco conta-lhe do episódio em que o líder messiânico tentou tomar o rifle de Lampião para colocar no lugar uma cruz, e finaliza juntando a reação de Lampião à “moral” da narrativa:

CORISCO

...Lampião cuspiu, chutou a cara dele. Pobre nessa terra só tem validade quando pega nas armas para mudar o destino. Não é com rosário não, Satanás. É no rifle, é no punhal.

Corisco subverte a representação recorrente de cangaceiro do cinema e da literatura. Ele não parece estar colocado como um elemento a ser superado, mas sim como uma experiência necessária a Manuel. Uma vez que a experiência, no sentido benjaminiano, é algo que demanda um gesto de suspensão, ou seja, requer que se detenha para pensar, olhar, escutar e interromper o automatismo da ação²⁴⁷, as cenas da convivência de Manuel com o cangaceiro Corisco se conformam ao espaço da experiência porque são caracterizadas por tempos dilatados, dentro do qual o silêncio, a reflexão ou a perplexidade do vaqueiro são apreendidos em quadros demorados, conforme demonstrado no primeiro capítulo.

A fonte da subversão de Corisco é a memória, através da qual ele faz Lampião presente. Passado e presente formam nele um amálgama donde provém a consciência revolucionária que expressa. Pelo aqui exposto, como já pontuado anteriormente, fica relativizado e aberto à revisão a leitura feita pela crítica, desde Bernardet, que toma Antônio das Mortes como o elemento que liberta Manuel das “alienações” em que se encontrava, sendo Sebastião e Corisco os representantes dessas alienações. Em *Deus e o Diabo*, além da possibilidade de valorização das experiências que Corisco transmite a Manuel como lição de rebeldia, conforme pontuado acima, o cangaço não parece ser representado como um estado de alienação a ser superado.

²⁴⁶ Deus e o Diabo na Terra do Sol (01:39'24'').

²⁴⁷ MEINERZ, Andréia. *Concepção de experiência em Walter Benjamin*. Dissertação de mestrado em filosofia defendida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRGS. 2008. p. 65-66.

A questão do banditismo social tem sido uma importante matriz de constituição da noção de sertão nos diversos discursos, ao lado das secas, do messianismo e do coronelismo, elementos que, embora presentes em *Deus e o Diabo*, são apropriados nele de modo completamente diferente. Normalmente esses elementos são compreendidos a partir de categorias cognitivas bem definidas (e indiscutíveis, de tão recorrentes), como é o caso do cangaço, que, tradicionalmente, é apreendido dentro da oposição *bem & mal*. O próprio Rocha identifica a persistência dessa matriz no filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto.²⁴⁸ Não obstante, ela está também no romance *Cangaceiros*, de José Lins, autor bastante lido e admirado pelo autor de *Deus e o Diabo*.²⁴⁹

O que se percebe no filme de Rocha é que, embora os elementos recorrentes de representação do sertão estejam presentes, o mesmo não ocorre com as oposições de valores que, tradicionalmente, envolvem esses elementos. No título do filme, a supressão do verbo permite que a expressão “deus e o diabo” seja alegorizada nesse sentido e, embora sejam elementos do repertório metafísico, a dissolução/subversão de sua oposição serve de indício para inferir acerca da ruptura operada, conforme segue.

Os elementos deus e diabo parecem ser representados, respectivamente, por Santo Sebastião e Corisco, como demonstra o cantador *off* no cordel ao anunciar a aparição de cada um deles, o que faz com uso da mesma canção. Na aparição de Sebastião o cordel diz:

CANTADOR (Off)

Até que um dia, pelo sim, pelo não

Entrou na vida deles o **santo** Sebastião.

²⁴⁸ Cf. ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro...*

²⁴⁹ O romance de José Lins do Rego é muito importante na medida em que informa Rocha quanto aos elementos estruturantes de compreensão da região, muito embora sua forma de apropriação não coincida com a do romancista. “Nos romances de José Lins do Rego, Glauber aprendeu a lição das grandes antinomias do Nordeste: o subdesenvolvimento do meio rural convivendo com o relativo progresso urbano, (...) o misticismo dos beatos e a violência dos cangaceiros, a seca persistindo (...). A tríade Manuel-Corisco-Sebastião repousa naquela que aparece no romance de José Lins do Rego, Bentinho-Aparício-Domício, e que toda uma atmosfera desse livro se projeta sobre o filme”. GOMES, João Carlos T. *Glauber Rocha, esse vulcão...* pp. 109-118.

Adiante, após a morte dos beatos e do Santo Sebastião, Manuel e Rosa peregrinam no sertão e encontram o cangaceiro Corisco. Esse encontro é também anunciado pelo cordel, que define o novo personagem:

CANTADOR (Off)

Até que um dia, pelo sim, pelo não

Entrou na vida deles Corisco, o **diabo** de Lampião.

Sebastião e Corisco são, assim, apresentados como deus e o diabo, respectivamente. No entanto, não chegam a constituir uma oposição moral, um maniqueísmo. A oposição de valores é evocada para ser subvertida. Primeiramente, esse sentido se faz apreender já no fato de que as falas do Santo Sebastião e as do cangaceiro Corisco, em todo o filme, correspondem à mesma voz (a voz do ator Othon Bastos), o que provoca no espectador, não o reconhecimento dessa estratégia, mas a compreensão, ainda que inconsciente, da afinidade entre os elementos, entre os personagens, de forma que a tônica moral deixa de coordenar a construção (e compreensão) do filme.

Talvez seja por isso que, apesar da violência mostrada nas cenas da fase Manuel-cangaceiro, a brutalidade de Corisco parece não provocar o espanto do que seria uma violência extrema e gratuita. Reforça tal possibilidade de sentido os momentos em que o próprio Manuel identifica o Santo Sebastião em Corisco, a começar pela cena em que avista o cangaceiro na caatinga pela primeira vez, antes de juntar-se a ele:



Nessa cena, o casal avista Corisco, mas Rosa se nega a ir ao encontro do cangaceiro e tenta fugir, ao tempo em que Manuel busca convencê-la, porque reconhece em Corisco São Jorge, sobre o qual Sebastião se referia. Com os gritos do cangaceiro soando ao fundo, Manuel e Rosa debatem-se no chão:

MANUEL

É meu São Jorge, Rosa. É meu São Jorge, Rosa. É o São Jorge de meu Padim Sebastião.

Na sequência, Manuel interrompe o monólogo do cangaceiro, lançando-se aos seus pés devotamente:

CORISCO

Quem é você, aparecido?

MANUEL

O senhor não é o São Jorge de meu padim Sebastião?

Ao ouvir de Manuel a notícia de que Antônio das Mortes havia matado o Santo, Corisco esbraveja, estabelecendo uma identidade entre Lampião e Sebastião, a partir do reconhecimento de um carrasco comum – o “governo”:

CORISCO

Governo da peste! Mataram Virgulino e mataram Sebastião!

Adiante, aquela identificação do Santo Sebastião em Corisco é novamente feita por Manuel na cena em que ouve do cangaceiro a expressão “até que o sertão vire mar e o mar vire sertão”.²⁵⁰ Esse enunciado traz para Manuel a lembrança do

²⁵⁰ Deus e o Diabo na Terra do Sol (01:30`37``).

Santo Sebastião, lembrança que para o espectador é possível a apreensão sem que o vaqueiro a verbalize:



A expressão do vaqueiro, a permanência da câmera no enquadramento do seu rosto e a memória de Santo Sebastião (guardada pelo vaqueiro e pelo espectador) são os recursos que produzem essa lembrança. A expressão “até que o sertão vire mar e o mar vire sertão” – usada também por Sebastião no Monte Santo – é o que desencadeia a lembrança do vaqueiro e faz fundir, no momento, Sebastião e Corisco.

Há outros recursos que permitem a convergência a esse sentido, como é o caso da cena em que os cangaceiros invadem a casa do coronel Calazans: nota-se que, no clímax dessa cena, ecoa a *Magnificat Aleluia para Orquestra e Côro*, de Villa-Lobos, a mesma composição musical que recobre o discurso do Santo Sebastião no Monte Santo. Fundidos Corisco e Sebastião, o par deus & diabo sofre uma interessante reversão quando seus elementos voltam a ser polarizados e evocados pelo cangaceiro, ao tomar conhecimento da aproximação do matador de cangaceiro Antônio das Morte:

CORISCO

Espero Antônio das Morte... Quero me topar com ele de homem pra homem, de **deus** pra **diabo**. É o capitão Corisco enfrentando o dragão da riqueza. Se eu morrer nasce outro, que nunca pode morrer São Jorge, o santo do povo!

Curiosamente, é como deus que Corisco agora se coloca e define como diabo Antônio das Mortes, em quem identifica o governo. A partir disso, o cantador referir-se-á a Antônio das Mortes como “o dragão da maldade” e, a Corisco, como “santo guerreiro”. Essa inversão só é possível porque Rocha constrói a trama a partir do ponto de vista do vaqueiro e do cangaceiro, que representam a diferença, as memórias negligenciadas, subterrâneas, não apreensíveis pelas perspectivas historiográficas hegemônicas. Segundo o eixo que coordena a presente análise, a dissolução/subversão da hierarquia de valores no filme é importante, sobretudo, para pensar uma perspectiva outra de história, conforme discutido no capítulo anterior.

A fusão de Corisco e Sebastião permite também que se extraia novos significados dos movimentos messiânicos. É certo que Rocha lança mão de velhas visibilidades, posto que em *Deus e o Diabo* há ressaltado o traço místico-religioso-fanático que tradicionalmente identificam o sertanejo. Mas não concordo que a representação do Santo Sebastião sirva para denunciar a “insânia do passado” e sua continuação no presente, como afirma Albuquerque Jr.²⁵¹ O que mais chama atenção nas sequências do Monte Santo é que, embora esteja evidente a correspondência com o movimento messiânico de Canudos, Rocha não reproduz a histórica resistência dos beatos conselheiristas que derrotaram dois exércitos do governo, mas antes os mostra tombando desarmados sob os tiros de Antônio das Mortes. Creio que isso ocorre porque Rocha distribui essas memórias de acordo com a função e o efeito discursivo que pretende extrair delas.

O desfecho no Monte Santo teria a função de abordar do passado sua experiência trágica de forma a fazer lembrar o momento de perigo no presente, ou seja, a possibilidade de ocorrência de outra tragédia, outro massacre, como está também afirmada em correspondências do cineasta a Guevara e Saraceni, conforme citado anteriormente. Por isso Rosa, Cego Júlio e Corisco se lembrarão

²⁵¹ Vide ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. *A invenção do nordeste...* p. 282.

apenas do aspecto trágico da memória da comunidade messiânica. Curiosamente, é entre os elementos do grupo dominante (o padre, o coronel e Antônio das Mortes) que insurge a memória da resistência heróica de Canudos que, do ponto de vista desses personagens, representa um evento igualmente trágico.

Outras matrizes de apreensão do sertão são subvertidas no filme, entre elas a oposição *sertão & litoral*. Essa matriz de apreensão persiste ainda em obras recentes, como em Darcy Ribeiro que define o sertanejo, de “mentalidade fatalista e conservadora”, em oposição às gentes do litoral, “que gozam de intenso convívio social e se mantêm em comunicação com o mundo”, cuja discrepância social e cultural os opõe “como se fossem povos distintos”.²⁵² Ao contrário do que defende alguns comentadores, o mar que encerra a trama do filme de Rocha não é descrito como o espaço da civilização em cujo extremo habitaria o sertão. Como já dito anteriormente, o mar no filme representa a terceira e definitiva rebelião (o povo).

Ao valorizar a experiência de rebeldia e protesto social dos eventos que marcaram historicamente o sertão, o cineasta identifica na “sertanidade” os germes da revolução que se processava no presente, e promove com isso a inversão da semântica para o termo sertão e sertanejo que, segundo Gomes, se consolida em *Os Sertões*: “a da compreensão de que apenas a civilização faria a redenção daquele lugar e de sua gente”.²⁵³ Contrariamente, em *Deus e o Diabo* parece haver inscrito o sentido de que o caminho da transformação revolucionária inicia sua trajetória no sertão: do sertão para mar.

Como indicam as passagens acima analisadas, o sertão produzido em *Deus e o Diabo* é atravessado de ambiguidades, a partir das quais irrompe algumas das rupturas operadas no filme. A ambiguidade é tomada aqui como um

²⁵² RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro...* pp. 354-355

²⁵³ GOMES, Ana Lúcia de Abreu. *Brasília: de espaço a lugar, de sertão a capital (1956-1960)*. Tese de doutoramento defendida no PPGHIS/UNB, 2008.

modo de ser e perceber que subverte a forma como a racionalidade moderna apreende a realidade. Segundo Chauí, a percepção e a cultura, assim como seus objetos, são ambíguas, constituídas de dimensões simultâneas,²⁵⁴ muito embora nas ciências sociais e na filosofia, correntemente, a percepção seja coordenada por dualismos conceituais, por dicotomias. No século XIX, Nietzsche já constatava que a filosofia de sua época era coordenada por uma não confessada crença na oposição de valores e identificava, por detrás da lógica aparente dessa filosofia, meras valorizações.²⁵⁵ Derrida, na senda aberta por Nietzsche, demonstra que a oposição de valores, a dicotomia, é hierarquizante e moral, correspondendo a uma forma simplificada de apreensão do mundo, que sacrifica a diferença, a complexidade, o devir, a historicidade.²⁵⁶

Queiroz assimila esses apontamentos à sua análise quando, referindo-se à dicotomia *religião oficial* e *religião popular*, assinala que os conceitos dicotômicos parecem originar-se em juízo de valores, e que seu uso na sociologia não tem como ponto de partida um “raciocínio sistemático e teórico”, mas sim “concepções ideológicas de bem e de mal”.²⁵⁷ Esse modelo persiste como fundamento das matrizes de apreensão/interpretação/produção do sertão recorrente no pensamento social brasileiro, no cinema, na literatura e outros, o que torna significativa a subversão das oposições operadas, em certa medida, no filme *Deus e o Diabo*, conforme desdobrado anteriormente. A ambiguidade recobre ainda a narrativa na medida em que persiste em Rocha uma valorização da memória como recurso. Uma vez que a ambiguidade caracteriza-se a partir da apreensão de dimensões simultâneas, a memória revela-se igualmente ambígua, porque quando faz insurgir o passado no presente, “ambos continuam a ser passado e presente mas, no entanto, diferentes de si mesmo na imagem fugidia que, ao reuni-los, indica a possibilidade de sua salvação”.²⁵⁸

²⁵⁴ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 123.

²⁵⁵ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Para além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Martin Claret, 2003. pp. 34-36.

²⁵⁶ Vide: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

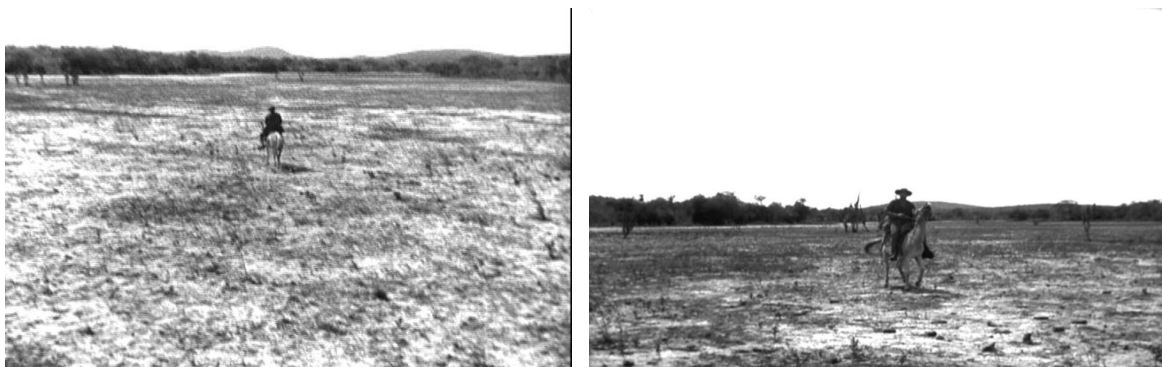
²⁵⁷ QUEIRÓZ, Maria Isaura P. de. *apud* CHAUI, Marilena. *op. cit.* p. 123.

²⁵⁸ GAGNEBIN, Jean-Marie. *apud* NUNES, José Walter. *Patrimônios subterrâneos...* p. 39.

