

O artista engajado com as contradições da sua época: A representação da ‘estética da violência’ em ‘Deus e o Diabo na Terra do Sol’ (1964) de Glauber Rocha

Cláudio Almeida Silva Filho¹

O artigo analisa a *estética da violência* como representação do sertanejo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha. A estética desenvolvida pelo cineasta rompeu com a forma e o conteúdo da produção cinematográfica no país, problematizando os antagonismos presentes na sociedade brasileira, como a seca, os conflitos de classe e a exploração, representados de maneira crítica. Desse modo, o estudo desenvolve a discussão entre arte e sociedade vislumbrando destacar a relação intrínseca entre subjetividade e vida material.

Palavras-chave: estética da violência, representação, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Glauber Rocha, estética

The Artist Engaged in the Contradictions of His Time: The Representation of the Aesthetics of Violence in ‘God and the Devil in the Land of the Sun’ (1964) by Glauber Rocha analyzes the aesthetics of violence as a representation of the countryman in *God and the Devil in the Land of the Sun* (1964) by Glauber Rocha. The aesthetics developed by the filmmaker broke with the form and content of film production in the country, problematizing the antagonisms present in Brazilian society, such as drought, class conflicts and exploitation, critically represented. Thus, the study develops the discussion between art and society aiming to highlight the intrinsic relationship between subjectivity and material life.

Keywords: aesthetics of violence, representation, God and the Devil in the Land of the Sun, Glauber Rocha, aesthetics

Introdução

Este trabalho é ancorado no campo da sociologia da arte e tem como finalidade interpretar as relações sociais destacadas na película mediante a forma (estética, linguagem

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da Universidade Federal da Bahia - (UFBA). É mestre pelo mesmo programa e graduado em ciências sociais pela Universidade do Estado da Bahia (Uneb). Membro do grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia, instalado no Núcleo de Estudos em Sociologia da Arte (Nucleart) da UFBA. E-mail: almeidafilho.claudio@gmail.com

cinematográfica, recursos técnicos) e o conteúdo (conflitos políticos, exploração, pobreza etc.), buscando desenvolver a investigação a partir da relação entre as particularidades formadas pelo filme e os antagonismos presentes no conjunto da sociedade. O texto está organizado em duas seções, além desta introdução. Na primeira, é desenvolvida a discussão sobre estética, representação e análise fílmica, destacando-se a criação artística como fruto não somente da sensibilidade do seu criador, mas das múltiplas determinações materiais na qual ele está inserido. Na segunda, são examinadas as influências da *estética da violência* por meio das contribuições teóricas de dois movimentos de vanguarda – Neorrealismo e Nouvelle Vague – e se analisa a técnica (a estética da violência) glauberiana pelas imagens do sertanejo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Partimos do entendimento de que o objeto artístico é resultado das aflições, sonhos, desejos, angústias e concepções do artista, bem como desses sentimentos como produtos do contexto histórico. Portanto, o estudo pretende refletir a respeito da obra de arte como uma produção humana mediada pela relação entre subjetividade e objetividade.

Nesse sentido, o elemento utilizado para compreender *Deus e o Diabo na Terra do Sol* está centrado na estética da violência glauberiana. Os movimentos iniciais do filme são singulares para entender a técnica do cineasta, apontando que a violência, além de ser ferramenta de subjugação da opressão, aparece simbolicamente ao representar o cenário sertanejo, a fome, a subalternização etc. Partindo dessa concepção, a película rompe com a estrutura burguesa de representação, que idealiza em torno de determinada realidade as prerrogativas de classe e um modo de expressão da vida social. Ivana Bentes (2002) cita uma entrevista (GERBER, 1982) de Glauber Rocha:

O filme [Deus e o Diabo na Terra do Sol] é uma espécie de liberação da violência, através dos seus fantasmas, uma liberação do inconsciente coletivo, do camponês brasileiro, do Terceiro Mundo, através dos seus fantasmas mais expressivos que carregam em si, inclusive, os seus traços, os seus caracteres mais agressivos do arcaísmo barbárico (ROCHA *apud* BENTES, 2002, p. 4).

As questões socioculturais e políticas da sociedade brasileira são componentes representados na obra de Glauber Rocha. Sua produção artística tem uma relação intrínseca com os problemas enfrentados no ambiente social do país. O cineasta pensava o cinema como vetor de reflexão e questionamento sobre o seu tempo, e seus filmes evidenciam as condições de miserabilidade do espaço brasileiro e discutem as variadas relações de opressão.

Estética e representação: o artista e a vida material

“Oferece-nos a arte, num dos seus aspectos, a experiência da vida real, transportando-nos a situações que a nossa pessoal existência nos não proporciona nem proporcionará jamais” (HEGEL, 2005, p. 49). Para Hegel, a arte é uma produção sensível expressada por meio da ideia do indivíduo que está em interação com o mundo, na qual a abstração ocasionada pelo objeto artístico é resultado da capacidade imaginativa do artista. Ele compreende a estética como a atividade humana em que o espírito é a força motriz criativa na produção da obra de arte. Para o esteta, o belo artístico se origina pelo pensamento, mas se conecta com a concretude da realidade porque o sujeito não está deslocado do meio social. Entretanto, a força interior do indivíduo tem mais intensidade; por mais que haja uma relação dialética entre a ideia e a matéria, a primeira tem mais capilaridade para Hegel (*Ibid.*).

A representação e a estética desenvolvidas pelo filósofo aparecem dialogando entre si porque o belo como categoria central é mediado pela apreensão interior do artista. Desse modo, Hegel articulou o estudo da arte partindo da ideia para a materialidade e destacando a sensibilidade, a imaginação, a criatividade e as concepções do indivíduo que obedece às suas pulsões internas:

Produz a arte todos os seus efeitos mediante a intuição e a representação sendo-nos completamente indiferente saber de onde provém este conteúdo, se de situações ou sentimentos reais, se simplesmente de uma representação que nos é dada pela arte. O importante é que o conteúdo que temos perante nós nos desperte sentimentos, tendências e paixões, e é-nos completamente indiferente que tal conteúdo nos seja dado pela representação ou que o conheçamos por uma intuição que tivemos na vida real. Pode a representação arrebatá-nos, agitar-nos, revolver-nos tão fortemente como a percepção. Todas as paixões, o amor, a alegria, a cólera, o ódio, a piedade, a angústia, o medo, o respeito, a admiração, o sentimento da honra, o amor da glória etc, podem invadir a nossa alma por força das representações que recebemos da arte (*Ibid.*, pp. 49-50).