3.6 Paisagem-sertão

A descrição da paisagem, da natureza, tem caracterizado a literatura que tem o sertão como tema – dos relatos de viajantes ao romance –, de forma que se criou a visibilidade que torna o sertão reconhecível, visibilidade que se instalou no imaginário coletivo e persiste até os dias atuais. Por isso, uma simples imagem de um mandacaru faz-se remeter de forma quase instantânea ao sertão. O cinema seguiu essa descrição da paisagem como forma de provocar legitimidade e reconhecimento à sua narrativa, o que faz com que nos filmes sobre o sertão haja sempre uma vegetação específica preenchendo diversos quadros, estabelecendo uma espacialidade. A descrição da paisagem, por mais que se queira objetiva, guia-se a partir de conceitos pré-estabelecidos e de noções cristalizadas ou não do espaço visado.

Em *Deus e o Diabo* não é diferente: a natureza descrita segue os contornos de um sertão previsto, no qual mandacarus gigantes, juazeiros, macambiras e xique-xiques revezam-se com vazios bem característicos, organizados dentro dos planos de forma mais ou menos regular. É dessa forma que, logo no início da narrativa, os planos que mostram a paisagem em que circunda o vaqueiro Manuel não apenas sugere o sentido da solidão e diminuição do homem em meio a um estado de coisas, mas também definem o sertão e marcam sua alteridade:



Recorrente em todo o filme, o plano geral desses quadros (acima e abaixo) descreve a desproporção entre o personagem e o espaço, e parece corresponder-se com as noções de sertão que o definem como terra vasta e pouco povoada, dentro da qual o homem é reduzido. A idéia de vazio e deserto é um eixo articulador de uma noção de sertão bastante presente nas diversas formas de representação e categoria central nos relatos de viajantes pelo interior do país, conforme já exposto anteriormente. Schettino discorre que essa noção “traz em si esse rarefeito de homens, lugar onde o homem é relativizado, diminuído, diluído em meio a uma natureza que prepondera”, e acrescenta que, nesse sentido, “sertão é uma representação pouco humanizada”.²⁵⁹



Numa primeira leitura da descrição da paisagem em *Deus e o Diabo*, o sentido da insignificância do homem não se faria remeter às estruturas sociais, mas sim à sua relação com a natureza. No entanto, acredito que talvez a forte presença da natureza no filme tenha a função de apenas marcar o *locus* da trama, lançando mão do acervo de marcas (imagens e enunciados) que tornam fácil a identificação do sertão.

Como então Lima Barreto (em *O Cangaceiro*) conseguiu construir uma narrativa sobre o sertão nordestino filmando as cenas na zona rural paulista? Rocha é quem primeiro responde a essa questão, ao afirmar que a paisagem desse filme era “falsa” e que os planos e a rapidez típica do cinema comercial

²⁵⁹ SCHETTINO, Marcos Paulo Fróes. *apud* SILVA, René Marc. *Por onde o povo anda...* p. 25.

americano presentes nele “não permitem ao espectador perceber que aquele Nordeste é ‘paulista’, sem macambira, xique-xique, favelas e mandacarus”.²⁶⁰ Seria mais coerente dizer que a natureza não é a única forma de definir o sertão, de modo que a figura do cangaceiro é igualmente definidora, e isso torna o sertão de Lima Barreto reconhecível, muito embora no filme, em alguns momentos, o cineasta mostra galhos de *cactáceas*, que não chegam a compor a exuberância mítica da natureza mostrada nos relatos sobre o sertão, como é o exemplo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Porém, mesmo nesse filme de Rocha, a organização da natureza dentro dos planos, a disposição da vegetação e a preferência por uma planta ou outra para compor determinados quadros, dependem da vontade e das intenções do homem, do cineasta, de forma que sua paisagem, a despeito de *O Cangaceiro*, é igualmente uma criação, uma produção. As marcas que servem a essa criação, no entanto, resultam de diversas estratégias de poder, de estratos assentados historicamente. Remetem às noções de sertão que afirmam velhas marcas inauguradas, talvez, pelos relatos de viajantes e sustentadas adiante pelo pensamento social brasileiro, como é o exemplo de Werneck Sodré que em cujas primeiras obras, segundo leitura de Silva, há inscrita a idéia ainda vigente, no imaginário social, “da capacidade de absor o e dilui o que tem a natureza sertaneja, pela exuberância e poder do todo vazio que a caracteriza e se inscreve nas poucas possibilidades de humaniza o no sertão”.²⁶¹

Muito embora a vegeta o captada pela câmera tenha sua existência objetiva, os enquadramentos que lhe d o existência dentro da diegese resultam de decisões do cineasta e são, pois, como se fossem enunciados do seu discurso fílmico. No interior de *Deus e o Diabo*, em diversos momentos, os personagens são mostrados envolvidos pela natureza preponderante, que parece limitar suas possibilidades de aço. Os quadros abaixo fornecem indícios que permitem inferir acerca dos sentidos aqui especulados. Neles, uma determinada vegeta o – definidora de sertão –   colocada em primeiro e primeiríssimo plano:

²⁶⁰ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro...* p. 93.

²⁶¹ SILVA, René Marc. *Por onde o povo anda...* pp. 25-26.



Nesses quadros, as *cactáceas* (mandacarus e xique-xiques) em primeiro plano e em plano-detalhe teriam no filme a função de definir o espaço sertanejo, a partir da percepção da natureza. Percepção e Natureza costumam ser situadas em domínios distintos, o que tange à crença na objetividade das descrições da paisagem. No entanto, segundo Schama, em *Paisagem e Memória*, a percepção humana e a natureza são coisas inseparáveis: “Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas”.²⁶² Esse autor demonstra que a natureza não é percebida independente da cultura e da história e que até mesmo o ato de identificar (filmar, no caso do cinema) o espaço já compreende a projeção da imensa carga cultural humana. Isso compreende dizer que para descrever a natureza em imagens, o artista lança mão de esquemas conceituais prévios, compreensão que encontra amparo em Benjamin, que define a arte como *mímesis*, mas assegura, segundo leitura de Rouanet, que o que ela mimetiza não é o real empírico, mas sim o real enquanto estrutura de correspondências (espaciais, temporais e outras) “copiando, ao mesmo tempo, o véu que se interpõe entre o olhar e essa estrutura”.²⁶³

Assim, em *Deus e o Diabo*, a escolha e o posicionamento de mandacarus e xique-xiques em primeiro plano e a descrição fílmica dos espaços

²⁶² SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. p. 17.

²⁶³ ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo...* p. 126.

ermos e de vegetação rasteira por onde transitam os personagens não mimetizam o que seria a natureza em “estado bruto”. Revelam antes correspondências com imagens, lembranças e esquemas definidores de sertão. Juntamente com a literatura de viagem, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, também deve ser apontado como uma matriz fundamental desse *sertão-natureza* de “árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos” e também de “mandacarus despidos e tristes”²⁶⁴, que adiante é apropriado pela pintura modernista, pelo romance e pelo cinema, e se sedimenta no imaginário coletivo, imiscuindo-se à percepção e às lembranças desse lugar chamado sertão, com o qual Rocha estabelece correspondências espaciais.

Há dimensões da paisagem de *Deus e o Diabo* que também se apresentam à tela como estratos de beleza, cuja descrição parece apontar a uma estrutura de afeto e estima do próprio cineasta, com relação ao espaço narrado, como é o caso das tomadas feitas do alto do monte, nas sequências que recobrem a permanência de Manuel entre os beatos. Na primeira cena no Monte Santo, a combinação com a música de Villa-Lobos reveste o discurso longo do Santo Sebastião com um aspecto poético, de forma que a impressão de beleza permanece para o espectador muito mais que seu conteúdo profético. Da mesma forma, o revezamento entre as fotografias que assimilam a beleza da paisagem e aquelas que descrevem o suplício do vaqueiro e dos beatos parecem relativizar seu sofrimento, de forma que o efeito do choque a partir da apresentação de um quadro de horrores (que alguns comentadores dizem ser a intenção de Rocha) fica relativizado.

Deus e o Diabo recompõe a fisionomia simbólica do sertão, que há muito se afirma como fonte de narrativas sempre que há erguida uma intenção de representar um “Brasil profundo”, composto seja de carências ou de beleza, de miséria ou permanência de valores arcaicos. Em início dos anos 60, o sertão

²⁶⁴ CUNHA, Euclides. *Os sertões...* p. 20.

entra nos discursos políticos dos intelectuais cineastas do chamado Cinema Novo, que atualizam seu repertório sócio-cultural de marcas, a partir de uma estética inovadora e uma intenção política clara. Em determinada medida, Rocha insere-se na mesma corrente dos romancistas da década de 30, no que se refere ao trato do sertão, evocado para denunciar as circunstâncias degradantes da região em virtude das secas, das estruturas sociais arcaicas e do descaso do governo central.

No entanto, a obra de Rocha não é tomada aqui como uma forma de denúncia. É certo que o cineasta não subverte completamente as visibilidades do discurso regional, uma vez que em ambos encontram-se os mesmos elementos como substância – o coronel, o cangaceiro, a seca, a fome, o misticismo, a volante e outros. Não obstante, em Rocha esses elementos são tomados a partir de outra estratégia política, onde se encontra a operação de algumas rupturas. Rocha não encerra sua visão do sertão dentro dos limites do próprio sertão. A compreensão do sertão em *Deus e o Diabo* é subordinada a um sentido mais amplo de luta e mudança social, e alguns dos seus elementos constitutivos são para Rocha alegorias da revolução social em marcha, conforme crença da época entre alguns segmentos.

Como demonstrado neste capítulo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi gestado sob a pressão dos acontecimentos políticos que recobriram as décadas de 50 e 60, época em que as agitações no Nordeste aumentavam a “certeza revolucionária” que tornava o filme urgente, o qual, segundo Rocha, iluminaria o processo em curso e seria portado como uma arma. Nesse sentido, é coerente que sua munição fosse mesmo a memória de combatentes do passado e não um amontoado de denúncia social, como defende boa parte dos comentadores. Isso significa dizer que o sertão no filme é muito menos definido como *espaço-vítima* do que como *espaço-experiência*.

Não obstante, a construção do sertão glauberiano segue contornos de um sertão fundado por diferentes discursos e estratégias de poder, cristalizado no imaginário coletivo, subvertendo alguns sentidos e afirmando outros. Assim é que

o cineasta lança mão de visibilidades bastante recorrentes nas representações do sertão, como é o caso da descrição da paisagem, que define o sertão a partir da natureza. Isso, embora seja um recurso inalienável a qualquer narrativa que tenha o sertão como núcleo, reforça velhas marcas e conceitos que o definem.

Outras marcas definidoras de sertão são apresentadas em *Deus e o Diabo* e subvertidas em sua “absolutidade”. É o caso da alienação ao meio das carências profundas. Rocha subverte o discurso da seca a partir de uma abordagem irônica. No filme, não é a seca a responsável pelas mazelas. Em *Deus e o Diabo* a violência que caracteriza o cangaço é ressignificada, como também o é a imagem do cangaceiro. Corisco é representado como uma espécie de narrador que transmite a Manuel a experiência do cangaço e mantém viva a memória de Lampião. A experiência é o impulso que lança Manuel em direção ao mar, à terceira rebeldia, ao povo insurrecto. No capítulo seguinte, reservar-se-á espaço para perscrutar qual memória do cangaço figura em *Deus e o Diabo* e como Lampião é rememorado, a partir das cenas em que Corisco o evoca. Abordar-se-á também a memória do messianismo e a forma como as identidades de gênero e raça são representadas no filme.

4. IDENTIDADES, MEMÓRIAS E IMAGENS NA *TERRA DO SOL*

“O cinema é a mais radical expressão da política”.

Glauber Rocha

4.1 Memórias de cangaceiros

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o foco no tema do cangaço e a importância do papel atribuído a Corisco – vingador de Lampião e portador de sua memória –, é algo bastante central. Mas curioso é o fato de que, sem que haja aparição física de Lampião, este se integra ao filme como referência, memória e motor que move aquele personagem. Isso, no entanto, representa um salto quando colocado em relação com a primeira versão do roteiro.²⁶⁵ Na versão definitiva, expressa no filme, Rocha reelabora os tratamentos anteriores e, na busca de traduzir a urgência do momento, trabalha o cangaço de forma alegórica e atinge uma síntese na qual o mito é atualizado e o tempo se descontinua, permitindo que Lampião, no transe de Corisco, emita uma versão do passado, afirme a robustez de sua memória e reconstrua sua própria imagem, cujas cenas serão analisadas adiante. O cangaceiro, nesse filme, perde alguns dos estigmas estabelecidos pela memória oficial.

²⁶⁵ Esse primeiro tratamento data de 1959 e recebeu o nome de *A Ira de Deus (Corisco)*. Nele, Lampião é descrito numa cena na qual é fuzilado e sua cabeça levada ao prefeito como troféu. Corisco inicia sua vingança exibindo adiante cabeças de soldados, em retaliação, mas a imagem de Lampião se dispersa e não volta a aparecer ou ser citado no decorrer do roteiro. Vide: ROCHA, Glauber. *Roteiros do terceiro mundo*. Organizado por Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. pp. 3-45.

Segundo Vieira, o cangaço está presente no cinema brasileiro desde a década de 20, mas o filme *Lampião, a fera do Nordeste* (1930), de Guilherme Gáudio,²⁶⁶ é o primeiro a abordá-lo como tema central e representa Lampião como um indivíduo monstruoso em cenas nas quais ele estripa até crianças.²⁶⁷ A exemplo de outros, esse filme fora produzido no momento em que o cangaceiro atuava no interior do Nordeste e suscitava todo um anedotário que, reforçado pelas campanhas das forças repressoras oficiais, contribuiu para a produção de sua imagem no imaginário coletivo.

Lampião tornou-se um elemento tão representativo do cangaço que todo líder cangaceiro construído pela literatura ou pelo cinema parece tomá-lo como referência. Apesar desse encontro precoce com o cinema, o cangaço veio se consolidar como gênero somente a partir de *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que forneceu às diversas produções que surgiram nos anos 60 a estrutura dramática à qual recorreram. Essas produções receberam de Salvyano Cavalcante a alcunha de *nordestern*, devido à clara referência ao *western* que faziam nos EUA.²⁶⁸ Em ambas as cinematografias, americana e brasileira (*western* e *nordestern*), vão coincidir as mesmas categorias cognitivas que lhes coordenam, tais como os pares *barbárie/civilização*, *mocinho/bandido*, *vítima/meio*, que também persistem em boa parte da bibliografia que analisa a gênese do fenômeno do cangaço. É importante ressaltar que não compõem os objetivos desta dissertação analisar as causas do cangaço nem fazer o inventário de sua representação na cinematografia brasileira, mas antes perscrutar o sentido de sua encenação no filme e a forma como são imobilizadas as memórias daqueles indivíduos referenciados – Lampião, Corisco.

²⁶⁶ LAMPIÃO, A FERA DO NORDESTE. Dirigido por Guilherme Gáudio. 1930.

²⁶⁷ “No livro Dicionário de Filmes Brasileiros (longa-metragem), de Antônio Leão da Silva Neto, não constam os atores que participaram do filme, mas constam José Nelli como produtor e Antônio Rogato na fotografia. (...) não existe cópia de *Lampião, a Fera do Nordeste*, o que impossibilita uma descrição mais detalhada deles e situá-los como filmes do gênero”. VIEIRA, Marcelo D. S. *O Cangaço no Cinema Brasileiro*. Tese de Doutorado defendida na Unicamp, 2007. p. 36.

²⁶⁸ *Idem*.

A literatura e o cinema são importantes agentes de construção de memórias do cangaço. No entanto, o que se percebe é que em grande parte das produções essas memórias têm como fonte a versão dos perseguidores dos cangaceiros, a versão que se fez oficial. Em determinada medida, isso compreende também o filme de Rocha, uma vez que, à construção da morte de Corisco, ele toma como fonte a versão contada pelo major José Rufino, que se arrogava ser o executor daquele cangaceiro.²⁶⁹ Muito embora Rocha reconstrua/ressignifique a imagem de Corisco, ao dar-lhe o papel de guardião da memória de Lampião e transmissor de sua experiência guerreira – sobretudo porque há também no filme uma apropriação das narrativas populares sobre Corisco –, a versão oficializada da morte do cangaceiro não é contestada em *Deus e o Diabo*. Na cena em que descreve seu assassinato,²⁷⁰ o cineasta segue, ponto-a-ponto, o que lhe fora narrado por Rufino:



Nessa cena, Antônio das Mortes acerta um tiro na perna de Dadá e atalha Corisco, a quem pede que se entregue, enquanto a voz do cantador *off*,

²⁶⁹ José Rufino assim conta a Glauber o episódio da morte do cangaceiro: “[Corisco] vomitava as tripas, o bucho aberto de bala. Do pé de Dadá saltou uma lasca de osso. Eu tinha gritado antes: ‘Se entrega, Corisco’; e ele respondeu: ‘Não me entrego não’. E eu ordenava e recebia fogo na resposta. Pois bem, escapou Dadá, fugiu para sempre o cabra Dourado e a menina que ia com ele, mas Cristino ficou lá no chão, ferido. Não morreu logo na hora: pegamos, metemos no caminhão, mas já de noite deu febre, derrame de sangue. Cortei o braço, a cabeça, botei numa lata de querosene e enviei pra capital”. Rufino conta ainda que, antes de tombar, Corisco perguntou o seu nome e disse em seguida: “Mais forte são os poderes de Deus”. Extraído de: ROCHA, Glauber. *Memória de deus e do diabo...* p. 142.

²⁷⁰ *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (01:55`00``).

sobreposta, completa o diálogo que remonta à história que fora narrada ao cineasta:

ANTONIO DAS MORTES

Se entrega Corisco!

CANTADOR (Off)

Se entrega Corisco

Eu não me entrego não

Eu não sou passarinho

Pra viver lá na prisão.

Se entrega Corisco

Eu não me entrego não

Não me entrego ao tenente

Não me entrego ao capitão

Eu só me entrego na morte

de parabelo na mão.



Na sequência, Antônio das Morte dispara rajadas de tiros no peito de Corisco que, antes de tombar na areia da caatinga, grita:

CORISCO

Mais forte são os poderes do povo!

Enquanto Antônio das Mortes se concentra em Corisco, Manuel e Rosa fogem, representando estes o casal de cangaceiros que acompanhava Corisco, e que o major Rufino deixou que escapasse, segundo narrou ao cineasta.

Não obstante a apropriação dessa narrativa oficializada, Rocha procura construir a história de Corisco, no interior do bando remanescente após o extermínio de Lampião, especulando-a como ela seria se contada do ponto de vista daquele casal de cangaceiros que acompanhava o vingador de Virgulino em seus momentos derradeiros e que sobreviveu à caça de José Rufino, conforme confessado pelo próprio cineasta num debate em 1964.²⁷¹ Se por um lado Rocha repete como verdade a memória oficializada do extermínio daquele remanescente do que foi o maior e mais temido grupo de cangaceiros do sertão, por outro o cineasta se apropria dessa narrativa e a transforma num discurso coerente com os efeitos pretendidos.

É por isso que, enquanto o Corisco da narrativa do major Rufino grita, antes de morrer, *Mais forte são os poderes de Deus*, o Corisco de Glauber substitui a palavra “Deus” por “Povo”, num claro remetimento à efervescência revolucionária do contexto político-social da realização do filme. Não obstante, essa assimilação no filme da versão cristalizada da morte de Corisco é oportuna para se pensar a História como um embate de memórias, no qual algumas alçam ao *status* de verdade e outras são silenciadas. É assim que, contrariando Mello, que, a exemplo de Rocha, repete que, em 1940, o tenente José Rufino, “vai no encalço de Corisco e o abate, ferindo gravemente sua companheira em Brotas de Macaúbas”²⁷², o pesquisador Luna, na última página do seu livro *Lampião e seus Cabras*, aviva fragmentos de memória e conta ter ouvido de uma testemunha, na cidade de Tucano, na Bahia, que “Corisco havia entrado em acordo com a Polícia, retirando-se em paz para o Estado de Goiás, onde se dedica à agricultura”.²⁷³

²⁷¹ Cf. ROCHA, Glauber. Discussão...

²⁷² MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: Girafa, 2004. p. 158

²⁷³ LUNA, Luis. *Lampião e seus cabras*. Rio de Janeiro: Leitura, 1963. p. 122.

Com relação a Lampião, a primeira referência no filme é feita pelo cantador, nos versos que apresentam Corisco como “o diabo de Lampião”, quando Manuel e Rosa o encontram na caatinga.²⁷⁴ Nessa sequência, a morte do líder é descrita como o *leitmotiv* do ódio e da movimentação de Corisco, conforme visto nas cenas que descrevem esse cangaceiro:



No meio da caatinga, mostrado em um plano geral com outros cangaceiros, depois de matar algumas pessoas que ali se encontravam, Corisco justifica-se num brado:

CORISCO

Vingo no vivo e no morto meu cumpadi Lampião!

As palavras do cangaceiro parecem significar que o alvo de sua vingança são tanto os descendentes dos inimigos de Lampião quanto a memória destes. Luis Luna, ao analisar as condições que empurravam os indivíduos do sertão para o cangaço, percebe que a vingança fora um fator determinante a muitos ingressos nessa atividade, e enfatiza a história de Lampião, que encontrou no cangaço um modo de levar a cabo a vingança contra os Nogueiras e, conseqüentemente, um

²⁷⁴ Deus e o Diabo na Terra do Sol (01:06`30``).

modo de vida no qual compreendia, como princípio, a retaliação impiedosa de “coiteiros” traidores, delatores e colaboradores das volantes.²⁷⁵

No filme, Corisco concentra em si a dor e a tristeza da morte de Virgulino e, em toda a sua movimentação na caatinga, alterna a ânsia de vingança e o cuidado com a memória do líder morto. Ao descrever essa responsabilidade de Corisco com a vingança e a memória de Lampião, Rocha confere outro sentido à atitude daquele quando buscou assumir o cetro de Virgulino após sua morte.²⁷⁶

Ainda nessa sequência que inaugura sua aparição no filme, a explosão de fúria de Corisco cessa bruscamente e é substituída por um tom nostálgico, em imagens com tempo estendido e isentas de encadeamento motor:



A câmera acompanha o cangaceiro de perto e o enquadra num plano demorado, estratégia bastante recorrente no filme quando um personagem rememora um acontecimento. Nessa cena, a melancolia de Corisco é descrita nesse longo plano, ao lembrar para Dadá o episódio da morte de Maria Bonita e Lampião:

²⁷⁵ LUNA, Luis. *Lampião e seus cabras...*

²⁷⁶ Cristino Gomes da Silva Cleto, vulgo Corisco, chefe de subgrupo do bando de Lampião, após a morte deste em 1938, “se arvora em seu vingador e tenta empolgar a vacante chefia geral do cangaço”. MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiro do sol...* p. 157.

CORISCO

Já faz três dia... é muito tempo pra quem viveu na guerra. O corpo de Maria Bonita inchou, apodreceu, os bichos agora tão comendo os olhos bonito dela...



De súbito, dentro do mesmo plano-sequência, Corisco abandona a resignação, ergue a cabeça e assume uma postura altiva. Rejeita a memória do aniquilamento, da derrota diante das forças policiais, e captura Lampião das ruínas, fazendo com que o líder cangaceiro ressurja forte, combativo e presente, subversivo como as memórias subterrâneas, atitude traduzida tanto pelas imagens quanto pelas palavras de Corisco, que diz:

CORISCO

Morreu Maria, mas Lampião está vivo. Virgulino acabou na carne mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo que agora juntou os dois... Cangaceiro de duas cabeças, uma por fora e outra por dentro. Uma matando e outra pensando! Agora é que eu quero ver se esse homem de duas cabeça pode consertar esse sertão.

O que está colocado nessa fala é que, ao morrer, Lampião se tornou mais forte, duplamente poderoso, porque a partir de então vive em Corisco como memória e experiência. No “cangaceiro de duas cabeças”, Lampião é a cabeça “pensando”, e essa referência talvez diga respeito às suas habilidades de

estrategista, habilidade essa reconhecida pelos que o conheceram e comentada por alguns dos seus estudiosos. Reportando-se a essa característica de Lampião, Luna afirma que “não foram poucas as vezes em que ele empregou planos muito bem arquitetados e melhor executados para desbaratar o inimigo”.²⁷⁷ Segundo esse autor, o líder cangaceiro possuía destreza e sentido de comando e demonstrava ser um estrategista nato. O pesquisador descreve diversos episódios, ouvidos de testemunhas, em que Lampião usou de estratégias somente usados em guerrilhas.

A fala de Corisco nessa cena, muito mais que apresentar uma memória positiva do líder cangaceiro, afirma sua permanência como experiência. A morte do líder Lampião, na forma como é colocada no filme, ao invés de defasar a força de Corisco, faz com que ele se torne dois em um corpo, passado e presente, homem e memória, cangaceiro e experiência. Essa fusão dos dois cangaceiros exemplifica bem a subversão temporal operada em *Deus e o Diabo* e o compromisso do presente (Corisco) com o passado arruinado (Lampião), que, ao ser arrancado do fluxo temporal e ressignificado, torna-se um vir-a-ser, numa real possibilidade de salvação.

Ainda, quando Corisco preconiza a possibilidade de o cangaceiro de duas cabeças “consertar esse sertão”, ele está invertendo as representações que identificavam o cangaço como “o mal do sertão” que era preciso ser exorcizado. Facó, contemporâneo de Rocha, via o cangaço como fruto do latifúndio, sendo este o grande entrave a ser combatido. Esse autor partia do pressuposto de que o homem do sertão vive em função da terra, e quando a terra lhe é inacessível ou quando se vê oprimido pelo “latifúndio oceânico”, ele pega em armas para lutar e se torna cangaceiro.

Facó, distanciando-se da leitura de Cunha, que lia esses fenômenos sociais como atavismo da raça,²⁷⁸ contemplava-os a partir da problemática social

²⁷⁷ LUNA, Luis. *Lampião e seus cabras...* pp. 67-68.

²⁷⁸ “A hegemonia da explicação euclidiana durou exatamente até final dos anos 50, quando as explicações sociológicas passaram a perceber esses fenômenos a partir de seus aspectos positivos, em detrimento das interpretações condenatórias, herdeiras da conjuntura intelectual e

e defendia que o cangaço “resulta da tremenda desigualdade social”, ou seja, “da concentração da propriedade da terra, que dava poder ilimitado a uma insignificante minoria de latifundiários”.²⁷⁹ Do ponto de vista dessa minoria, é coerente que o cangaço não passe de banditismo, câncer que é preciso extirpar para que o sertão respire sua “normalidade”, posição assumida por diversos autores que escreveram sobre o tema.

Segundo o autor de *Cangaceiros e Fanáticos*, os cangaceiros (e os beatos dos movimentos messiânicos) eram agentes de um processo de transformação de caráter social: “eles subvertem a pasmeira imposta pelo latifúndio durante séculos, provocam choques de classes, lutas armadas, preparam os combates do futuro”²⁸⁰, combates necessários à tarefa de “consertar o sertão”. Givaldo Siqueira, no debate de 1965, no qual se discutia o recém-lançado *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, foi o primeiro a perceber a proximidade na forma como Facó e Rocha viam o cangaço. Segundo ele, em ambas as obras (o livro e o filme) não é possível “separar a visão de análise daquilo que se ouve contar, isto é, a visão que o povo tem do cangaceiro”.²⁸¹

política que envolveu o processo de substituição da monarquia pelo regime republicano no Brasil. (...) Exemplo mais conhecido dessa interpretação, o livro *Cangaceiros e Fanáticos*, de Rui Facó, entendeu que os movimentos messiânicos e o cangaço brasileiros foram estruturados contra o latifúndio e desenvolveram, implicitamente, uma postura revolucionária...”. HERMANN, Jacqueline. Canudos: a terra dos homens de Deus. *Estudos Sociedade e Agricultura*. 9, outubro, 1997. 16-34. Disponível em <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar>. Acesso em 28/01/2010. [Grifo meu]

²⁷⁹ FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 33.

²⁸⁰ *Ibid.* p. 37. [Esse eixo de interpretação com o qual Facó aprecia o cangaço e o messianismo é criticado por Hermann, com uso da seguinte argumentação: Primeiro lembra que a leitura monarquista, contemporânea à guerra de Canudos, ao ler o ajuntamento conselheirista como um movimento de restauração monárquica justificava a necessidade de ação das forças repressoras oficiais e o conseqüente massacre dos beatos. A leitura de Facó, ao definir os movimentos messiânicos como expressão de luta de classes e conferir consciência política àqueles sertanejos, justificaria igualmente a necessidade do enfrentamento bélico e suas conseqüências. Num segundo ponto, coloca que os que seguem essa linha de interpretação de Facó ainda não conseguiram apresentar registros e evidências que confirmem ou indiquem a elaboração de projetos definidos e estruturados. A autora ainda destaca que essa linha de argumentação não conseguiu “ultrapassar os limites dos modelos teóricos, ideológicos e políticos que informaram suas conclusões”. Cf. HERMANN, Jacqueline. “Canudos: a terra dos homens de Deus”... pp 16-34]

²⁸¹ GIVALDO SIQUEIRA. Discussão. In: ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol...* pp. 146-147.

O “cangaceiro de duas cabeças” é uma alegoria marcante no filme e coerente com a reflexão aqui tecida. Nessa cena, Lampião constrói sua própria versão da morte na gruta e, adiante, “humaniza” sua imagem quando confessa a Corisco seus medos, a começar pela sequência em que “Corisco-Lampião”, em um transe, rememora a Cego Júlio o episódio da morte nos Angicos:



No quadro, conforme acima, um plano fixo mostra o rosto de Corisco, mas o personagem, nesse momento, é Lampião, sua “outra cabeça”.²⁸² A câmera se ocupa da tarefa de diferenciá-los, posiciona-se abaixo da linha do seu olhar sério e o enquadra em *contra-plongée*, de forma a descrever a altivez de sua figura. Assim posicionado, Lampião fala com voz firme:

LAMPIÃO
Tem macaco por perto?

Subitamente, Corisco torna a ser Corisco. O plano agora assimila a tensão causada pelo movimento brusco do cangaceiro, que se agita enquanto responde:

²⁸² Deus e o Diabo na Terra do Sol (01:13'22'').



CORISCO

Tava esperando o sinal. Sonhei com o fim. Vamos morrer hoje!

Ao dizer, muda a expressão do rosto e ergue-se lentamente para se enquadrar no plano e retornar à postura na qual dá lugar à Lampião, que a câmera descreve como alguém poderoso. O rosto sério de Lampião questiona o outro, quanto à sua visão trágica:



LAMPIÃO

Morrer como? Tá doido?

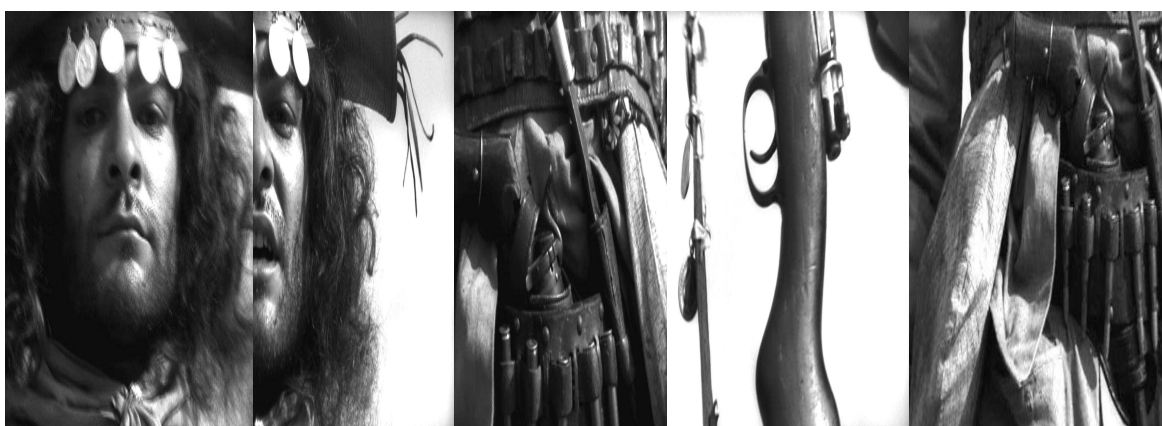
Novamente Corisco volta a ser Corisco e, dado ao aumento da tensão do diálogo, ele se afasta de forma brusca e agitada para se posicionar num plano aberto. Gesticulando de forma descontrolada, o cangaceiro retoma a fala:



CORISCO

Quando eu sonhasse num tinha mais jeito. Eu vi o fuzil do Diabo dar dois tiros. Um em cada olho. No teu, Virgulino!

No final dessa fala, a câmera aproxima em *zoom* o cangaceiro. Este se adianta alguns passos, e seu rosto assume uma expressão séria e firme. A câmera volta a se posicionar abaixo da linha do seu olho e enquadra metade do seu rosto, fazendo talvez alusão ao líder cangaceiro caolho, de forma a mostrar que o personagem no quadro agora é Lampião, o qual repreende Corisco:



LAMPIÃO

Bota teu azar pro lado! Quem é que vai acertar no meu olho? Tô fechado com as chaves do Padim Ciço.

Enquanto a fala de Lampião atrela sua defesa à fé, a imagem o desmente porque descreve o instrumento real de sua defesa. Do rosto do cangaceiro, a câmera desce até enquadrar o punhal e a pistola. O tremular do fuzil na mão direita avisa que a voz que agora intervém é a de Corisco, que novamente dá lugar à de Lampião quando a pistola e o punhal voltam a ser enquadrados:

CORISCO

Mas foi o sinal! Foi o sinal! Vai ser na hora do sol nascer.