A reflexão a respeito da estética hegeliana permite compreender a expressão artística como produção humana resultante da capacidade inventiva do artista, a qual está interagindo com as suas vivências na sociedade. Hegel (*Ibid.*, p. 282) conclui que o artista tem em sua objetividade a representação sendo “produto da sua inspiração, pois, como sujeito, ele identifica-se com o objeto, e é da *sua* alma, da *sua* fantasia, da *sua* vida interior, em suma, que extrai os elementos para a sua encarnação numa obra de arte”.

Diferentemente de Hegel, Lukács (1978), amparado no método materialista-histórico dialético, busca compreender a estética e a representação da arte por meio das contradições da sociedade capitalista. O autor, com o conceito de particularidade, analisa a obra de arte realizando sua fundamentação por meio da dialética entre o singular, o particular e o universal. Ele destaca que a particularidade é a categoria central da estética e diferencia a sua função exercida na ciência, apresentada como componente mediador entre a singularidade e universalidade, e na realidade estética, em que ela assume o ponto fundante da expressão artística.

A formação autônoma da particularidade, isto é, a arte, é criada pela atividade humana e não pretende objetivar a realidade da mesma forma que é real o mundo concreto. O particular se coloca ao sujeito como uma “‘realidade’, ou seja, as nossas idéias, os nossos desejos etc., nada podem modificar em sua existência e no seu modo de ser, nós devemos aceitá-la tal como é, podemos apenas aprová-la ou rejeitá-la subjetivamente” (LUKÁCS, 1978, pp. 176-177). Aqui é visível a influência do pensamento hegeliano, quando Lukács entende o objeto artístico como fruto da produção do indivíduo e da reflexão do mundo por meio da subjetividade.

Ao dialogar sobre um dos componentes da análise estética, a técnica, o autor avança em algumas questões referentes ao idealismo hegeliano. Primeiro, porque atribui “a situação social, [a] concepção de mundo, [a] penetração artística e [a] intenção da personalidade criadora em uma determinada e determinante situação histórica” à decisão na escolha da técnica artística (*Ibid.*, p. 191). O esteta constrói por meio da sociedade a reflexão em torno da obra de arte, evidenciando a relação intrínseca entre objetividade e subjetividade. Desse modo, aponta para a análise material da representação.

Partindo dessa perspectiva, a representação lukacsiana da arte é resultado da apreensão do artista sobre os antagonismos da sociedade. No entanto, esses antagonismos são resultado de múltiplas determinações que se apresentam dialeticamente em uma época. Logo, ao representar a sua obra, o criador manifesta não apenas seus desejos, aflições e angústias individuais como sentimentos isolados, mas como parte integrante de um complexo social que se encontra em constante movimentação. Ou seja, ao produzir artisticamente, o sujeito viabiliza a concepção de um período.

Outro estudioso a trabalhar com estética foi Roger Bastide (1979). O autor faz uma análise das contribuições de alguns teóricos ao longo da história que colaboraram para a formação da *estética sociológica*, como Comte, Durkheim, Hippolyte Taine, Jean-Marie Guyau,

Lukács, Marx, Henri Focillon e Charles Lalo. Houve dois momentos de desenvolvimento dessa estética: o primeiro foi o período sentimental, emergido no romantismo e no pré-rafaelismo; o segundo foi a construção intelectual manifestada por Taine.

Para Bastide, no romantismo a arte perde seu verdadeiro destino, que seria encantar e aprimorar a humanidade – que se degradaria e desmoralizaria ao mesmo tempo seus órgãos e seu público, transformando-se em apologista do individualismo. O pré-rafaelismo, para o sociólogo, aparece como uma concepção de arte arraigada no povo ligado ao trabalho das corporações. O segundo momento, a preparação intelectual, emerge das concepções de Taine, apontando o teórico como precursor do caráter científico e empírico da estética: “a estética de Taine não será pois somente científica, será também sociológica” (BASTIDE, 1979, p. 15). Passando por esses dois períodos, a estética sociológica, segundo Bastide, surge com Charles Lalo, que interpretou a relação entre arte e sociedade destacando as interações acerca da expressão artística e dos fenômenos sociais, primeiramente como a manifestação da sociedade (interação com as condições socioculturais e políticas) e depois como uma contraposição a si mesma.

Outro elemento da estética sociológica compreendido por Bastide ao dialogar com Lalo são os *atos anestésicos* e *estéticos*. Respectivamente, o autor aponta o entendimento de elementos como organização política, influência da família, divisão do trabalho etc. e a análise das condições singulares de composição da obra de arte: as relações de cores, equilíbrio das massas e particularidades afins (*Ibid.*). O marxismo também contribui para a análise sociológica da estética ao compreender a arte como fenômeno intrínseco ao modo de produção capitalista. O autor emprega uma relação com Lukács, apontando que o filósofo entendia a arte como resultante da materialidade: “O pensamento de Lukács é mais sutil ainda. A arte faz parte daquilo a que chamamos o estilo de vida de uma época, isto é, da sua concepção do mundo e da sua liturgia de ação” (*Ibid.*, p. 21).

Bastide, ao investigar as contribuições de alguns teóricos para a formulação da estética sociológica, acabou sendo o pioneiro nos estudos da sociologia da arte no Brasil. Nesse sentido, destaca “[o] que o estudioso deve procurar, quando estuda estética, é a ligação existente entre os diferentes tipos de arte e os diferentes tipos de agrupamentos; nunca a ligação puramente filosófica entre a arte e o povo” (*Ibid.*, p. 12). O entendimento da arte como resultante do contexto histórico é consolidada pelos filósofos no século XVIII. Entretanto, era necessário que as bases da sociologia da arte se estabelecessem, “e para isso

era preciso encontrar um objeto de estudo bem delimitado e um método que pudesse dar conta de toda a complexidade deste fato social” (CÂMARA, NETO e LESSA, 2013, pp. 30-31).