LAMPIÃO

Aqui na toca? Só se foi você. Se você me traiu eu te mato.

Agora Corisco volta a se afastar da câmera para um plano aberto dentro do mesmo quadro. Faz sua defesa e chama seus “cabras” para partirem com ele:



CORISCO

Eu não! Eles lá, os macacos e o Diabo. Eu vou-me embora que a hora não é minha. É tua. Dadá, cabras, vambora!

Imediatamente após a fala, a câmera aproxima num zoom o cangaceiro e o enquadra para voltar a identificar Lampião na sua postura e expressão, o qual finaliza a cena chamando Maria e os homens do seu bando para a luta:

LAMPIÃO

Maria, Arvoredo, Gavião, todo mundo no papo amarelo.

Nessa fala que encerra o transe de Corisco, Lampião manda que os “cabras” peguem os fuzis (papo amarelo), e sons de tiros são sobrepostos ao fundo. O diálogo e seu desfecho parecem rejeitar a versão de que Lampião e os outros dez cangaceiros vitimados nos Angicos em 1938 foram pegos desprevenidos pelo ardil do tenente João Bezerra. Se as lembranças narradas pelo personagem indicam que Virgulino e os seus morreram lutando, fica contrariada a memória recorrente (oficial) desse evento.

Os cangaceiros, conforme representados nas narrativas populares (cordéis, cantigas), não temiam a morte. Aceitavam-na, desde que ela sobreviesse no meio da batalha. Porém, morrer indefeso parecia ser o que havia de mais indesejável e desonroso, fato que justifica a fala de Corisco nos versos do cordel que narra sua morte, quando diz: “eu não me entrego não / eu só me entrego na morte / de parabelo na mão”. Um bom exemplo do que se coloca aqui é visto também na narrativa popular do episódio da morte do cangaceiro Jararaca, cujos versos contam que, ao ser capturado pela polícia quando do ataque do bando de Lampião a Mossoró, lamentou antes de ser fuzilado por seus algozes: “se eu morresse lutando / teria mais alegria”.²⁸³

Há um segundo momento no filme em que Corisco volta a entrar em transe para dar lugar a Lampião.²⁸⁴ Trata-se da sequência em que Manuel expressa para o cangaceiro seu ponto de vista, quando diz que Lampião e Santo

²⁸³ SANTOS, Apolônio Alves dos. *A vida criminosa de Lampião o rei do cangaço*. Folheto. In: *A arte da cantoria – cangaço*. Acervo Funarte. [sem data]

²⁸⁴ Deus e o Diabo na Terra do Sol (01:43'00'')

Sebastião “é tudo a mesma coisa”, o que justificaria sua determinação de morrer por Corisco. Este, no entanto, repreende-o, condena a comparação e narra um episódio em que Virgulino “chutou e cuspiu” a cara de Sebastião por ter tentado tirar-lhe as armas para colocar no lugar um rosário. Manuel, depois de esbravejar na tentativa de defender a memória do Santo, resigna-se. Dadá, para confortá-lo, descreve o líder cangaceiro da seguinte forma:

DADÁ

Virgulino era grande, mas também ficava pequeno.

Agora, é Corisco quem esbraveja na defesa da memória de Lampião. Dirige-se à câmera, como se falasse diretamente aos espectadores (do presente e do futuro), para quem o cinema constrói memórias e entrega versões da história:



CORISCO

É mentira!

Nesse momento, um corte brusco interrompe a tensão dessa cena e dá lugar a um plano fixo, no qual o cangaceiro de costas, em postura ereta e com o braço direito levantado, segura na mão o punhal. O tom e o conteúdo de sua fala revelam que Corisco é agora Lampião:



LAMPIÃO

Tenho medo de viver sonhando com a luz da bala que joguei em cima do bom e do ruim. Tenho medo das almas penadas que cortei com meu punhal. Tenho medo de ficar triste e sozinho como um gado berrando ao sol. Tenho medo, Cristino! Tenho medo da escuridão da morte!

O próprio passado reclama sua imagem e confirma a alegação de que Lampião “era grande, mas também ficava pequeno”, conforme Dadá proferira anteriormente. No quadro seguinte, Corisco volta a ser Corisco e, resignado, aceita essa memória de um Virgulino humanizado, que não se resumia ao ódio, grandeza e vingança, mas que também era dotado de sentimentos de remorso e medo da morte e da solidão. Em face disso, Corisco confirma para Manuel essa imagem do líder morto:



CORISCO
É verdade.

A alegoria do “cangaceiro de duas cabeças” encena um momento em que o próprio passado reclama ao presente sua atualização e subverte a noção de temporalidade que tende a naturalizar/perpetuar o êxito dos vencedores. Comumente, quando se narra um evento passado, é o tempo verbal que primeiro se encarrega de identificar como passado o objeto da narrativa. É assim que, no filme, quando um personagem narra um acontecimento, sua fala flexiona o verbo para dizer o passado, mas sua imagem é presente, espacialidade. Ainda que dessa forma a narrativa promova o encontro do passado com o presente, a barreira temporal é mantida e confirmada pela própria natureza linear da imagem verbal.²⁸⁵

No entanto, nessa cena, tudo é presente: imagem e fala, Lampião e Corisco, o passado se funde ao presente numa perfeita síntese, que Rocha atinge talvez porque adota o ponto de vista da memória, a quem compete a redenção do corpo passado, como reformulação de significados capazes de reparação. Dessa perspectiva, Corisco inscreve o compromisso que o presente precisa estabelecer com as gerações passadas, e Lampião, na memória, reconcilia-se consigo mesmo: torna mais humanizada sua própria figura e ratifica sua força guerreira e altivez nas imagens em que Corisco lhe empresta o corpo.

4.2 O feminino em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

No cinema clássico contemporâneo, segundo Kaplan, é comum os roteiros negarem à espectadora feminina o prazer da identificação,²⁸⁶ de forma

²⁸⁵ Cf. GUIMARÃES, César. *Memória sertão...*

²⁸⁶ A identificação “não é aquilo que prende alguém a um objeto que existe, mas aquilo que prende alguém à escolha de um objeto perdido [...] Está fundada na fantasia, na projeção e na

que, enquanto os personagens masculinos idealizados nos filmes espelham ao espectador masculino seu ego apenso a uma sensação de poder, “para a mulher, ao contrário, são dadas apenas figuras vitimizadas e impotentes”.²⁸⁷ Também no cinema brasileiro, a representação da mulher segue a aplicação de estereótipos e conceitos bastante recorrentes, que marcam a alteridade feminina.

Em estudo sobre as mulheres sertanejas, Falci comenta que no sertão “o feminino ultrapassa a barreira das classes”. Às mulheres sertanejas, ao nascerem, “certos comportamentos, posturas, atitudes e até pensamentos foram impostos”.²⁸⁸ No entanto, isso não se restringe às mulheres do sertão.

Butler, reportando-se à construção discursiva do feminino, chama atenção para o poder que a linguagem tem de criar o socialmente real e considera que a nomeação do sexo “é um ato de dominação e coerção (...) institucionalizado que cria e legisla a realidade social pela exigência de uma construção discursiva/perceptiva dos corpos, segundo os princípios da diferença sexual”.²⁸⁹ Isso traduz bem o ponto de vista da teórica feminista Monique Wittig, quando coloca:

Somos obrigados, em nossos corpos e em nossas mentes, a corresponder, traço por traço, à idéia de natureza que foi estabelecida para nós (...) ‘Homens’ e ‘mulheres’ são categorias políticas e não fatos naturais.²⁹⁰

Sem perder de vista essa perspectiva, buscar-se-á compreender, em *Deus e o Diabo*, a apresentação da personagem Rosa, que materializa a

idealização”. Cf. HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade”. In: SILVA, Tomaz T. da (Org.) *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 109.

²⁸⁷ KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Trad. Helen M. P. Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 50.

²⁸⁸ FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: PRIORE, Mary Del (org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 241.

²⁸⁹ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 168.

²⁹⁰ WITTIG, Monique. *apud, Ibid.*

construção do feminino no filme.²⁹¹ Sua trajetória na trama marca, afirma e rompe com a representação recorrente da “mulher”. Na medida em que algumas cenas se ajustam às performances que marcam a diferença sexual com atribuição de papéis sociais específicos, outras se distanciam sobremaneira do eixo binário masculino/feminino de construção da identidade sexual, conforme verificado nas sequências que descrevem a personagem.

A primeira aparição de Rosa no filme ocorre no contexto da revelação religiosa do vaqueiro Manuel quando do seu primeiro encontro com o Santo Sebastião. O vaqueiro, voltando para casa, depara-se com a procissão dos beatos de Sebastião e se vê interpelado pelo discurso religioso que lhe aponta o caminho do milagre como solução para suas dificuldades materiais. Ao chegar em casa, encontra Rosa no terreiro e procura dividir com a mulher seu vislumbre. A câmera, fixa, capta-os (Rosa e Manuel) dentro de um plano conjunto, e a mãe do vaqueiro num plano de profundidade. À direita do quadro, Rosa executa o trabalho repetitivo e mantém-se indiferente ao vaqueiro, que lhe conta sobre o encontro com o santo:



MANUEL

Rosa, eu vi o Santo Sebastião! Ele disse que evém um milagre salvar todo mundo. Tinha uma porção de

²⁹¹ Optou-se aqui por focar a personagem Rosa, e não Dadá, porque ela participa de todas as fases da trama e é quem apresenta uma maior e mais apreensível estrutura alegórica.

gente atrás dele e os fiéis tudo cantando e rezando. (...) Ele me olhou aqui dentro... É o milagre, Rosa, é o milagre!

Com silêncio e indiferença, Rosa desacredita a fé de Manuel. Ela parece submeter ao filtro da razão não somente o vislumbre religioso do marido, mas também a relação social em que estão imersos, como sugere a descrença que expressa em relação ao plano de Manuel de comprar uma fração de terra com o dinheiro que acredita obter após a partilha das vacas com o coronel. Na cena em que Manuel expõe para Rosa esse projeto de comprar uma roça com o dinheiro da partilha, a instabilidade da iluminação (à vela ou lamparina) que cobre o cenário parece significar a própria instabilidade do projeto do vaqueiro:



MANUEL

Rosa, sábado eu vô na feira fazer a partilha do gado com o coronel Moraes. Aí eu vô ver se vendo duas vacas e compro um pedaço de terra na mão dele. Se der certo eu faço uma roça... nós podemos ter uma colheita só da gente o ano que vem.

ROSA

Acho que não adianta.

Ao desacreditar, Rosa parece antecipar-se ao desfecho trágico da partilha. Ela demonstra ter muito mais consciência da situação real em que se

encontram do que o vaqueiro. No filme, como se confirmará em diversas outras cenas, a imagem do feminino não estabelece as correspondências de sentido que recorrentemente ocorrem dentro da dualidade feminino/masculino, na qual o “homem” é razão e consciência, e a “mulher” o seu oposto. Em *Deus e o Diabo*, a partir da produção dessa mulher (Rosa), o binarismo que serve à construção e apreensão do sexo dentro das relações de poder encontra formas de dissolução.

Marca ainda a trajetória da personagem dentro da trama a sua negação do religioso, conforme construído nas sequências que recobrem sua permanência em posição fronteira na comunidade messiânica no Monte Santo. Rosa parece ser despida de hábitos religiosos: não há em todo o filme nenhum gesto de Rosa que remeta à religiosidade. Ela não enxerga a realidade em termos da ideologia de punição e culpa, como Sinhá Josefina (*Cangaceiros*, de José Lins do Rego).²⁹² Ela é telúrica e crê apenas na própria força. Representa talvez a marca do sofrimento que não quer ser esquecido e que não se deixa assimilar como experiência, porque talvez precise estar em constante vigília. Rosa estabelece um contraponto com Manuel e, na maioria das cenas na comunidade messiânica, é sempre descrita como espectadora:



²⁹² Em *Cangaceiros*, Sinhá Josefina é construída numa concepção fatalista, que tem seu correlato no conceito cristão de culpa, reduzindo-a à condição/marca de mãe de cangaceiros, estando estes imobilizados na extremidade negativa da dicotomia moral. Sobre isso, vide: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*. Recife: UFPE, 2006.

Como nesses dois primeiros quadros, a inexpressividade do seu rosto faz significar o quanto está imune ao afã religioso, de forma que o clamor, a penitência e as rezas dos fiéis não são capazes de lhe provocar comoção. Entanto, Rosa assiste de longe o vaqueiro Manuel, que se entrega ao fanatismo religioso, e transita qual satélite ao seu redor: ela é a consciência do vaqueiro que, embora desacoplada e posta em suspensão, espreita-o para a qualquer momento irromper em ação.

Esse sentido de Rosa como consciência e distanciamento talvez esteja também inscrita na diferença da apresentação plástica de ambos os personagens: Durante todo o filme (ou pelo menos até a cena do véu de noiva), o figurino da mulher não sofre alterações, como se ela não fosse atingida, em seu corpo, pelos percalços da vida no Monte Santo; já Manuel, ao contrário, demonstra em suas vestes e em seu rosto as vicissitudes dos dias de suplício.

A partir dos atributos indicados, Rosa é quem aponta para Manuel as contradições do discurso messiânico de Santo Sebastião e confronta com a realidade concreta sua promessa de ascensão a uma ilha paradisíaca para além dos limites do sertão. Nas cenas imobilizadas nos quadros abaixo, ela busca arrancar Manuel daquele estado de crença radical, a partir de argumentos racionais que negam o discurso do Santo:



ROSA

Ele disse que a ilha não existe, que nós devia andar no sofrimento. Eu fui atrás de vocês e ouvi tudo.

(...)

Isso é sonho, Manuel, a terra toda é seca e ruim. Nunca pariu nada que prestasse. Pra que fugir e se desgraçar na esperança? Vambora, vamo trabalhar pra ganhar a vida da gente...

Adiante, Manuel é colocado entre Rosa e Santo Sebastião, ocasião em que se irrompe um confronto direto entre as duas verdades. Nessa sequência, Rosa desmente a visão do líder messiânico e distancia-se radicalmente das recorrentes representações que definem a mulher sertaneja como apegada à fé e de religiosidade exacerbada:



SANTO SEBASTIÃO

Do lado de lá tem ouro no mar! Tem pão feito de pedra!

ROSA

Não tem nada! Só tem fome e morte!

Não obstante o insucesso dos seus argumentos, é Rosa quem abrirá, adiante, vias de libertação do vaqueiro: ela assassina o Santo Sebastião e lança as centelhas fundadoras de um possível novo Manuel. Ela, que é consciência,

não hesita quando a violência se apresenta como o único caminho possível para a mudança.

No interior do bando de Corisco, na fase “Manuel-cangaceiro”, Rosa se adapta de forma quase automática e acompanha com serenidade os assaltos e ações executadas pelos cangaceiros. Apesar do clima de nostalgia e instabilidade que paira no pequeno grupo, não há mais nela o desassossego de antes, de forma que cessa as investidas para trazer Manuel à realidade tangível, como se o cangaço fosse enfim a vida sem sonho e sem fuga que ela preconizava.

No entanto, quando o vaqueiro repugna a violência e ameaça voltar-se contra Corisco, ela reage de forma enérgica e inesperada, desferindo-lhe golpes, tamanha sua aversão à atitude daquele, o que fornece uma idéia da dimensão do valor que Rosa atribui a essa nova vida. No cangaço, a consciência encontra morada.

Afinado a isso, a cena em que Corisco e Rosa se beijam revela-se uma interessante alegoria, que pode significar a atração (ou afinidade) entre consciência e violência revolucionária preconizada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Nessa cena, configurando o sentido de que o cangaceiro é o ponto de atração, Rosa se aproxima e toma a iniciativa do beijo:



A força dramática dessa cena é reforçada pela sobreposição da música de Villa-Lobos, a ária da *Bachianas n. 5*, quando a câmera enquadra os

personagens num plano próximo e gira ao redor deles, construindo um sentido de fusão. O beijo, nesse momento, não tem conotação sexual: significa também a necessidade (ou a inevitabilidade) do encontro do povo com a experiência guerreira do cangaço.

Se Rosa é povo²⁹³ e consciência, é coerente que as marcas e a carga de valores que tradicionalmente produzem a noção de “mulher” sejam subvertidas no filme, possibilitando com isso a liberação do potencial subversivo do feminino, como negação dos valores enraizados na sociedade patriarcal ocidental. Rocha subverte a representação estereotipada da mulher, com uso de uma estratégia que, num primeiro momento, compreende a desconstrução do binarismo feminino/masculino, a partir da inversão da hierarquia de valores que há entre esses dois pólos, conforme apresentado na personificação dessas identidades em Manuel e Rosa. Nesta inversão, ela é representada como detentora de consciência, lucidez e razão, em contraposição ao homem, ao vaqueiro, que imerge nos ditames do messianismo e do cangaço, muito embora a imersão seja algo importante no contexto em que a experiência e sua capacidade de permanência guardam relação com a memória involuntária. Essa estratégia, no entanto, tende a tornar evidente o véu de poder e os esquemas que produzem a “naturalização” do sexo e sua personificação em forma de diferença no campo social.

A partir desse ponto de vista, as cenas em que Rosa é mostrada trocando afetos com Dadá possibilitam a especulação de sentidos que até então permanecem pouco explorados nas diversas resenhas e teses sobre o filme de Rocha. Nessas cenas, o toque, a admiração e a contemplação recíproca das personagens sugerem o tema da “homoafetividade” feminina como forma de subversão que, se por um lado traz à emergência formas sociais silenciadas, por outro apresenta o lesbianismo como o segundo momento da estratégia de

²⁹³ Essa definição de Rosa (e Manuel) como povo está indicada, por exemplo, na cena imediatamente posterior ao massacre dos beatos, quando o Cego Júlio pergunta a Antônio das Mortes sobre quem matou o Santo Sebastião, e ele responde: “Foi o povo mesmo que matou o Santo”. [Deus e o Diabo na Terra do Sol, 01:03'26``]

desconstrução operada por Rocha, que coloca em rasura as identidades sexuais e os respectivos papéis sociais que embasa. Essas imagens foram alvo de duras críticas, o que revela seu potencial de estranhamento na época de produção:



Qual o conteúdo subversivo efetivo dessa cena do afeto entre as mulheres? O efeito discursivo dessa cena atinge o que talvez seja o mais importante alicerce da divisão binária da sociedade, que é a heterossexualidade. Segundo Navarro, a heterossexualidade compulsória, muito embora seja um fenômeno relativamente recente na história, tornou-se uma norma universal, ou seja, um mecanismo regulador “que determina a integração social nos papéis de ‘verdadeiro’ masculino e feminino”,²⁹⁴ restringindo as práticas sociais às características “morfológicas e genitais”. O lesbianismo desmente essa “correspondência exata entre sexo biológico/gênero social”.²⁹⁵ Seu potencial subversivo é descrito por Navarro da seguinte forma:

O lesbianismo, de certa forma, vem quebrar o peso da norma e da evidência, pois pode funcionar como um possível contra-imaginário, uma outra ordem simbólica, uma experiência que coloca em xeque a legitimidade e a dominação do ‘natural’ heterossexual, fundado em todo um sistema de crenças científicas ou religiosas.²⁹⁶

²⁹⁴ SWAIN, T. Navarro. *O que é lesbianismo*. SP: brasiliense, 2000. p. 17.

²⁹⁵ *Idem.*

²⁹⁶ *Idem.*

A desnaturalização do sexo teria, assim, o poder de provocar fissura na mais poderosa base da organização binária da sociedade e suas conseqüentes estratégias de dominação. Por isso, Navarro presume que, “no mundo patriarcal, o amor e o sexo entre mulheres são o perigo maior de perda de poder”.²⁹⁷

Também em Benjamin, segundo a leitura de Matos, o feminino tem o significado da subversão de valores:

O feminino benjaminiano é um ícone, é a incorporação de uma qualidade em uma figura, Safo, onde o filósofo produz uma espécie de inversão ou trânsito do masculino e do feminino, o que transforma uma jovem em um jovem, e um rapaz em uma moça pela força de Eros, nem sofista, nem filósofo.²⁹⁸

Aí o feminino se constrói como uma crítica da razão dualista: “é o emblema do questionamento das filosofias ‘masculinas’ do Sujeito, da identidade permanente e estável”.²⁹⁹ Tais concepções fornecem uma idéia do potencial subversivo daquelas cenas e sua coerência dentro do universo discursivo glauberiano.

Ademais, no contexto das produções cinematográficas, o feminino em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se distancia das representações da mulher construídas a partir da exploração da sensualidade, voltada a um ideal de corpo que apraz ao olhar masculino. As personagens Rosa e Dadá, não obstante a beleza física das atrizes, não são produzidas no sentido do prazer visual e erótico, como já era comum no cinema desde os anos 30, e não exibem a sensualidade como função do corpo feminino. Também, há um distanciamento das até então recorrentes imagens da mulher sertaneja, cujo destino não era outro senão o de reproduzir e carregar consigo sua prole (qual Sinhá Vitória, em *Vidas Secas*, de

²⁹⁷ SWAIN, T. Navarro. *O que é lesbianismo...* p. 35.

²⁹⁸ MATOS, Olgária C. F. Benjamin e o moderno: o feminino em três tempos. In: MATOS, Olgária . F. *Discretas esperanças: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006. p. 180.

²⁹⁹ *Ibid.* p. 183.

Graciliano Ramos), amargando (ou não) a sina de ser o Outro da identidade masculina no seio de uma sociedade patriarcal.

4.3 Memórias de beatos

Convencionou-se chamar de *fanatismo*, *misticismo* ou *messianismo* os movimentos de rebelião de pobres do campo, que surgiram a partir de meados do século XIX em diferentes pontos do Brasil, de cunho religioso, místico, fortemente influenciados pela religião católica.³⁰⁰ Esses movimentos messiânicos, ao lado do cangaço, são um elemento bastante recorrente nas representações de sertão. Em geral, enquanto o cangaço é um elemento ativo dentro do sistema de exploração e opressão, o misticismo parece ser um componente passivo, muito embora nos diversos casos documentados tenham ocorrido formas de ação na medida em que os choques inevitáveis com as autoridades oficiais foram acontecendo.

Em estudo que realizou sobre o misticismo no Brasil, Facó evidencia que, “desde seu aparecimento ostensivo, esse grupo passa a ser hostilizado pela religião dominante, a religião católica”.³⁰¹ Os eventos de Canudos, Contestado, Juazeiro e Caldeirão têm em comum, entre outras coisas, o fato de terem sido alvos de denúncia por parte da igreja que, no meio rural, antecipa-se às forças repressivas, prepara o caminho para estas e desempenha o papel de polícia ideológica, porque percebe que o movimento iniciado por esses grupos pode evoluir para uma subversão contra a ordem instituída.³⁰²

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, esse papel da Igreja é pontuado, sobretudo, de forma alegórica nas cenas em que a imagem do matador Antônio das Mortes é atrelada à imagem de uma cruz, como símbolo do poder eclesiástico. A repressão à comunidade messiânica de Santo Sebastião é descrita

³⁰⁰ FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos...* p. 39.

³⁰¹ *Ibid.* p. 46.

³⁰² *Idem.*

como o resultado de um acordo celebrado entre o poder eclesiástico (o padre), o poder local (o coronel) e a força policial (Antônio das Mortes).

A forma de apresentação desses elementos ganha, em primeiro momento, um tom de denúncia, ou melhor, de desmascaramento, na medida em que aqueles dois primeiros sujeitos não escondem seus reais temores em relação ao movimento religioso paralelo que cresce no sertão: a perda de dízimos na igreja e a perda de força de trabalho na lavoura. Nas próprias imagens da cena do acordo, há insinuado o papel desempenhado pela igreja, como principal provocadora da repressão e do massacre dos grupos messiânicos que surgiram no Brasil:



No quadro da esquerda, o padre, Antônio das Mortes e o coronel são enquadrados num plano conjunto; a luz reproduz a imagem do coronel na parede onde há erguida uma cruz, para a qual o matador ergue a pistola. No quadro da direita, como em diversos outros momentos, a imagem de Antônio das Mortes é combinada com o crucifixo que, com o efeito luminoso, faz referência ao sagrado e ao poder do clero. Apesar de não concordar com os argumentos do padre e do coronel que justificam a necessidade do extermínio do Santo Sebastião, o matador aceita executar a tarefa em troca de 300 contos.

Adiante, quando da execução da tarefa, primeiramente, os beatos são mostrados tombando indefesos ante as rajadas de tiros³⁰³, para em seguida revelar o autor dos disparos. Antônio das Morte é mostrado debaixo de uma grande cruz, disparando tiros contra o povoado:



Aqui, novamente, a combinação da cruz com a imagem do matador é colocada como elemento alegórico, que pode significar a fonte da ação, ou seja, sugere que é em nome do poder eclesiástico que Antônio das Morte executa a ação violenta contra os beatos de Monte Santo.

Na época da produção, já era comum entre analistas do misticismo, como Facó, a defesa de que a Igreja Católica fora o principal agente catalisador das violentas repressões contra os agrupamentos messiânicos que surgiram no Brasil e tiveram desfechos catastróficos. Assim ocorreu no caso do Contestado, no sul do País, no qual o chefe espiritual entra em choque com a Igreja, posto que afirmava “que os padres falseavam a verdadeira religião e ensinavam inverdades para os caboclos”.³⁰⁴ Também no caso do Caldeirão, o Beato Lourenço fora objeto de denúncia pelo clero do Cariri junto às autoridades civis e militares, antes de ser atacado pelas forças repressivas.³⁰⁵

³⁰³ Essa é a cena que faz referência à escadaria de Odessa, do filme *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, conforme discutido no primeiro capítulo.

³⁰⁴ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Dominus, 1965. p. 248.

³⁰⁵ FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos...* p. 47.

O mais famoso caso é o de Antônio Conselheiro, fundador do que chegou a ser o segundo maior povoado da Bahia e “pivô” da maior guerra civil ocorrida em solo brasileiro. Em início da década de 70 do século XIX, Antônio Vicente Mendes Maciel surgiu em Itapicuru, na Bahia, vestido em trajes ascetas, de barbas longas e alpargatas, dizendo ser enviado de Deus e pregando um cristianismo na forma que entendia. Não demorou a cercar-se de seguidores fervorosos, nos anos em que “errou pelos povoados e fazendas, pregando e construindo capelas e cemitérios”.³⁰⁶

Cunha documenta que o Conselheiro, “sem nada usufruir, promovia todos os atos de onde saem os rendimentos do clero: batizado, desobrigas, festas e novenas”.³⁰⁷ Segundo Benício, o clero baiano viu nele um concorrente à influência da igreja e fez frentes às suas prédicas: “à proporção que aos olhos e ao espírito dos sertanejos crescia o prestígio de Antonio Vicente, o clero azedava-se, denunciando-o como criminoso no Ceará e influenciando no ânimo das autoridades civis para prendê-lo”.³⁰⁸ Essa mesma leitura está em *Deus e o Diabo*, quando descreve os motivos e o papel da Igreja no extermínio da comunidade messiânica de Santo Sebastião, conforme afirmam os argumentos com os quais o padre e o coronel tentam convencer Antônio das Mortes:

PADRE

Depois que ele apareceu, na paróquia não entrou mais nem um centavo de batismo.

CORONEL

Sebastião prejudica as fazendas, prejudica a Igreja...

PADRE

Se os fortes não se unirem, eles acabam com tudo. (...) É preciso impedir que Sebastião se torne um novo Conselheiro.

³⁰⁶ BENÍCIO, Manoel. *O Rei dos jagunços*: crônica histórica e de costumes sertanejos sobre os acontecimentos de Canudos. 2.a ed. Rio de Janeiro: FGV, 1997. p.22.

³⁰⁷ CUNHA, Euclides. *Os sertões*... p. 171.

³⁰⁸ BENÍCIO, Manuel. *op. cit.* p. 23.

Antônio das Mortes intervém e coloca para o padre que o problema não está na possibilidade da guerra, mas sim no “perigo de bulir nas coisas de Deus”. Em sua réplica, o padre sentencia:

PADRE

Sebastião é um inimigo da Igreja.

A Igreja é colocada aí como o componente da sociedade que primeiro se sente ameaçado pelo agrupamento messiânico, e de onde parte o primeiro alarme. No entanto, essa ameaça sob a qual a Igreja se coloca diz respeito ao comprometimento dos seus rendimentos materiais, não diferenciando em nada dos incômodos que sentem os proprietários que perdem para o movimento religioso paralelo a mão-de-obra que explora. Remetido aos grupos messiânicos exterminados – Canudos, Caldeirão, Contestado –, essas cenas insinuam a responsabilidade da Igreja, ao lado dos potentados locais, nos extermínios de beatos fanáticos das diversas comunidades messiânicas surgidas e aniquiladas no Brasil. Nesse ponto, *Deus e o Diabo* assume o tom de denúncia, comum entre os filmes de sua época.

No filme, não obstante o fato de a guerra de Canudos ser citada por alguns personagens como um evento passado, a descrição do Santo Sebastião e sua comunidade faz clara referência ao Conselheiro e seus *jagunços*,³⁰⁹ como se fossem sua representação, estes que formaram o mais conhecido e importante dos movimentos messiânicos surgidos no Brasil. Até mesmo a circunstância que leva Manuel e Rosa a se refugiarem no Monte Santo guarda semelhança com algumas histórias de seguidores do Bom Jesus Conselheiro.

³⁰⁹ “[Jagunço] é como são conhecidos popularmente todos aqueles que pegavam em armas para a defesa de Canudos e de Juazeiro. Não importava que fosse antigos cangaceiros, antigos capangas, ou cangaceiros e capangas atuantes ou ainda simplesmente místicos que jamais tivessem participado de um bando de cangaceiros ou fossem capangas de qualquer senhor”. FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos...* p. 52.

Tal é que, em determinados momentos, a movimentação do vaqueiro no Monte parece fazer referência a um dos mais importantes *jagunços* de Canudos: o famigerado João Abade. Assim como este buscou refúgio na comunidade messiânica de Conselheiro depois de ter sido processado em decorrência de um crime que cometera na estrada de Tucano-Itapicuru,³¹⁰ Manuel também busca a proteção de Santo Sebastião após ter matado o coronel Moraes. Segundo Calasans, João Abade era um dos homens mais valentes do Belo Monte: “Chamavam-no ‘chefe do povo’, ‘comandante da rua’. Comandava a rua e o resto porque chefiava a Guarda Católica ou Companhia do Bom Jesus, organização armada, que cobria a segurança do Conselheiro e a defesa do povoado”.³¹¹ No filme, em algumas cenas, Manuel parece ter assumido esse papel:



Nessa cena da procissão, após sua conversão, o vaqueiro é mostrado ao lado do Santo, disparando tiros para o alto, guiando a procissão na subida do monte, desempenhando um papel de destaque e engajamento. Adiante, o próprio Santo Sebastião lhe dirá:

SANTO SEBASTIÃO

Você foi enviado pra ser minha força no sofrimento e na guerra.

³¹⁰ CALASANS, José. *O estado-maior de Antônio Conselheiro: quase biografia de jagunços*. São Paulo: GRD, 2000. pp. 36-37

³¹¹ *Ibid.* p. 35.

As imagens e essas palavras do Santo parecem sugerir que o vaqueiro está destinado a desempenhar um papel ativo em caso de repressão à comunidade, o que poderia confirmar a semelhança com a função exercida por João Abade em Canudos. Essa semelhança, no entanto, é logo desfeita.

Segundo observa Facó, os movimentos messiânicos comumente possuem duas fases: a primeira diz respeito ao agrupamento pacífico em torno de um beato, monge ou conselheiro, cujo discurso encontra vazão no universo mental do grupo, tal como se esboça em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, desde a primeira aparição de Santo Sebastião na caatinga. O próprio Antônio Conselheiro e seus seguidores, na sua fase pacífica, gozavam da convivência de alguns vigários que “toleravam com boa sombra os despropósitos do Santo”³¹², até serem proibidos pelo arcebispo. Nessa fase, apesar do caráter passivo, já há adotado entre os *crentes* uma atitude de protesto inconsciente, que vem à emergência quando a repressão lhes é desferida.³¹³ Aí tem início a transição da atitude passiva para a fase ativa, na qual a tomada de consciência se desdobra em revolta.³¹⁴

Na comunidade de Canudos, conforme leitura feita por Facó, a segunda fase correspondeu à ascensão de João Abade a líder leigo de fato, peça fundamental na condução da guerra, enquanto Conselheiro se mantinha como líder espiritual.³¹⁵ Essa fase significou a reação do grupo às investidas das autoridades: a consciência em estado de ação.

Em *Deus e o Diabo*, o movimento messiânico encabeçado pelo Santo Sebastião, apesar das citações de Canudos, parece não ascender à fase ativa, de forma que não há descrito no filme reação alguma dos beatos do Monte Santo, não obstante o armamento empunhado por alguns quando da procissão, muito antes da chegada de Antônio das Mortes. Também, Manuel não desempenha, no

³¹² CUNHA, Euclides da. *Os sertões...* p. 171.

³¹³ FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos...* p. 47.

³¹⁴ *Idem.*

³¹⁵ *Idem.*

momento do massacre, o papel que lhe fora atribuído pelo Santo Sebastião, de ser sua força “no sofrimento e na guerra”.