Análise fílmica: aspectos metodológicos

Para realizar o estudo sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, utiliza-se, neste texto, as concepções da análise fílmica e da técnica de descrição das imagens desenvolvidas por Aumont e Marie (2004), demonstrando por meio da narrativa do filme, da decupagem² e da linguagem cinematográfica a estética da violência glauberiana. Como colocam os autores, ao investigar a película, o analista necessita produzir conhecimento e se propor a “descrever meticulosamente o seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos desta, e desse modo oferecer uma *interpretação*” (AUMONT e MARIE, 2004, p. 14).

Ao propor a análise fílmica, afirmam que a interpretação é o componente essencial “que será, por assim dizer, o ‘motor’ imaginativo e inventivo da análise, e que a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa” (*Ibid.*, p.17). Ao destacarem essa condição, Aumont e Marie estabelecem uma forma de percepção analítica, mas ressaltam que o seu intuito não é criar leis universais para compreensão dos filmes porque cada um contém suas especificidades. Nesse sentido, colocam:

Diremos então que não existe qualquer método aplicável *igualmente* a todos os filmes, sejam quais forem. Todos os métodos de alcance potencialmente geral que iremos evocar devem sempre especificar-se, e às vezes ajustar-se em função do objeto preciso de que tratam. É essa parte de ajuste mais ou menos empírico que muitas vezes distingue a verdadeira análise da mera aplicação de um modelo sobre um objeto (*Ibid.*, p. 40).

Dessa maneira, são propostas três condições de definição da análise fílmica: 1) não existe um método universal para investigar filmes; 2) o estudo de uma obra é interminável, pois, independentemente da precisão, do rigor e do nível de extensão obtido, sempre sobrar algo de analisável; e 3) é necessário entender a história do cinema, assim como os discursos que a película trabalhada apresenta para não ser tautológico – primeiramente, deve-se indagar o tipo de leitura a ser aplicado (*Ibid.*, 2004).

² “A decupagem é antes de tudo, um instrumento de trabalho (...). Ela designa, de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de seqüências, tal como o espectador atento poder perceber” (AUMONT e MARIE, 2006, p. 71).

Ao dialogar a respeito de uma das técnicas da análise fílmica, a descrição das imagens, os autores destacam que as dificuldades no processo descritivo do filme devem-se sobretudo a: 1) o fato de que a perspectiva da imagem representada nas obras, em sua grande maioria, é inseparável da concepção de *campo*; e 2) a seletividade da descrição, devido à variabilidade de significados. Sendo assim, os teóricos apontam: “ao descrever uma imagem, a primeira tarefa do analista é identificar corretamente os elementos representados, reconhece-los, nomeá-los” (*Idem*, 2002, p. 67).

Nesse sentido, se faz necessário compreender a noção de *campo*. Na obra *A estética do filme* (2002), Aumont explica esse recurso técnico representando a parte imaginária contida na tela, isto é, o universo viabilizado pela película que não se encerra apenas na delimitação da imagem visualizada no quadro. Logo, o campo configura tanto essa transmissão limitada como a materialidade não demonstrada no filme, denominada *fora-de-campo*³. Portanto, para compreender a estética glauberiana, a descrição será utilizada com a prerrogativa de apontar a concepção cinematográfica desenvolvida pelo artista, bem como os sentidos transmitidos por sua produção. É nessa perspectiva de pensar a arte como fenômeno sociológico e elemento intrínseco com a sociedade que será empregado o estudo acerca da estética da violência em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

O cinema de Glauber Rocha foi elaborado em um plano geopolítico ligando as problemáticas do Brasil a sua realização fílmica:

É notável, em Glauber, o sentimento da geopolítica (de que o cinema é um dos vetores) como eixo de um confronto no qual o oprimido só se torna visível (e eventual sujeito no processo) pela violência. Apoiado em Frantz Fanon, ele explicita tal sentimento em “Por uma estética da fome”, acentuando a demarcação dos lugares e o conflito estrutural que deriva da barreira econômica-social, cultural e psicológica que separa o universo da fome do mundo desenvolvido (XAVIER, 2004, p. 21).

Sobretudo, esta investigação tem o objetivo de provocar discussões no campo da sociologia da arte a respeito dos estudos sobre representação e estética. Dessa forma, busca entender por meio do cinema glauberiano os conflitos presentes na sociedade brasileira e demonstrar que a estética elaborada pelo cineasta é resultado de uma produção coletiva que expressa os antagonismos do mundo dialeticamente.

³ “O fora de campo está portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenário etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer” (AUMONT e MARIE, 2004, p. 24).

O cinema político de Glauber Rocha: a ‘estética da violência’ como representação sertaneja

A estética da violência desenvolvida por Glauber Rocha tem influência de alguns grupos da vanguarda cinematográfica. Por mais que Glauber e o movimento cinemanovista⁴ tivessem a concepção de romper com o modelo fílmico europeu e norte-americano desenvolvendo um cinema a partir dos dilemas estéticos, políticos, econômicos e sociais da realidade geopolítica brasileira, eles incorporaram em suas produções perspectivas das vanguardas mundiais, como o Neorrealismo, a Nouvelle Vague, o cinema de Eisenstein, o teatro de Brecht etc. Dois desses movimentos propuseram ao diretor elementos para pensar a sua produção cinematográfica: o Neorrealismo italiano, aparecendo na obra glauberiana representando às problemáticas sociais, e a Nouvelle Vague, dialogando com a filmografia do cineasta na perspectiva da *política de autores*. O primeiro surge na Itália em uma conjuntura social de pauperização devido ao contexto do pós-guerra; é nesse cenário de escassez de recursos materiais que a cinematografia neorrealista se desenvolve, resistindo aos imperativos do fascismo e à indústria cultural hollywoodiana, como aponta Isabel Regina Augusto (2009, p. 3):

Pelo direito à vida o cinema italiano lutava contemporaneamente contra dois inimigos: o fascismo vencido o qual renegava, mas também contra a indústria hollywoodiana (...). O Neo-realismo surge justamente deste confronto, caracterizando-se por uma “arte de resistência”.