Uma vez que o agrupamento messiânico encenado no filme faz referência ao messianismo de Canudos, conforme reprodução pelo Santo Sebastião de profecias de Conselheiro, entre outras citações imagéticas, a ausência de resistência por parte dos beatos fica a reclamar sentido, sobretudo quando é lembrado que Rocha considerava Canudos um exemplo de rebeldia e resistência, conforme exposto em capítulos anteriores. Poder-se-ia dizer que talvez essa memória do messianismo inscrita no filme não seja coerente com os efeitos discursivos de caráter revolucionário manipulados por Rocha e seus contemporâneos. Mas a compreensão deve caminhar por outro caminho. Em primeiro lugar, se é em face de exigências do presente que o passado é revisitado, faz-se coerente lembrar que no Nordeste da época da produção do filme, vivia-se um clima de agitação generalizada entre os camponeses, contra os quais havia a possibilidade de uma iminente repressão violenta.³¹⁶

A memória do massacre de beatos no filme seria o relampejar desse momento de perigo. A lembrança aí cumpre a função de impedir que a história se repita.³¹⁷ Conforme já pontuado no capítulo anterior, o próprio Rocha reforça esse sentido, do momento de perigo, quando escreve a Guevara e narra-lhe que no Nordeste os camponeses estão se levantando em ligas revolucionárias, “todavia cresce a ameaça policial e não será surpresa se forem exterminados de um dia

³¹⁶ PAGE, Joseph. *A revolução que nunca houve...*

³¹⁷ “Exatamente porque foi esquecido, o passado predomina incontestado; para ser transcendido deve ser lembrado, sua fisionomia atualizada. Cada recordação é um fragmento, já que a história contínua é uma ilusão. É preciso notar que há dois tipos de passado: o passado morto, a cristalização do trabalho morto (o mau espírito antigo) e o passado pleno de ‘agoridade’, aquele que ‘fulgura no instante de perigo’: ‘articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como efetivamente foi, mas apoderar-se de uma lembrança do passado tal qual ela brilha no instante de um perigo’. O primeiro é a ruína, o segundo, a redenção. O primeiro é a repetição (...), é o arquivo do historicismo e o segundo, a relação da criança com o brinquedo, da classe combatente com a tradição dos oprimidos, do velho (o narrador) com a experiência, do *flâneur* ou do forasteiro com a cidade”. MATOS, Olgária C. F. *História viajante: notas filosóficas*. São Paulo: Studio Nobel, 1997. p. 84.

para o outro”.³¹⁸ Nessa constatação, a semelhança com o passado se lhe fulgura e torna urgente lembrar no filme os massacres de outrora – lembrar Canudos.

Ainda, no filme, a fase ativa – de tomada de consciência e reação – ocorre no momento seguinte, no cangaço representado pelo bando remanescente de Corisco. Daí Manuel ser o elemento comum entre os dois fenômenos – na fase ativa, ele é o beato que se tornou cangaceiro, e que mais adiante se juntará ao povo (o mar), levando consigo a experiência guerreira do sertão. Com isso, a fusão dos elementos “Deus” e “Diabo”, Corisco e Sebastião ou Lampião e Sebastião, conforme discutido no capítulo anterior, ganha coerência de sentido. Também, inscreve o significado de que o cangaço e o messianismo são fenômenos que não podem ser vistos separadamente, uma vez que são gerados pelo mesmo estado de coisas, pelas mesmas estruturas de exploração, espólio e dominação da terra.

É no discurso do Santo Sebastião no Monte, na cena que descreve a chegada do casal na comunidade messiânica, que a referência à memória de Antônio Conselheiro se faz mais evidente. Nessa cena, de espantosa beleza e acuidade estética, Rocha lança mão da música de Villa-Lobos (o *Magnificat Aleluia para Orquestra e Côro* e a cantiga das *Bachianas Brasileiras n. 4*) e, servindo-se do exemplo de Eisenstein,³¹⁹ manipula as pausas na fala do Santo com as pausas e intensidades de volume das sinfonias para construir a belíssima conjugação que confere à pregação do Santo uma aura profética e uma impressionante capacidade de comover o espectador:

³¹⁸ ROCHA, Glauber. Carta a Guevara, de Maio de 1961...

³¹⁹ Segundo Paulo Perdigão, próxima a essa estrutura de ópera popular de *Deus e o Diabo* “está a influência de Eisenstein, que o autor admira. Eisenstein tratava *Ivã Groznii* como uma ‘ópera histórica’, barroca, cujos pormenores faziam pensar em teatro grego...”. PERDIGÃO, Paulo. Ficha Filmográfica – Caracteres Dramáticos. In: ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo...* p. 154



O *Magnicat Aleluia* irrompe quando a pausa na voz do Santo é combinada com o tremular de seu estandarte no quadro. Em seguida, a sinfonia cessa e fica o som apenas da voz do Santo e o barulho da ventania. A partir de um movimento panorâmico vertical, a câmera identifica e enquadra o casal Manuel e Rosa num plano geral, subindo as escadarias do monte. Rosa hesita, e a cantiga das *Bachianas Brasileiras n. 4* faz-se ouvir, revelando o conteúdo semântico da discussão que o casal trava e seu desfecho, uma vez que a melodia é um tema folclórico do Nordeste, que diz: “Ó mana deixa eu ir / Ó mana eu vou só / Ó mana deixa eu ir / Pro sertão do Caicó”.³²⁰ Nesse momento, Manuel deixa Rosa e sobe sozinho o Monte Santo, onde o Santo profere sua pregação:

SANTO SEBASTIÃO

Foi D. Pedro Álvares Cabral quem descobriu o Brasil e fez a escola de pedra e de sangue. Esse caminho no Monte santo é pra levar até o céu o corpo e alma dos inocentes... Meu povo, andei por mais de cem lugares dizendo que o mundo ia acabar nesta seca,

³²⁰ SANTOS, Hermes Soares dos. O Encanto da Música e a Música Encantada: ensaio sobre música e sociedade. *Inter-Ação*: Rev. Fac. Ed. UFG. 29. Goiânia. jul/dez 2004. pp 245-267.

com o fogo saindo das pedras. Os prefeitos, as autoridades e os fazendeiros disseram que eu estava mentindo. Mas o ano passado eu disse que ia secar cem dia e ficou cem dia sem chover! Agora eu digo: do outro lado de lá deste Monte Santo existe uma terra onde tudo é verde. Os cavalos comendo as flor e os meninos bebendo leite nas águas do rio. Os homem come o pão feito de pedra e poeira da estrada vira farinha. Tem água, comida. E todo dia, quando o sol nasce, aparece Jesus Cristo e Virgem Maria, São Jorge e meu Santo Sebastião todo cravado de flecha no peito. Então é preciso mostrar aos donos da terra o poder e a força do Santo. Eles tiraram D. Pedro do trono e agora querem matar quem ama o Imperador. Mas quem quiser alcançar a salvação fica comigo de hoje em diante até o dia em que aparecer no sol o sinal de Deus. Vão descer cem anjos com as espadas de fogo anunciando o dia da partida e abrindo o nosso caminho nas veredas do sertão! E o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão!

Esse discurso é todo inspirado nas profecias atribuídas a Antônio Conselheiro: seu conteúdo apocalíptico, a defesa do Imperador deposto e o prenúncio da boaaventurança. A começar pela última sentença dessa fala do Santo Sebastião, conforme acima, a expressão *o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão* é destacada de uma das profecias encontradas em Canudos num dos cadernos do Conselheiro, recolhidos após a guerra. A profecia original diz: “Em 1896 hade rebanhos mil correr da praia para o certão; então o certão virará praia e a praia virará certão”.³²¹ O Conselheiro anunciava a aproximação de uma série de desgraças, mas ressaltava que se livraria delas um rebanho, o qual “é preciso que se reúnam porque há um só pastor e um só rebanho”, como também está contido na pregação do Santo Sebastião quando prescreve: “Mas quem quiser alcançar a salvação fica comigo de hoje em diante...”.

Também, tal e qual o Conselheiro, no Santo Sebastião encontra-se a condenação da República. Em Canudos, a crítica e reprovação do novo regime

³²¹ CUNHA, Euclides. *Os sertões...* p. 168

eram levadas ao público em forma de versos, muitos dos quais havia sido escritos por conselheiristas, como os que seguem:

Saiu D. Pedro II
 Para o reino de Lisboa
 Acabou-se a monarquia
 O Brasil ficou atôa.

Garantidos pela lei
 Aqueles malvados estão
 Nós temos a lei de Deus
 Eles tem a lei do cão

Bem desgraçados são eles
 Pra fazerem eleição
 Abatendo a lei de Deus
 Suspendendo a lei do cão.³²²

Segundo Calasans, o Conselheiro não escondia sua aversão à República recém instaurada, e quem não concordasse com esse seu ponto de vista ele dizia que estava errado.³²³ O estudioso conta que “tudo que fosse republicano recendia a pecado. Queimavam o dinheiro emitido pelo governo republicano. Em Canudos somente tinham curso livre as cédulas da monarquia”.³²⁴

Nina Rodrigues, pensando de dentro do determinismo, defendia que a população sertaneja seria por muito tempo monarquista, uma vez que ela não possuía “capacidade mental para compreender e aceitar a substituição do

³²² CALASAN, José. *O ciclo folclórico do bom Jesus Conselheiro...* pp. 40-41.

³²³ A guerra deflagrada contra os sertanejos conselheiristas era justificada pelas autoridades da época como sendo uma guerra contra a reação monarquista, argumento que se desdobrava na imprensa da época em absurdas extensões. Liam Canudos como uma conspiração monarquista ou no mínimo continuação da Revolução Monarquista que se havia iniciada no Rio Grande do Sul. Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora...* pp. 54-55.

³²⁴ CALASAN, José. *O ciclo folclórico do bom Jesus Conselheiro...* p. 42.

representante concreto do poder pela abstração que ele encarna – a lei”.³²⁵ Importante observar que o saudosismo monarquista é, no século XX, recorrente nas diversas representações de sertão, conforme exemplifica os trabalhos de Ariano Suassuna e Elomar, entre outros. No filme, a referência à monarquia na fala do Santo Sebastião serve apenas para marcar o parentesco de sentido com Antônio Conselheiro e inscrever o seu repúdio à república nessa construção de sua memória, fato que não persiste em outros momentos da trama. Adiante, é contra o “governo da peste”, e não contra a república, que Corisco grita seu ódio.

O prenúncio da bem aventurança proferido pelo Santo Sebastião, no qual anuncia um tempo dourado numa terra paradisíaca – “onde tudo é verde; os cavalos comendo as flor, os meninos bebendo leite nas águas do rio (...) e poeira da estrada vira farinha” – parece ser construído a partir do testemunho colhido pelo cineasta dos sobreviventes de Canudos Manuel Ciríaco e Maria Mamede,³²⁶ cujas camadas de lembranças, conforme Halbwachs³²⁷, são também as lembranças de tantos outros remanescentes da guerra. “O Bom Jesus prometia que os rios ia virar rios de leite, que os montes tinham paredes de cuscuz”³²⁸ – Isso foi contado a Rocha pelo velho Manuel Ciríaco, e sua irmã, Maria Mamede, complementou:

³²⁵ RODRIGUES, Nina. *apud, Ibid.*

³²⁶ Infelizmente, Glauber não fornece detalhes sobre a entrevista. Informa apenas que foi feita em Canudos e que os entrevistados tinha “oitenta e poucos anos” e eram sobreviventes da guerra de Canudos. Sabe-se que Manuel Ciríaco, seu irmão José Ciríaco e sua irmã Maria Mamede foram também entrevistados por outros pesquisadores. José Calasans, quando remonta a biografia de alguns dos jagunços de Canudos é, por sinal, bastante informado pelos testemunhos de Manuel Ciríaco, mas também não fornece dados biográficos deste [Cf. CALASANS, José. *O estado-maior de Antônio Conselheiro...*]. Waldemar Lima, diretor de fotografia e câmera na filmagem de *Deus e o Diabo*, informa que os Ciríacos chegaram a ser gravados/filmados mas, no entanto, não se sabe o que foi feito do material [MONZANI, Josette M.A.de Souza. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. São Paulo: Annablume/Fapespe; Salvador: Fundação Gregório de Mattos/UFBA, 2005, p. 33] . Estima-se que essa entrevista foi feita entre 1959 e 1960, nas viagens que Rocha fez ao sertão antes de filmar *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

³²⁷ “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem”. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. p. 30.

³²⁸ ROCHA, Glauber. *Memória de deus e do diabo...* p. 9.

O Bom Jesus, ele nunca que olhava as mulher de frente, ele dava sempre as costas, mas num foi ele que provocou a guerra, num foi ele que trouxe a guerra, ele queria fazer o leite correr nos rios e partir o cuscuz nas paredes dos montes.³²⁹

As sequências no Monte Santo correspondem ao momento do filme no qual a imobilização de memórias desses remanescentes se faz mais recorrente nas diversas imagens e falas. Como exemplo, as lembranças que o velho loiô (aos oitenta e seis anos) narra a Rocha, em Cocorobó, parecem se materializar nas cenas que descrevem o povo seguindo o Santo Sebastião na caatinga, entoando rezas e levando pedras na cabeça, bem como nas imagens do suplício de Manuel:



Essas cenas guardam correspondências com as lembranças que foram narradas ao cineasta pelo velho loiô,³³⁰ que assim descreve o Conselheiro e o povo que lhe seguiam:

Quando apareceu aqui em Monte Santo, eu era menino ainda e vi ele passar, cabeça baixa e cada unha desgraçada. O povo foi indo atrás, uns cantando os bentinhas, outros levavam pedra na cabeça...³³¹

³²⁹ ROCHA, Glauber. Memória de deus e do diabo... p. 9.

³³⁰ O velho loiô foi entrevistado juntamente com os Ciríacos. Também não foi possível rastrear os dados biográficos dele.

³³¹ ROCHA, Glauber. *op. cit.* p. 10.

Segundo Benjamin, “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado não tem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”.³³² *Deus e o Diabo* é composto desses extratos de memórias; carrega na sua textura essas recordações.

No entanto, isso não significa dizer que não há nessa obra reificações de representações recorrentes no pensamento social brasileiro que definem/constroem o sertanejo. O próprio tema do misticismo presente no filme é um estigma de definição das populações do semi-árido, apreendidos a partir dos recorrentes eventos messiânicos dos quais o sertão fora palco.

A despeito dos que defendem que Rocha encena o misticismo com o intuito de apontar a necessidade de superação desse estado de “alienação de si”, creio que a configuração alegórica desse fenômeno social no filme pode antes ser um modo de apontar no mundo daqueles sujeitos uma positividade que se reverteria ao bem da revolução que se acreditava em gestação no Brasil, na época da realização do filme, o que dá coerência de sentido ao fato de Rocha fundir messianismo e cangaço, conforme apontado anteriormente. O indivíduo que se entrega ao misticismo seria tão subversivo quanto o que se entrega ao cangaço?

Barreto, contemporânea de Rocha, na tentativa de definir o caráter combativo do camponês, dirá que o sertanejo³³³ é místico e, por isso mesmo, “é invencível e imbatível (...) porque sua vitória independe de viver ou morrer, de ficar no caminho ou alcançar o poder”.³³⁴ Isso compreenderia o Conselheiro, que personificou o misticismo sertanejo – daquele lugar e momento – e a disposição para o combate extremo quando motivado, e compreenderia também Lampião e

³³² BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política...* p. 37.

³³³ A exemplo de Rocha, Barreto funde sertanejo e camponês.

³³⁴ BARRETO, Leda. *Juliano-nordeste-revolução...* p. 122.

Corisco, bem como Rosa e Manuel como alegoria dos milhares de sujeitos esquecidos – beatos e cangaceiros?

É interessante observar que, em *Deus e o Diabo*, o sebastianismo não é citado. Quando na pregação no Monte Santo o líder messiânico diz que na ilha aparecerá “Santo Sebastião todo cravado de flecha no peito”, esse não deve ser confundido com D. Sebastião, o *encoberto*. Trata-se do santo católico de origem italiana. Embora a referência à memória do rei D. Sebastião não seja construída de forma direta, a comunidade messiânica descrita no filme estabelece correspondência com os agrupamentos sebastianistas brasileiros, sobretudo no que tange ao conteúdo das prédicas do Santo no filme, que diz a instauração de um paraíso na terra, num reinado de felicidade.