Em 1947 o Neorrealismo chega ao Brasil, com a exibição de *O bandido* (1946), de Alberto Lattuada, seguido de *Roma, città aperta* (1945), de Roberto Rossellini. O que chamava atenção nas produções “era a verdade e a naturalidade de suas histórias que se opunham à reiterada banalidade e ao artificialismo constante da maioria das produções hollywoodianas” (FABRIS, 2007, p. 87). Glauber (2006), ao falar sobre o surgimento do movimento neorrealista na Itália, aponta que Rossellini seria a inovação estética e intelectual da sociedade italiana se comunicando pelo seu cinema por meio de uma técnica saturada pelo processo da guerra, em que sem filme, câmera, laboratório, técnica, atores e produção recriou a situação cinematográfica do país. Desse modo,

⁴ Nome dado aos integrantes do Cinema Novo, um movimento cinematográfico e político iniciado na década de 1960 no Brasil que tinha como perspectiva uma ruptura com o cinema industrial, principalmente as produções hollywoodianas, e produzia filmes que refletissem acerca dos problemas nacionais e das contradições da sociedade brasileira.

considera o diretor o primeiro a utilizar a câmera como instrumento de reflexão, ao inaugurar, com seu estilo de iluminação, enquadramento e tempos de montagem, uma metodologia nova de produzir cinema. Segundo Humberto Junior (2015), as influências do movimento nas produções fílmicas de Glauber Rocha aparecem de algumas formas:

a) a realização de filmes com orçamentos baixos; b) a exploração de temas sociais como base das produções, c) utilização de locações fora de estúdios acentuando-se o gosto pela paisagem; d) o uso de dialetos e expressões populares; e) o regionalismo; f) o uso de atores não-profissionais; g) a preocupação com o teor documental de alguns filmes. Difícil pensar o Cinema Novo de Glauber Rocha sem essas características, os filmes realizados em ambientes naturais, por exemplo, era uma ideia recorrente no cineasta e atendia a dois interesses básicos, o desprendimento dos estúdios que eram caros e a necessidade de mostrar um país que comumente não aparece nas telas, a exemplo das agruras do sertão do Nordeste em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (JUNIOR, 2015, pp. 70-71).

O movimento neorrealista contribuiu para a formação da estética da violência porque influenciou o modo de representação da vida social. Um exemplo é a obra *A terra treme* (1948), de Visconti, que representa trabalhadores da pesca na Sicília vivendo em condições precárias e submetidos à exploração da burguesia local, figurada nos donos das embarcações e do mercado peixeiro. As influências desse filme podem ser percebidas em *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, em que é construída a narrativa em volta dos pescadores de Buraquinho e das relações de opressão em que vivem, e em *Roma, cidade aberta* (1946), de Rossellini, sobre a invasão da Alemanha nazista na Itália e a repressão à população italiana. Os elementos estéticos utilizados na película são vistos ainda em *Terra em transe* (1967), quando Glauber Rocha pensa Eldorado e os modos de dominação e violência contra camponeses, além da expressão de um regime ditatorial.

A estética da violência construída pelo diretor provocou rupturas ao se desvincular da indústria cinematográfica e expressar as desigualdades sociais do Brasil. Esteticamente, a dimensão da sua obra não se limita a uma abstração da realidade, mas a contesta. Isso é percebido quando analisamos os temas das produções do movimento cinemanovista:

De Aruanda a Vidas Secas, o cinema novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses

antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria (ROCHA, 2004, p. 65).

A estética da violência obteve do Neorrealismo uma contribuição efetiva, o que pode ser percebido em algumas cenas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: a construção do dialeto regional do vaqueiro Manuel, a filmagem em plano aberto tendo a caatinga como cenário, a temática do sertão nordestino, a crítica social etc. O movimento italiano é elemento constitutivo da estética de Glauber Rocha, contribuindo para uma criação cinematográfica e política centrada no engajamento com as questões sociais.

Figura 1: *Plano aberto* representando Rosa, Manuel e o sertão nordestino⁵



Segundo Marie (2003), a Nouvelle Vague, no sentido estrito da palavra, foi um movimento feito por autores oriundos da escola crítica da revista *Cahiers du Cinéma* na década de 1950 que produziam filmes entre 1958 e 1962, como Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer e François Truffaut. O autor coloca que o movimento não era somente um grupo de vanguarda com proposta crítica a respeito da forma de produção cinematográfica, mas um fenômeno econômico, pois marcou a consolidação do filme mais barato, sendo duas vezes mais acessível que uma película comercial do período.

⁵Disponível em: <https://tokdehistoria.com.br/2012/01/21/a-entrevista-de-glauber-rocha-com-ze-rufino-o-matador-do-cangaceiro-corisco/> (acesso em: 24/04/2019).

Ainda conforme Marie, a expressão *nouvelle vague* a princípio não passava de um rótulo jornalístico surgido de um contexto exterior ao cinema; era reflexo de uma pesquisa publicada no seminário *L'Express* a respeito da juventude francesa em 1957, tendo característica comercial (MARIE, 2003). Naquele primeiro momento, a Nouvelle Vague não estava preocupada em dialogar com a dinâmica da sociedade francesa, como afirma Humberto Junior ao citar Baecque:

Nota-se que a intenção de aproveitamento comercial dos filmes e o fraco posicionamento político de seus integrantes no início da Nouvelle Vague, aponta que o movimento não teria muito interesse por assuntos sociais, e até mesmo ignoravam as condições econômicas e históricas da produção e da realização dos filmes (BAECQUE, 2001 *apud* JÚNIOR, 2015, p. 82).

Os cineastas do movimento tinham na política de autores um conceito de produção da cinematografia pensando a construção fílmica na mesma sincronia de um pintor ou literário, isto é, tomando o filme como obra do artista, e não como resultado de um tecnicismo engessado. A estética da violência glauberiana absorve essa concepção da Nouvelle Vague francesa:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de *autor*, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (ROCHA, 2004, p. 52).

A contribuição da política de autor para a estética da violência se caracteriza pela produção subjetiva, particular e inventiva do artista que desenvolve a obra dissociada das imposições dos produtores, patrocinadores etc. No entanto, Glauber Rocha compreendia o conceito de autor em uma dimensão diferente da construção teórica dos cineastas franceses: sua concepção estava politicamente atrelada aos antagonismos do contexto histórico que vivia e ao enfrentamento da indústria cinematográfica brasileira.