O sebastianismo esteve na base de alguns dos movimentos messiânicos desencadeados no sertão. Originalmente, é uma crença de proveniência portuguesa erguida em torno do rei D. Sebastião, morto na batalha de Alcácer Quibir em 1578. No contexto português, ele se revela um mecanismo que nega a morte do monarca e mantém gloriosa sua memória,³³⁵ com instauração da crença em sua possível volta e a conseqüente restauração da independência e grandeza de Portugal.³³⁶ Significava a resistência dos portugueses contra a ocupação estrangeira.³³⁷ Transmitida para o Brasil, descontextualizado de suas referências históricas, essa crença “não poderia nutrir um mito patriótico e mais tarde nacionalista, como o fez em Portugal. Pode, ao

³³⁵ “Silêncio, censura, obliteração, recalque, amnésia, negação, mentira também fazem parte da formação da memória”. VALENSI, Lucette. *Fábulas da memória: a batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo*. Trad. Maria H. F. Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 10.

³³⁶ VALENSI, Lucette. *Fábulas da memória...* p. 153.

³³⁷ Quando morreu na batalha contra os mouros, D. Sebastião não deixou herdeiro, fato que fez com que o trono fosse ocupado por seu tio D. Henrique, que também não possuía filhos, e faleceu dois anos depois, em 1580. Felipe II, Rei de Espanha, ligado aos Avis por laços consanguíneos, reclamou o trono e enviou tropas para ocupar Lisboa. Por seis décadas, Portugal esteve sob o domínio espanhol. MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. Trad. Laura Teixeira Mota. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

contrário, entrar numa construção utópica que visa ao advento da felicidade terrena”.³³⁸

O primeiro movimento sebastianista brasileiro desencadeou-se em 1817 no chamado Monte Rodeador, em Pernambuco, a partir das pregações de Silvestre José dos Santos, o qual fundou uma vila juntamente com os adeptos que lhe seguiam, que foi chamada de Cidade do Paraíso Terrestre. Acreditavam que D. Sebastião, com seu exército glorioso, sairia de dentro de uma pedra e instauraria naquele lugar o reino da perfeição e da imortalidade. O grupo organizou-se em agrupamentos civis e militares devidamente hierarquizados e possuía rituais e doutrinas sólidas. A comunidade findou sendo massacrada por forças policiais enviadas pelo governador de Pernambuco, que acreditava tratar-se de uma conspiração contra o seu governo.³³⁹

Também em Pernambuco, em início de 1936, apareceu na comarca de Flores “João Antônio dos Santos, pregando que D. Sebastião estava prestes a desencantar, trazendo grandes riquezas que distribuiria entre seus adeptos”.³⁴⁰ Em face da grande quantidade de pessoas que o seguiam, as autoridades ficaram alarmadas e, com a ajuda da Igreja, João Antônio foi persuadido a abandonar a zona. A pregação, no entanto, foi retomada por seu cunhado João Ferreira, que se apresenta como mensageiro de D. Sebastião e funda a vila em um local que se conhecia como *Pedra Bonita*. O mensageiro decide apressar o retorno de D. Sebastião às custas de muito sangue, e dá início a um grande ritual de sacrifícios humanos, que só teve fim quando as forças oficiais repressivas intervieram.

Canudos não foi exatamente um movimento sebastianista, mas se liga ao sebastianismo pela citação ao monarca português nos escritos de Antônio Maciel e pela folclorização que sofreu o movimento, após sua extinção. Valensi considera que em Canudos havia um sebastianismo atenuado, “pois o Conselheiro não pretendia nem reencarnar o rei Sebastião, nem preceder seu

³³⁸ VALENSI, Lucette. *Fábulas da memória...* p. 166.

³³⁹ QUEIROZ, Maria Isaura P. *O messianismo no Brasil e no mundo...* pp. 198-199

³⁴⁰ *Ibid.* p. 200.

retorno”,³⁴¹ muito embora conste entre os desastres anunciados em suas profecias que “quando as nações brigam com as nações, (...) das ondas do mar D. Sebastião sairá com todo o seu exército”.³⁴² Não obstante, em Canudos o sebastianismo não é central, como também não o é no messianismo encenado em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, apesar da correspondência de sentido com os agrupamentos sebastianistas, conforme pontuado anteriormente.

4.4 Santo negro

Ao analisar o discurso do pensamento social brasileiro acerca do sertão, Silva percebe que a especificidade do campo discursivo sertanejo que se organiza em relações de poder a partir dos pares Sertão/Litoral, Civilização/Barbárie e Natureza/Cultura, entre outros, “traz sempre o mesmo conteúdo subjacente: a separação, oposição e complementaridade racial entre brancos, de um lado, e não-brancos, agrupados genericamente, de outro”.³⁴³ Entre os séculos XIX e XX, no contexto da república recém-instaurada, o projeto de nação que se gestava passava pela compreensão/definição do povo sertanejo, por parte dos intelectuais, “numa necessidade de fornecer respostas para a realidade sociocultural do país”.³⁴⁴

Nessa conjuntura, a imagem do homem sertanejo ganhou importância e o sertão passou a ser visto como *lócus* de desenvolvimento do “autêntico” brasileiro.³⁴⁵ No entanto, essa compreensão ocorria adjacente a um esforço em omitir o negro como componente importante na formação da população sertaneja, em face do imaginário científico e racista vigente. Em Cunha encontram-se exemplos dessa atitude quando afirma que as importações de africanos pouco

³⁴¹ VALENSI, Lucette. *Fábulas da memória...* p. 169.

³⁴² CALASANS, José. *O ciclo folclórico do bom Jesus Conselheiro...* p. 37.

³⁴³ SILVA, René Marc da Costa. O não-branco, o sertão e o pensamento social brasileiro...

³⁴⁴ GUILLEN, Isabel C. M. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu...

³⁴⁵ OLIVEIRA, R. de. A invenção da brasilidade sertaneja...

penetrava no sertão: “A grande tarja negra debruava a costa da Bahia ao Maranhão, mas pouco penetrava o interior”.³⁴⁶

Isso persistirá nos anos 30 do século passado, no contexto do “romantismo” regionalista. Cascudo, diferente de Cunha, que insistia na idéia do pouco ajuntamento de negros no sertão, vai agora falar de evacuação da presença negra: “Uma surpresa no sertão é o quase desaparecimento do Negro. Raros os negros-fulos e inda mais o retinto (...). A lenda da ‘mestiçagem nordestina’ está pedindo uma verificação para desmentido completo”.³⁴⁷ O folclorista defende ainda que o sertão foi despojado da presença negra porque os escravos foram vendidos em decorrência da seca de 1877.³⁴⁸ Apesar da diferença entre os dois pensamentos, o mesmo efeito de invisibilidade e negação do negro como elemento importante na formação das populações sertanejas é mantido.

Nos discursos do pensamento social brasileiro sobre os sertões, é recorrente essa defesa de que as populações não-brancas (sobretudo o negro) são de insignificância numérica e tiveram “precária influência para a composição racial que formou o que se considera como o típico homem sertanejo”.³⁴⁹ Nisso talvez resida a gênese da invisibilidade do negro nas representações do sertão.

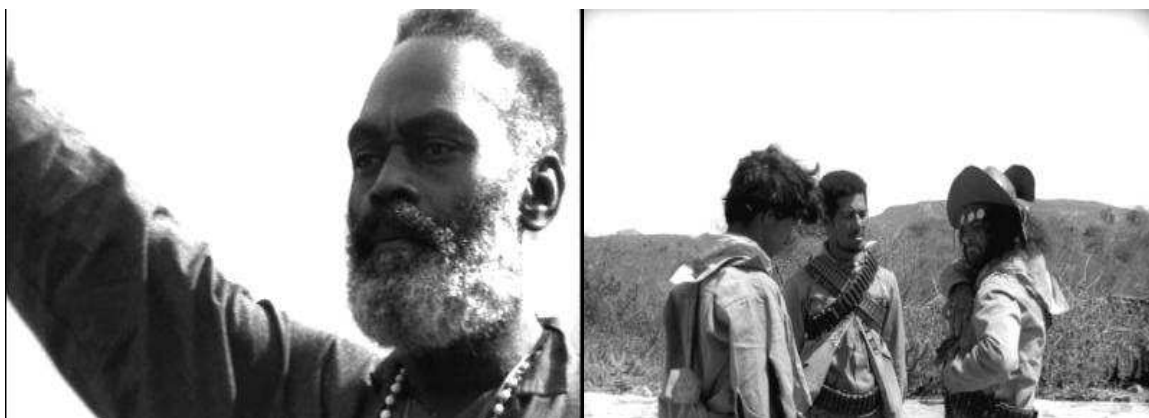
A constatação de que a questão da composição étnica fora (e continua sendo) uma importante matriz de apreensão e representação do sertão torna relevante refletir acerca do rareamento de rostos negros em *Deus e o Diabo*. Verifica-se que em todo o filme, o Santo Sebastião é o único personagem negro, afora o cangaceiro Macambira, que é apenas um figurante, o qual é mostrado de frente somente nos minutos finais da trama:

³⁴⁶ Cunha, Euclides da. *Os sertões...* p. 94.

³⁴⁷ CASCUDO, Luiz da Câmara. *Viajando o sertão*. Natal: Imprensa Oficial, 1993. p. 12.

³⁴⁸ *Ibid.* p. 13.

³⁴⁹ *Idem.*



Em face desse rareamento de rostos negros, é coerente inferir que o discurso fílmico de Rocha afilia-se às correntes que negam a presença e a importância do elemento negro na formação da cultura e da população sertaneja? Acredito que não. Primeiro, a personificação do Santo Sebastião na pele de um homem negro permite significações que não são tão evidentes, mas guardam coerência de sentido com alguns dos fragmentos especulados anteriormente, nos quais determinadas combinações dissolvem a apreensão/representação maniqueísta de elementos presentes nesse universo-sertão. No filme, apresentados o santo negro (Sebastião) e o diabo loiro (Corisco) – algo que já significa a inversão da carga hierárquica de valores desses componentes (negro/branco), conforme habitam o imaginário até mesmo nos dias atuais –, a dissolução desses pólos por meio da fusão dos elementos *deus/diabo*, *Corisco/Sebastião*, *messianismo/cangaço*, conforme apontado no capítulo anterior, indicaria também a subversão do binarismo racial.

Em estudo realizado sobre a presença do negro brasileiro no cinema, Rodrigues observa que, na grande maioria dos filmes, os negros aparecem sempre em forma de arquétipos e caricaturas.³⁵⁰ Muito embora a construção esquemática de personagens seja, de maneira geral, comum no cinema, esse autor identifica em toda a cinematografia brasileira a recorrência de pelo menos treze arquétipos, que são: Preto-Velho, Mãe-Preta, Mártir, Negro de Alma Branca,

³⁵⁰ Cf. RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

Nobre Selvagem, Negro Revoltado, Negão, Malandro, Favelado, Crioulo Doido, Mulata Boazuda, Musa e Afro-Baiano. Aqui, a idéia de *arquétipo* foge ao sentido dado ao termo por Jung. Como o próprio Rodrigues explica, trata-se de um tipo de arquétipo que “provém da imaginação do branco, forjada, seja por um medo pânico, pela solidariedade, pelo amor ou pelo ódio”.³⁵¹

No entanto, em *Deus e o Diabo*, Santo Sebastião é um personagem individualizado, real, de papel fundamentalmente marcante no filme, e foge às apresentações estereotipadas do negro no cinema brasileiro até então. A escassez de rostos negros no filme talvez seja equilibrada pela relevância desse personagem. Sua especificidade racial pode ainda ser compreendida como referência à memória dos líderes messiânicos de *Pedra Bonita* e *Caldeirão*, que os estudiosos ora chamam de mamelucos, ora de mestiços, índice tanto do tabu acerca do tema raça, quanto da complexidade da definição racial das populações sertanejas.

Também, no Santo Sebastião estaria inscrita a memória do contingente de escravos libertos que, segundo Moniz, acompanhavam Antônio Conselheiro, e sobre os quais a historiografia pouco fala: “Entre os que acompanhavam Antônio Conselheiro achavam-se inúmeros escravos forros ou foragidos. Agora o seguiam muitos dos libertos pela lei de 13 de maio”.³⁵² O personagem negro (Santo Sebastião) parece trazer inscrito em si a contestação dos discursos que invisibilizam o negro sertanejo ou o negro na sociedade brasileira.

Deus e o Diabo na Terra do Sol abre para reflexão os elementos (históricos) que tematiza, e possibilita a resignificação/ ou salvação/ desses elementos. A alegorização da identidade racial inscrita no Santo Sebastião, assim como a construção do feminino, dá corpo ao “exercício das rupturas” que Rocha preconizava. Em outros fragmentos, a subversão operada se faz possível porque o cineasta adota a perspectiva da memória para construir sua história fílmica. Isso ocorre na medida em que assimila à narrativa substâncias da oralidade de

³⁵¹ RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema...* p. 29.

³⁵² MONIZ, Edmundo. *A Guerra social de Canudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 37.

indivíduos, de algum modo esquecidos, como fez na escuta e apropriação da narrativa de velhos remanescentes da guerra de Canudos. Aí a linguagem alegórica mostra-se fundamental porque “é a única que se presta a salvar a contramemória dos oprimidos históricos”.³⁵³ A alegoria, a intenção alegórica, compreende a salvação, que, na perspectiva benjaminiana, significa reelaborar o discurso histórico de acordo com o conteúdo da rememoração, e em função do apelo das gerações passadas e oprimidas.³⁵⁴

³⁵³ PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil...* pp. 228-229.

³⁵⁴ Cf. *Idem*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O sertão é dentro da gente”.

J.G. Rosa

Em setembro de 2009, com o intuito de obter mais inspiração para dar continuidade à escrita desta dissertação, viajei ao sertão da Bahia e me instalei durante cinco dias num vilarejo chamado Pereiras, que tem pouco mais de mil habitantes e fica entre as cidades Santa Luz e Capim Grosso. Esta última, no século XIX, fora beneficiada por obras do Antonio Conselheiro.³⁵⁵ Viagem feita de improviso e às pressas, não sabia bem o que procurava. Durante todo o tempo meus olhos pareciam querer apenas reconhecer, identificar naquele lugar o sertão que eu levava dentro de mim, as memórias de um lugar no qual as dificuldades de sobrevivência da população e sua proximidade da natureza colocavam em relação ambígua felicidade e tristeza.

No entanto, não encontrei esse sertão de minhas memórias. Deparei-me com um lugar muito diferente do que eu supunha; distante das imagens da literatura e do cinema que trago amalgamadas às minhas lembranças pessoais. Percebi, por exemplo, que a questão da escassez de água é uma marca completamente subvertida: hoje há um abastecimento contínuo por meio de um sistema de encanamento que leva água do rio Itapicuru às casas, após o devido tratamento pela Empresa Baiana de Águas e Saneamento (EMBASA). Nas ruas, motocicletas e carroças predominavam, chamando minha atenção para a convivência entre formas antigas e modernas de locomoção no contexto atual. Além disso, duas casas de internet (*lan house*), onde jovens se enfileiravam para

³⁵⁵ Cf. BENÍCIO, Manoel. *O Rei dos jagunços*: crônica histórica e de costumes sertanejos sobre os acontecimentos de Canudos. 2.a ed. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

acessar a rede mundial de computadores, afirmavam aquela convivência e negavam, de forma radical, o isolamento do lugar. Não vi uma única casa sem luz elétrica e, na maioria delas, uma antena parabólica subvertia totalmente as “imagens-sertão” da minha memória. Não ousei questionar o impacto disso sobre a tradição, porque todas as pessoas mais velhas com as quais conversei traduziam aquilo como *felicidade*. Isso me bastou.

Meu pai, que nasceu e se criou nesse vilarejo, narra que, na sua infância, havia um contexto de escassez em decorrência das secas, motivo pelo qual o governo fazia passar, uma vez por mês, um caminhão para distribuir água à pequena população. Nessas ocasiões, meu pai, ainda menino, e cada um de seus irmãos possuíam uma lata que enchiam de água, e estas passavam a ser o seu tesouro – as latas de água eram consumidas de forma gradual e econômica, pois deveriam resolver a sede da família até a próxima passagem do caminhão, até o abastecimento do mês seguinte. Essas lembranças não o fazem sofrer, como se indicassem sua superação. Esse passado trágico pode ter sido conjurado talvez pelo fato de ele rememorar e narrar tantas vezes a filhos e netos (até hoje), de forma que evitou o recalque da experiência. Matos, desdobrando Benjamin, diz que “a recordação é a única maneira de barrar o caminho à repetição do Mesmo (...), *sendo que* o esquecimento sem a recordação é o recalque do passado”.³⁵⁶ Inscreve-se aí a necessidade de se rememorar para reconstruir, redimir-se, salvar-se.