Partindo dessa perspectiva, o cinema glauberiano aponta questões sociais que possibilitam a análise sociológica, como os dilemas enfrentados pelos personagens em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que giram em torno da seca, da reforma agrária, do messianismo, da exploração etc. Alguns pontos são importantes para compreender o significado estético e político do filme. O primeiro é compreender a concepção cinematográfica de Glauber Rocha e suas relações políticas; o segundo é proceder à análise da decupagem da película. O cineasta foi o principal artífice do movimento

cinemanovista e buscava, por meio do seu pensamento cinematográfico e político, problematizar a vida social. Humberto Junior (2006), em seu texto *Glauber Rocha: Arte, política e revolução*, aponta que a filmografia do diretor tinha como características a improvisação, a violência, diálogos gritados, fragmentação das imagens, referências revolucionárias, temáticas sobre o Brasil e posicionamentos políticos de esquerda.

O autor destaca a relação de Glauber com grupos de esquerda e sua participação na guerrilha brasileira no final da década de 1960; ele manteve contato com a Aliança de Libertação Nacional (ALN) e visava filmar as ações realizadas pelo grupo, bem como com o governo socialista do Congo, no intuito de promover a emissão dos sinais da rádio revolucionária do país africano para o Brasil (JUNIOR, 2006). Desse modo, a construção estética de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*⁶ tem como um dos vários elementos a conscientização acerca da *miserabilidade* social brasileira.

Essa miserabilidade é colocada por Glauber Rocha (1981) em seu artigo “Eztetyka da fome”, presente na obra *Revolução do Cinema Novo*. O diretor aponta a oposição do movimento cinemanovista em relação ao cinema industrial:

Este miserabilismo do cinema novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização (ROCHA, 2004, p. 65).

A estética da violência glauberiana pode ser compreendida como um fenômeno fruto do pensamento político e sociocultural do diretor, ao refletir sobre as questões de classe do país. Ivana Bentes (2002, p. 5), em “Terra de fome e sonho” destaca a violência como um dos pensamentos chave em Glauber Rocha: “ao invés de trabalhar no campo da razão e da consciência”, o cineasta demonstra que toda ordem, indivíduo ou estrutura pode ser confrontada e submetida a crises radicais ou transes, que podem despertar um pensamento nascido dessa violência (p. 5).

⁶ Conforme Marcelo Rubens Paiva, em matéria publicada na *Folha de S. Paulo* em 5 de maio de 1996: “O que poucos sabem é que, em Roma, Glauber decidiu cooperar como cineasta da guerrilha brasileira, envolveu-se diretamente com a ALN (Aliança de Libertação Nacional), maior organização clandestina de então. Admirava Carlos Marighella, dirigente comunista da ALN, baiano como ele. Deixou de lado seus projetos pessoais, pensou em ações revolucionárias, se oferecendo para filmar sequestros e assaltos” (PAIVA, 05/05/1996).

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* podemos perceber a estruturação da estética da violência e seus desdobramentos a partir de alguns componentes, como os diálogos dos personagens, o *campo*⁷ sendo o próprio sertão baiano, os movimentos *panorâmicos*⁸ da câmera mostrando a caatinga, os *planos*⁹ representando as condições de pauperização vivenciadas pelo povo sertanejo, entre outros. Junior (2015) destaca que para Glauber Rocha construir o filme, ele realiza entrevistas no sertão baiano com a população de duas cidades vizinhas, Cocorobó e Monte Santo, com o intuito de obter relatos sobre o cangaço e o messianismo. A partir dessas entrevistas, o diretor inicia a elaboração das tramas e diálogos da obra. Junior cita uma entrevista com Pepedro das Ovelhas, morador de Cocorobó:

Mas a fé a tudo pode e com ela a gente se alevanta do chão; e se vier o comunismo (...) eu num sei meu patrão que vi uma fita de cinema dessas que o sinhô tá fazendo que o comunismo é pior que as tropas do Governo que deu o fogo de Canudos. Mas eu num sei se é melhor morrer da outra morte do que essa aqui de todo dia em pé, diferente do tempo de D. Pedro II, Imperador do Brasil!!!, que o comunismo tirou do trono para botar a República pior que trouxe a guerra. Mas eu pergunto agora se não é melhor se o Conselheiro voltar, ir atrás dele morrer na felicidade da fé? E eu também bastava Lampião chegar vivo aqui pra eu ir brigar com os macaco (ROCHA, 1965, p. 12 *apud* JUNIOR, 2015, p. 171).

A partir dessa pesquisa de campo, Glauber Rocha elabora o roteiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, reconstruindo o sertão nordestino por meio das narrativas da população sertaneja de Monte Santo e Cocorobó. As entrevistas recolhidas pelo cineasta são fundamentais para demarcar o antagonismo representado no filme e as relações de mistificação desenvolvidas ao longo da trama. A primeira cena da obra, com tomada em *travelling*¹⁰ da direita para a esquerda, proporciona a exposição do ambiente sertanejo representado pelo *quadro*¹¹. Martin (2005) aponta que a movimentação por meio de um *travelling* lateral na maioria das vezes tem um sentido descritivo; sendo assim, o sertão baiano é viabilizado inicialmente evidenciando o espaço sociocultural da população

⁷ “É a porção tridimensional que é percebida a cada instante na imagem fílmica” (AUMONT e MARIE, 2006, p. 43). O campo é o espaço viabilizado por meio do quadro, elemento que delimita o espaço da imagem – “o quadro define, portanto, o que é imagem e o que está fora da imagem” (*Ibid.*, p.249).

⁸ Movimento realizado pela câmera em seu próprio eixo.

⁹ “A noção muito difundida de plano abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens” (AUMONT e MARIE, 2006, p. 39).

¹⁰ “O *travelling* consiste numa deslocação da câmara durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória da deslocação permanece constante” (MARTIN, 2005, p. 58). Ou seja, a câmera se locomove fora do próprio eixo.

¹¹ “O quadro define (...) o que é imagem e o que está fora da imagem” (AUMONT e MARIE, 2006, p. 249).

sertaneja. A sequência segue e é representada uma cabeça de cavalo e um crânio de vaca rodeado por moscas em dois *planos detalhes*¹².

Figura 2: *Plano detalhe* representando a carcaça de um cavalo¹³



Nessas cenas iniciais, somos apresentados ao estilo estético de Glauber Rocha, representando nas primeiras tomadas a estética da violência. Por exemplo, a imagem da cabeça de um cavalo e o crânio de vaca que se segue a ela são elementos particulares da sua técnica porque são o código¹⁴ sociocultural resultante da cena introdutória do filme, que, por meio de um *travelling* lateral para esquerda, descreve o espaço social do sertão. Quando se assiste à cena, ocorrem dois pensamentos introduzidos pelo cineasta: primeiro, a descrição do espaço nordestino como um fenômeno viabilizado ao público, com o intuito de representar um dos problemas centrais do sertão, a seca; segundo, o impacto causado pela manifestação da seca, isto é, a morte.

Nessa sequência inicial, o vaqueiro Manuel é representado sentado, enquadrado em *primeiro plano*¹⁵ pela câmera, destacando-se a preocupação em seu semblante. Em seguida, o personagem segue a cavalo para casa e no caminho se depara com o movimento messiânico do beato Sebastião. Ele fica parado olhando a manifestação religiosa do grupo. Aqui, a aflição de Manuel é expressa para causar desconforto e inquietação, visto que essa

¹² Plano detalhe é o plano que demonstra apenas uma parte de um objeto ou componente humano no quadro (olho, boca, mão, perna etc.).

¹³ Disponível em: <https://tokdehistoria.com.br/tag/deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol/> (acesso em: 24/04/2019).

¹⁴ Código é empregado aqui no sentido de uma representação em que são destacadas de maneira crítica as condições de precariedade (fome, seca, exploração, violência, etc.) presentes no sertão baiano.

¹⁵ Enquadramento do peito para cima.

cena destaca o simbolismo das sequências anteriores. Forma-se, assim, uma tríade inicial: seca, morte e fome.

O semblante de Manuel é o fechamento da sequência inicial, em que, ao representar a fome como preocupação do vaqueiro, Glauber Rocha busca problematizar as relações no espaço social sertanejo. Logo, a fome se torna, por meio da expressão de Manuel, a angústia diante de um cenário onde a morte, manifestada pela seca, é resultado da exploração. No cenário seguinte, o cineasta introduz pela primeira vez Rosa, esposa de Manuel, pilando farinha de mandioca – a mãe do vaqueiro aparece sentada na sacada da casa ao fundo da cena. Dois elementos são fundamentais aqui: o *close up*¹⁶ focalizando o semblante de Rosa e a imagem da casa dos personagens ao fundo. A aparência de Rosa flagrada pelo *close up* tem a mesma preocupação estampada na face de Manuel, vista no início do filme. Essa técnica é introduzida pelo cineasta para preceder as relações de marginalização que irão se desenvolver ao longo da narrativa fílmica. A casa aparece como a representação da pobreza dos personagens Manuel e Rosa: construída em tijolo, à frente quase sem reboco, e a sacada sustentada por troncos de madeira.

Figura 3: Rosa e Manuel¹⁷



Ismail Xavier, na obra *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (2007), destaca que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* está organizado em torno das questões envolvendo a condição social, o trabalho, o debate com os coronéis, o movimento messiânico e o

¹⁶ Enquadramento do rosto da personagem.

¹⁷ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/324188873156541345/> (acesso em: 24/04/2019).

cangaço. O autor identifica três fases: Manuel-vaqueiro, Manuel-beato e Manuel cangaceiro. Na primeira, o personagem vive na roça com a esposa em situação precária de subsistência, cuidando do gado do coronel Moraes e recebendo como pagamento uma pequena parte do rebanho. Rosa, cuida da roça cultivando alguns produtos (farinha, mandioca etc.) para vender. É nessa fase que ocorre a primeira ruptura do filme estruturada pela estética da violência. Manuel vai encontrar com o coronel Moraes para receber a sua parte do rebanho, mas algumas vacas morrem ao longo do caminho e o coronel informa ao vaqueiro que não haverá pagamento, pois os gados mortos seriam o ordenado. O diálogo é desenvolvido da seguinte forma:

- 14:31 – Manuel: As vacas tinham ferro do sinhô, não pode ser logo minha, que sou homem pobre. Foi azar mas é verdade. A cobra mordeu as rês do sinhô.
14:50 – Moraes: Já disse, a lei tá comigo
15:02 – Manuel: Dá licença outra vez seu Moraes, mas que lei é essa?
15:05 – Moraes: Quer discutir?
15:07 – Manuel: Não sinhô, só tô querendo saber que lei é essa que não protege o que é meu.
15:12 – Moraes: Já disse, tá dito. Você não tem direito a vaca nenhuma.
15:18 – Manuel: Mas seu Moraes, o sinhô não pode tirar o que é meu.
15:25 – Moraes: Tá me chamando de ladrão?
15:48 – Manuel: Quem tá falando é o sinhô.

Em seguida, Moraes chicoteia Manuel e o vaqueiro puxa um facão e mata o coronel. Aqui, a estética da violência é representada problematizando a exploração. Glauber Rocha estabelece, com a morte do coronel, a libertação da situação de opressão na qual Manuel se encontrava. A estética glauberiana não assume apenas uma ruptura em seu plano formal, mas em sua capacidade de dialogar com as estruturas de repressão ambientadas no espaço social nordestino. Xavier (2007) afirma que a primeira ruptura é lograda na partilha do gado, culminando na morte de Moraes e sendo seguida da perseguição dos jagunços do coronel, dando início ao tiroteio na frente da casa de Manuel – um dos capangas mata a mãe do vaqueiro e é morto pelo mesmo em sequência. O autor coloca que o personagem vê na morte da mãe um sinal divino e adere ao movimento messiânico, fechando assim a primeira fase da trajetória (Manuel-vaqueiro).

É na segunda fase que Glauber Rocha constrói a figura de Rosa como a consciência crítica de Manuel. A personagem será fundamental para o rompimento do esposo com o movimento messiânico. Desse modo, o diretor estabelece por meio da figura da mulher a condição de desalienação do vaqueiro, devido à sua inserção no grupo do beato Sebastião.

O movimento messiânico é representado na obra por uma correlação ambivalente para a população sertaneja: ao mesmo tempo que questionava os fazendeiros representantes do latifúndio, distanciava os camponeses da revolução social e do enfrentamento aos antagonismos vigentes no sertão. Isso é evidente em duas cenas. A primeira é o diálogo de Rosa com Manuel sobre sua crença no paraíso prometido pelo beato Sebastião:

30:44 – Rosa: A ilha não existe.