Essa orientação, da necessidade de recordar, é central em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, conforme discutido. A emergência do contexto da realização do filme, as agitações revolucionárias no Nordeste, entre outros acontecimentos tornavam urgente lembrar Canudos e os cangaceiros valentes e combalidos. Essas memórias imobilizadas no filme reabrem o passado e subvertem as significações recorrentes acerca desses fenômenos sociais – o passado é ressemantizado em sua aparição no presente. Rocha transforma cangaceiros e beatos em signo da revolta, na senda aberta por uma literatura de

³⁵⁶ MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 59 [Grifo meu]

esquerda que dava novas interpretações para esses elementos, fazendo frente a muitas explicações, inclusive à hegemonia das interpretações euclidianas, estas muitas vezes não compreendidas ou não lidas na sua perspectiva literária. Em Rocha, essa positividade se deve ainda ao fato de ter adotado a perspectiva da memória, e ter abarcado, em sua produção fílmica, narrativas de testemunhas vivas e esquecidas, pontos de vista de memórias subterrâneas.

O eixo de análise adotado na presente pesquisa permitiu questionar algumas das leituras ou interpretações recorrentes acerca de alguns aspectos do filme, como é o caso daquelas que afirmam que o messianismo e o cangaço são apresentados negativamente para denunciar sua insânia no presente³⁵⁷ ou para apontá-los como entraves do qual o homem sertanejo precisaria se libertar para, livre deles, tornar-se apto à revolução.³⁵⁸ Contrariamente, penso que Rocha evoca esses elementos para fazer deles um objeto de afirmação, tomando-os como uma tradição de rebeldia, cuja experiência é imprescindível aos combates do presente, de forma que o sertão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* não se conforma ao *espaço-vítima* das recorrentes representações até então, e passa a ser definido como *espaço-experiência*. A experiência e as demandas dos combatentes debelados no passado seriam, pois, o conteúdo revolucionário da obra e não um amontoado de denúncia social, como afirmam alguns dos seus críticos, analistas. Assim, vejo que o cineasta procura mostrar que o salto para a revolução seria dado a partir do sertão.

Dessa maneira, do exame das imagens, da especulação de suas possibilidades de sentido, pude inferir que o filme de Rocha compreende-se como um projeto de redenção pela memória de indivíduos do passado, e subverte em seu próprio corpo /em sua própria linguagem fílmica/ a perspectiva naturalizada de tempo do cinema clássico. Isso resulta da sua busca pelo intemporal no cinema, conforme discuti em tópico específico, e as noções que resultam daí encontram afinidade com a perspectiva de História de Benjamin. Rocha distancia-

³⁵⁷ ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. *A invenção do nordeste*. Recife: FJN/Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

³⁵⁸ Vide as interpretações de Bernardet, Albuquerque Jr. e Tolentino, entre outros.

se, com isso, das noções de História que fundamentam aquela cinematografia clássica e abre senda para se pensar uma noção outra, que prescindida da crença numa temporalidade linear, homogênea e vazia e que abra para salvação, no presente, os passados esquecidos.

Rocha se aproxima da temporalidade preconizada por Benjamin (e Proust) por intermédio da literatura de Faulkner. Neste, o cineasta encontra o fundamento que servirá à sua busca pelo intemporal, conforme apontei em algumas imagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Em Faulkner, o tempo é como “um fluxo contínuo do passado no presente e de novo do presente no passado (...). ‘Tudo é presente’”.³⁵⁹ Segundo o próprio Rocha, a dinâmica do romance faulkneriano busca “visualizar, pulsando, os *passados*, que acontecem agora”.³⁶⁰

Rocha, na medida em que subverte um modo naturalizado de conceber a temporalidade, deixa rastros para se pensar a possibilidade de um fazer histórico que, a exemplo da perspectiva benjaminiana, valorize cada estilhaço do passado que se reconstitui pelo trabalho da memória. Essa aproximação da perspectiva benjaminiana de História mostra-se, sobretudo, na atitude do cineasta quando, em *Deus e o Diabo*, busca traduzir no presente o passado, mediante a imobilização de aspectos da memória dos beatos assassinados, dos cangaceiros mortos pela repressão, dos sobreviventes do massacre de Canudos e da população de Monte Santo, entre outros sujeitos esquecidos. Rocha apropria-se dessas memórias e as transforma num esquema alegórico. No filme, a apreensão maniqueísta dos elementos que compõem o “universo-sertão” é contestada, o que permite ao cineasta operar rupturas, tais como aquelas inscritas na representação da mulher e do negro, entre outras.

A análise encerrada nesta dissertação não tem a intenção de comunicar uma verdade sobre o cinema ou sobre o sertão. Não obstante, confesso a pretensão de que ela venha a ser centelha para outros estudos que articulem a

³⁵⁹ NATHAN, Monique. *Faulkner*. Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p. 122

³⁶⁰ ROCHA, Glauber. Filme Experimental: um tempo fora do tempo. *Ângulos*. Salvador, ano 9, número 14, maio de 1959.

relação História/Cinema, não só os meus, mas de outros pesquisadores também; assim, aliás, este trabalho seria lembrado, e até mesmo contestado. Afirmção ou contestação são possibilidades que se cercam de quem se desvia dos métodos estabelecidos pelo “cânone historiográfico” e pela História que se pretende ciência e vai ao cinema, ao filme, para buscar, refletir, a partir dele, o fazer histórico e o trato com o passado.

FONTES DOCUMENTAIS

1) FILME EM DVD

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Glauber Rocha, 1964)

DVD Vídeo duplo/ Versátil Home Vídeo.

2) ARTIGOS, CARTAS, DEBATES E ENTREVISTAS

Glauber Rocha

- “ROMANCE DE JOSÉ LINS DO RÊGO” - artigo publicado na revista *Mapa*, n. 2, Salvador, ABES, 1957;
- “JOSÉ LINS DO RÊGO” – artigo datilografado, data não atribuída;
- “OS SERTÕES” – artigo datilografado, 1977 (data atribuída);
- “FILME EXPERIMENTAL: UM TEMPO FORA DO TEMPO” – artigo publicado na revista *Ângulos*, ano 9, número 14, maio de 1959;
- “MEMÓRIAS DE DEUS E DO DIABO NAS TERRAS DE MONTE SANTO E COCOROBÓ” – memórias publicadas na revista *Senhor* em 1963 e no livro *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965;

- DISCUSSÃO conduzida por Alex Viany em 1964, publicada no livro *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965;
- CARTAS enviadas a Alfredo Guevara, em 1961 e 1962, publicadas em: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997
- CARTAS enviadas a Paulo César Saraceni, em 1962 e 1963, publicadas em: (idem)
- DEBATE com Glauber Rocha, Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, publicado na revista *Civilização Brasileira*, n.1, 1965.
- ENTREVISTA concedida a Michel Ciment em 1967. Trad. Sérvulo Siqueira. Disponível em: <http://www.guesaaudiovisual.com>.

Walter Lima Júnior

- “OS NOVE MESES DE DEUS E O DIABO” – memórias publicadas no *Correio da Manhã*, em 22 de maio de 1964.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A invenção do nordeste*. Recife: FJN/Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

ALVAREZ, Manuel F. *Breve história de la historiografía*. Madrid: Nacional, 1955.

ALVES, Elder P. M. *A configuração moderna de sertão*. Dissertação de mestrado em sociologia defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UNB, 2004.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995.

ANDRADE, Manuel Correia de. *Lutas camponesas no nordeste*. São Paulo: Ática, 1986.

AUMONT, Jaques. et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

BARBOSA, Jorge Luiz. . A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. *GEOgraphia*. ano II, n.º 03, 2000.

BARRETO, Leda. *Julião – nordeste – revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

BENÍCIO, Manoel. *O Rei dos jagunços: crônica histórica e de costumes sertanejos sobre os acontecimentos de Canudos*. 2.a ed. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

BENJAMIN, W. O Narrador. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas. Vol. III. Trad. José C. M. Barbosa & Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 1994.

_____. A Imagem de Proust. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 1994.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 1994.

_____. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. Vol. II. Trad. Rubens Rodrigues T. Filho & José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

- _____. In: *Os Pensadores*. Trad. José Lino Grunnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória sertão*. São Paulo: Cone Sul/UNIUB, 1998.
- BRITO, Eleonora Zicari Costa de. "O campo historiográfico: entre o realismo e as representações". *Universita/FACE/História*. Vol. 1, n. 1. 2001.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CALASANS, José. *O Ciclo folclórico do bom Jesus Conselheiro*. Salvador: Tipografia Beneditina, 1950.
- _____. *O estado-maior de Antônio Conselheiro: quase biografia de jagunços*. São Paulo: GRD, 2000.
- CARDOSO, Ciro Flamarion & Vainfás, Ronaldo (orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CASCUDO, L. C. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1984.
- _____. *Viajando o sertão*. Natal: Imprensa Oficial, 1993.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTRO, Josué de. *Documentário do nordeste*. São Paulo: Brasiliense, 1959.

_____. *Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.

CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Foucault*. Trad. Claudia Sant`Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DOBRORUKA, Vicente Carlos Rodrigues Álvarez. *Antonio Conselheiro: O beato endiabrado de canudos*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: PRIORE, Mary Del (org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*. Recife: UFPE, 2006.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne M. Alegoria, morte, modernidade. In: GAGNEBIN, Jeanne M. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. GAGNEBIN, Jeanne M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005

_____. Prefácio – W. Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 1994.

GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora: a guerra de Canudos nos jornais*. São Paulo: Ática, 1977.

GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emílio Salles *et. al. Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

- GEERTZ, Cliford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LCT, 1989.
- GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- GOMES, Ana Lúcia de Abreu. *Brasília: de espaço a lugar, de sertão a capital (1956-1960)*. Tese de doutoramento defendida no PPGHIS/UNB, 2008.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GOMES, S. R. A desafrikanizada cantoria sertaneja de Câmara Cascudo. *Padê*. V. 2, n. 1, jan/jun 2008.
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: BURITY, Joanildo A. (org.) *Cultura e Identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- HABERMAS, Jurgen. Excurso sobre as teses de filosofia da história de Benjamin. In: HABERMAS, Jurgen. *O Discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALEY, Alex. *Negras raízes*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz T. da (Org.) *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HERMANN, Jacqueline. Canudos: a terra dos homens de Deus. *Estudos Sociedade e Agricultura*. 9, outubro, 1997. Disponível em <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar>.

HONÓRIO, Maria Aparecida. Revendo o Brasil de Hans Staden: entre o relato e o filme. *Cadernos do CEAM*. Brasília. Ano IV, n.º 15, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Trad. Helen M. P. Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KORNIS, Mônica Almeida. Cinema e história, um debate metodológico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. Vol. 5. N. 19. 1992.

_____. *Cinema, televisão e história*. (Passo-a-passo 86). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. *A Nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1989.

LUNA, Luis. *Lampião e seus cabras*. Rio de Janeiro: Leitura, 1963.

MAGALHÃES, Nancy Alessio. "Narrativas em vídeo: oral e visual como experiência de configuração de sentidos e temporalidade na história". *Cadernos do CEAM*. Ano IV, n.º 15, 2004.

_____. *Entre limiares: ressonâncias locais e universais em Buena Vista Social Club*. (No prelo).

MARTINS, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1981.

MATOS, Olgária C. F. *História viajante: notações filosóficas*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

_____. *Os arcanos do inteiramente outro*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Discretas esperanças: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

MAXWELL, Kenneth. *O Império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. Trad. Laura Teixeira Mota. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

MEINERZ, Andréia. *Concepção de experiência em Walter Benjamin*. Dissertação de mestrado defendido no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRGS. 2008.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2004.

MELO, Rita Maria. *Elomar Figueira de Mello: uma poética do sertão baiano*. Dissertação de mestrado defendida na UFP. 1989.

MONIZ, Edmundo. *A guerra social de Canudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

- MONTORO, Tânia. A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo. In: MONTORO, Tânia & CALDAS, Ricardo (orgs). *De olho na imagem*. Brasília: Abaré, 2006.
- MONZANI, Josette M. A. de Souza. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. São Paulo: Annablume/Fapespe; Salvador: Fundação Gregório de Mattos/UFBA, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2008.
- NATHAN, Monique. *Faulkner*. Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- NEMER, Sylvia Regina Bastos. *A Função Intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha*. Tese de doutoramento defendida na UFRJ em 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Para além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- NUNES, José Walter. *Patrimônios subterrâneos*. São Paulo: Anablume, 2005.
- OLIVEIRA, Ricardo. A invenção da brasilidade sertaneja. *Humanas*, out. 1998. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/humanas/>. Acesso em 29/09/2009.
- PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1995.
- PAGE, Joseph A. *A revolução que nunca houve*. Trad. Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Record, 1971.

PESAVENTO, Sandra J. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo: Anablume, 2006.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Dominus, 1965.

REZENDE, Sidney N. (org). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Riverão sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

_____. *Roteiros do terceyro mundo*. Organizado por Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

RODRIGUES, João Carlos. *O Negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RODRIGUES, Marly. *A década de 50*. São Paulo: Ática, 2003.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SANTOS, Apolônio Alves dos. *A vida criminosa de Lampião o rei do cangaço*. Folheto. In: *A arte da cantoria – cangaço*. Acervo Funarte (data não atribuída).

SANTOS, Hermes Soares dos. O encanto da música e a música encantada: ensaio sobre música e sociedade. *Inter-Ação: Rev. Fac. Ed. UFG*, 29. jul/dez 2004. Disponível em www.revistas.ufg.br. Acesso em 10/01/2010.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Double bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

SILVA, Marcos A. da. Cenas de cinema brasileiro: Nelson Pereira dos Santos, entrevista feita no dia 07 de Abril de 2004. In: SILVA, Marco (Org.). *Brasil, 1964;1968: a ditadura já era ditadura*. São Paulo: LCTE, 2006.

_____. A história e seus limites. *História & perspectivas*. Uberlândia. Jan/Jun, 1992.

_____. *O prazer em ensino e pesquisa*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SILVA, René Marc da Costa. O não-branco, o sertão e o pensamento social brasileiro. *Prisma*. Brasília, v. 3, n. 1, jul/dez. 2006.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. México: FCE, 1985.

SOUZA, Itamar de & MEDEIRO FILHO, João. *Os degredados filhos da seca: uma análise sócio-política das secas do Nordeste*. Petrópolis: Vozes, 1983.

SWAIN, T. Navarro. "Você disse imaginário?" In: SWAIN, T. Navarro (org). *História no plural*. Brasília: UnB, 1994.

_____. *O que é lesbianismo*. SP: brasiliense, 2000.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 2007.

TOLENTINO, Célia Aparecida F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001.

VALENSI, Lucette. *Fábulas da memória: a batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo*. Trad. Maria H. F. Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Maria Appenzeller. Campina: Papyrus, 1994.

- VASCONCELOS, José Antonio. *Quem tem medo de teoria? A ameaça do pós-modernismo na historiografia americana*. São Paulo: Anablume/FAPESP, 2005.
- VENTURA, Tereza. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.
- VIEIRA, Marcelo D. S. *O cangaço no cinema brasileiro*. Tese de Doutorado defendida na Unicamp, 2007.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Trad. Alípio C. F. Neto. São Paulo: USP, 2001
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ANEXO

Sinopse e ficha técnica

Sinopse

“O vaqueiro Manuel se revolta contra a exploração de que é vítima por parte do coronel Moraes e mata-o durante uma briga. Foge com a esposa Rosa da perseguição dos jagunços e acaba se integrando aos seguidores do beato Sebastião, no lugar sagrado de Monte Santo, que promete a prosperidade e o fim dos sofrimentos através do retorno a um catolicismo místico e ritual. Ao presenciar o sacrifício de uma criança, Rosa mata o beato. Ao mesmo tempo, o matador de aluguel Antônio das Morte, a serviço dos coronéis latifundiários e da Igreja Católica, extermina os seguidores do beato. Em nova fuga, Manoel e Rosa se juntam a Corisco, o diabo loiro, companheiro de Lampião que sobreviveu ao massacre do bando. Antônio das Morte persegue de forma implacável e termina por matar e degolar Corisco, seguindo-se nova fuga de Manoel e Rosa, desta vez em direção ao mar”. [Alberto Moravia, trecho de artigo no semanário *L'Espresso*, 16/08/64, Roma]

Ficha Técnica

Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco. 1964, 125 minutos; Produtor: Luiz Augusto Mendes; Produtores associados: Jarbas Barbosa, Glauber Rocha; Diretor de produção: Agnaldo Azevedo; Diretor: Glauber Rocha; Assistentes de direção: Paulo Gil Soares, Walter Lima.Jr.; Argumentista: Glauber Rocha; Roteiristas: Glauber Rocha, Walter Lima Jr.; Diálogos: Glauber Rocha, Paulo Gil Soares; Direção de fotografia e câmera: Waldemar Lima; Cenógrafo e Figurinista: Paulo Gil Soares; Canções: Sérgio Ricardo (melodia), Glauber Rocha (letra); Continuidade: Walter Lima Jr.; Locações: Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó), Canudos (BA).

(Fonte: <http://www.tempoglauber.com.br/f/deus.html>)