30:45 – Manuel: Existe sim, eu espiei no rio e vi no fundo das água.

30:55 – Rosa: Ele disse que a ilha não existe, que nós devia andar no sofrimento. Eu fui atrás de você e escutei tudo.

31:01 – Manuel: Mentira. Você e esse povo não presta, não vale nada. Mas eu vou ficar vivo e vou ser rei, vou criar meu gado num campo de capim verde.

31:15 – Rosa: Isso é sonho, Manuel. A terra é toda seca e é ruim, nunca pariu nada que prestasse. Pra que fugir, se desgraçar na esperança? Vambora trabalhar pra ganhar a vida da gente, antes que venha as tropas do governo e faça como fizeram em Canudo, Pedra Bonita, mata homem, mulher e degola os menino.

31:46 – Manuel: Se vier a guerra, luto contra mil soldados com minha lança de São Jorge. Se o povo do Santo morrer vou recriar na ilha.

32:01 – Rosa: Morre você, morre eu, não escapa ninguém.

32:05 – Manuel: O destino não é maior que a morte.

Este é outro componente estético presente no filme, e no movimento cinemanovista em geral: as personagens não são representadas conforme os melodramas (instáveis, alienadas e colocadas como seres descontrolados), mas são críticas ao ambiente do qual fazem parte. Glauber Rocha (1981, p. 32) destaca que o “Cinema Novo não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome”. O diretor cita o exemplo de Rosa, personagem que “foi ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias” (*Idem*). Rosa não é apenas a consciência crítica de Manuel: ela aparece para protagonizar a revolução social porque representa o conhecimento, a desalienação e a revolta.

A segunda cena diz respeito à pregação do beato Sebastião em Monte Santo, onde ele fala com seus seguidores:

22:39 – Beato Sebastião: É preciso mostrar aos donos da terra o poder e a força do Santo (...). O homem não pode ser escravo do homem. O homem tem que deixar as terra que não é dele e buscar as terra verde do céu. Quem é pobre vai ficar rico no lado de Deus, e quem é rico vai ficar pobre nas profunda do inferno.

O movimento messiânico é representado resistindo às mazelas sociais do ambiente sertanejo e promovendo a alienação gerada pela doutrina do grupo que acreditava na volta de um possível salvador, uma espécie de messias. O messianismo é destacado ao longo dessa segunda fase de Manuel – Manuel-beato, conforme Xavier (2007) – como um espaço contraditório. Glauber Rocha constrói a estética da violência com múltiplos elementos se relacionando e causando estranheza, medo, conscientização e questionamentos sobre os problemas sociais do Brasil, como, por exemplo, a exploração do camponês e da camponesa, as lutas sociais, a religião, o coronelismo. A segunda fase de Manuel se encerra com a morte do beato Sebastião por Rosa e dos seus seguidores por Antônio das Mortes, personagem que aparece nessa segunda fase da trajetória de Manuel para acabar com o movimento messiânico a mando da Igreja Católica e dos coronéis. Para Xavier (*Ibid.*), é este o segundo momento de ruptura: a consagração da luta de Rosa para libertar o esposo da fidelidade à doutrina do beato Sebastião.

A terceira fase gira em torno de Manuel no cangaço. Rosa e seu esposo são conduzidos pelo Cego Júlio para o último bando remanescente do extermínio ao grupo de Lampião, agora liderado por Corisco. Xavier (*Ibid.*, p. 93) aponta que “vendo em Corisco um novo sinal dos céus [Manuel] adere ao cangaço”. Corisco faz o batismo do personagem para entrar no cangaço e o denomina Satanás. Manuel torna-se então cangaceiro por meio de uma morte simbólica: ele morre socialmente como vaqueiro e beato e renasce como cangaceiro. Assim, passa a fazer parte do grupo que tem na violência um modo de libertação da exploração exercida pelos fazendeiros da região. O nome recebido por ele dimensiona a capacidade da estética glauberiana: Satanás se torna a linguagem que representa ao mesmo tempo o sofrimento e a revolta com a situação de pobreza, apresentando a dialética empregada ao longo do filme ao representar o sertão como um lugar em constante contradição, em que latifúndio, messianismo, miséria, exploração e revolução são elementos em movimento.

Figura 4: Manuel e Corisco¹⁸



Pereira (2008), no artigo “O sertão dilacerado: outras histórias de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, aponta que a obra pode ser enquadrada em um ideal de nação no qual a modernidade é o elemento central, eliminando os vestígios do arcaísmo. Nesse sentido, o cinema de Glauber, compreendido nessa perspectiva de superação do arcaico e avanço do progresso civilizatório, representaria a “luta para transpor obstáculos na tentativa de conter e superar a violência, *Deus e o Diabo* narraria a assimilação das regras de vida social e novos costumes políticos, com vistas à instituição no país de uma civilização” (p. 27). Essa forma de interpretação subjuga dois critérios críticos transmitidos pelo filme: 1) a modernidade aparece como sinônimo do poder ao ser representada pelo coronelismo e a igreja expressando, respectivamente, o domínio político e geográfico (latifúndio) da região e a regulação da ordem social pela instituição; e 2) a civilização é vinculada à violência do Estado e das imposições de autoridades locais. Logo, a película realiza a crítica à estratificação, ao domínio político, aos instrumentos de controle e ao imaginário do nordestino sofredor, apático e sem consciência política.

Para Pereira (*Ibid.*), essa seria uma das concepções empregadas por comentaristas da obra de Glauber Rocha sobre o filme. Opondo-se a ela, o autor compreende a obra por meio de alegorias a partir do jagunço, do cangaceiro e do sertanejo de um sertão desenvolvido pela diferença e contrário ao projeto de nação hegemônico. De fato, a temática do sertão nordestino na película é representada de maneira crítica em relação à identidade nacional. Porém, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* não problematiza a formação

¹⁸ Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol/> (acesso em: 24/04/2019).

do país por essa ótica, mas pela representação dos diversos conflitos presentes no ambiente sertanejo. O cineasta utiliza a negligência do Estado, o poder do coronelismo, a morte ocasionada pela fome e pobreza para apontar o desenvolvimento da nação como um processo sistêmico de violência, buscando inverter essa lógica ao elaborar os vários rompimentos com as estruturas de dominação ao longo da trama.

Uma cena substancial para se pensar a estética glauberiana contém uma fala de Corisco sobre Lampião, discorrendo sobre a relação com as condições de opressão do sertão baiano. Nesse momento, a câmera fecha em um *close up* para representar as linhas de expressão do rosto do cangaceiro:

01:08:07 – Corisco: Vírgulino acabou em carne, mas no espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo e agora juntou os dois cangaceiros de duas cabeças, uma por fora e outra por dentro, uma matando e a outra pensando. Agora eu quero ver se esse homem de duas cabeças não pode consertar esse sertão! É o gigante da maldade comendo do povo para engordar o governo da República, mas São Jorge me emprestou a lança dele para matar o gigante da maldade.

Ivana Bentes (2002) destaca que em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* Glauber Rocha constrói discursos ambíguos: “Os cangaceiros tornam-se ‘revolucionários primitivos’ e agentes de transformação social; os beatos surgem como figuras catalizadoras de forças sociais à deriva” (p. 6). A estética da violência é desenvolvida na narrativa fílmica como elemento constitutivo da população sertaneja – representada pela trajetória de Rosa e Manuel – com as relações de subalternização do sertão. Por fim, a última ruptura do filme é marcada pelo cumprimento da missão de Antônio das Mortes de matar Corisco e pela fuga pelo sertão de Rosa e Manuel (XAVIER, 2007).

Quando acontece o confronto entre Antônio das Mortes e Corisco, Glauber Rocha constrói a cena em um *plano conjunto*¹⁹ que proporciona uma condição poética em consequência da fatalidade da morte de Corisco. O cangaceiro logo antes de morrer grita: “mais forte são os poderes do povo” (01:56:38). Em um *travelling* para a direita é mostrada a fuga de Rosa e Manuel pelo sertão. No início são apresentados os dois correndo de mãos dadas. Em seguida, Rosa cai e Manuel continua a correr, acompanhado da música de fundo ecoando “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão” (01:56:52). A sequência continua com a metáfora representada pela imagem do mar invadindo o sertão.

¹⁹ “(...) resulta uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral relativamente negativa, mas também por vezes uma dominante dramática exaltante, lírica e até mesmo épica” (MARTIN, 2005, p. 48)

Considerações finais

Estudar a obra de arte, no nosso caso o cinema, é uma tarefa de complexidade significativa. Primeiro, devido ao número de elementos presentes no conjunto de um filme (diversas temáticas, recursos técnicos, idealizações e críticas etc.); segundo, pela relação do artista com o contexto histórico que está vivenciando. Nesse sentido, o cinema glauberiano possibilita compreender as problemáticas sociais a partir das suas imagens, dos sons e dos temas representados ao longo das tramas desenvolvidas. Sendo assim, podemos refletir a respeito de Glauber e da sua criação buscando entender os fenômenos sociais e artísticos, que, além de serem influências estéticas importantes em seu processo criativo, contribuíram para a formação intelectual e política do cineasta.

Partindo desse raciocínio, ao trazermos Hegel, Lukács e Bastide para compreender o artista, a arte e a sua relação com a sociedade, chamamos atenção para o fato de que a expressão artística não está desvinculada da realidade, sendo, portanto, parte integrante das contradições sociais. Dessa maneira, o cinema político, crítico e altamente estético de Glauber ocupa um espaço central na vida cotidiana e na história do cinema no país. *Deus e o diabo* construiu uma compreensão do Brasil, da sua interação com o sertanejo, dialogou acerca dos problemas crônicos do desenvolvimento da nação e, como resultado, expressou as relações humanas em seu estado contraditório: violento, religioso, revolucionário, devoto e alienado.

O filme sinaliza em seu desfecho uma síntese do antagonismo brasileiro: Glauber apresenta o mar invadindo o sertão não apenas com intuito de destacar metaforicamente a revolução, ou seja, o mar que invade e arrasta a fome, a pobreza, a exploração e a miséria, mas como subterfúgio para representar a perspectiva de um espaço nordestino capaz de transformar as relações de pauperização. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* representa a trajetória de dois camponeses, Rosa e Manuel, e das suas relações sociais desenvolvidas ao longo do filme. Sobretudo, a estética da violência é desenvolvida ao longo da trama por meio da libertação de Manuel da exploração do coronel (representante do latifúndio), da esperança, do sincretismo, da devoção e da alienação do movimento messiânico e, finalmente, pela luta no cangaço.

Referências

- AUGUSTO, Isabel Regina. “Neo-realismo e cinema novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960”. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, vol. 31, n. 2, pp. 139-163, jul/dez. 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2006.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. São Paulo: Armanda Colin, 2004.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 2002.
- BASTIDE, Roger. **Arte e Sociedade**. São Paulo: Edusp, 1971.
- BENTES, Ivana. “Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha”. *In*: FUNDACIÓN SANTILLANA. **Ressonâncias do Brasil**. Santillana del mar: Espanha, 2002, pp. 90-109.
- CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira. **Cinema documentário brasileiro em perspectiva**. Salvador: EDUFBA, 2013.
- FABRIS, Mariarosaria. “A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas”. **Alceu**, vol. 8, n. 15, pp. 82-94, 2007
- GERBER, Raquel. **O mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente**. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 2005.
- JUNIOR, Humberto Alves Silva. **Glauber Rocha: Arte, política e cultura**. Trabalho apresentado no II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult), Salvador, 2006.
- JUNIOR, Humberto Alves Silva. **A estética sociológica de Glauber Rocha**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MARIE, Michel. “A Nouvelle Vague”. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, vol. 30, n. 19, pp. 1-16. 2003.
- PAIVA, Marcelo Rubens. “A aventura de Glauber na guerrilha brasileira”. **Folha de S. Paulo**, Mais!, 5 maio 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/05/mais!/8.html>

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. “O sertão dilacerado: outras histórias de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*”. **Lua Nova**, São Paulo, n. 74, pp. 11-34, 2008.

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

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. Rio: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. “Prefácio”. *In*: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p . 21.

Recebido em: 25/04/2019
Aprovado em: 05/08/2020