

**SOBRE DERIVAS E TRAVESSIAS: RESTOS DE UM SERTÃO  
FEITO DE LETRAS EM *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*, DE  
GLAUBER ROCHA**

**ABOUT DRIFTING AND CROSSING: REMNANTS OF A  
BACKLANDS MADE OF LITERATURE IN *GLAUBER ROCHA'S  
DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (BLACK GOD, WHITE EVIL)***

Cíntia Borges A. da Fonseca\*  
cintiaborgesaf@gmail.com

Leitor de Guimarães Rosa e de Euclides da Cunha, o cineasta Glauber Rocha retorna à região do sertão para explorar seus escombros e escutar o silêncio das palavras mudas na longa-metragem *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Atravessando páginas e paisagens, o cineasta decanta referências teóricas, restos de leituras, anotações esparsas e depoimentos de moradores para produzir a alegoria de um sertão em transformação em um país à beira de um golpe de estado.

**Palavras-chave:** Sertão. Alegoria. Glauber Rocha. Guimarães Rosa. Euclides da Cunha.

A reader of Guimarães Rosa and Euclides da Cunha, filmmaker Glauber Rocha returned to the backlands of Brazil to explore its ruins and listen to the silence of mute words in the feature film *Deus e o Diabo na Terra do Sol (Black God, White Evil)* (1964). Flipping through pages and landscapes, the filmmaker sifts through theoretical references, sparse notes, and testimonies from local residents to produce an allegory of a region undergoing transformation in a country on the brink of a *coup d'état*.

**Keywords:** Backlands. Allegory. Glauber Rocha. Guimarães Rosa. Euclides da Cunha.

•

*Quem tenta se aproximar do próprio passado soterrado deve fazer como um homem que escava. Ele não deve temer voltar incessantemente a um único estado de coisas – a dispersá-lo como dispersamos a terra, a revirá-lo como reviramos o reino da terra. –  
Walter Benjamin*

---

\* Departamento de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Faculdade de Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, Brasil, ORCID: 0000-0002-0219-3702.

## 1. Introdução

Foi com um traçado no chão de terra queimada que Antônio Conselheiro definiu o início da guerra de Canudos (1896–1897), conta a octogenária Maria Mamede a Glauber Rocha, em um dos depoimentos colhidos pelo cineasta em viagem à região de Monte Santo e Cocorobó, no interior da Bahia. “Entrevada numa rede, cega, semissurda e semimuda, suja, assistida por sua filha, quarenta e poucos anos, semilouca, magra, esfarrapada, olhos no fundo, gengivas à mostra” (Rocha, 1965, p. 14), Mamede relata que o beato de barbas longas e chapéu de palha pregava de costas e com voz baixa, sem nunca fomentar a guerra. “Ele apenas passou o cajado na estrada, riscou um traço e disse: ‘Se as tropas passar daqui, que a gente se defenda’”, conta Maria (Rocha, 1965, p. 9).

O relato é um entre vários reunidos por Glauber Rocha em artigo publicado em dezembro de 1963 na revista *Senhor*, pouco antes da estreia de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* nos cinemas, em março de 1964; e tem o mérito de sintetizar, em uma única imagem, a disputa simbólica por um território em ausência – o sertão brasileiro, por longo tempo, espaço do vazio e do sem-sentido, à margem da ciência e da cultura, onde foram encenadas algumas das mais violentas formas de expansão colonial e ocupação pelo progresso nos trópicos. Se lido a partir do conceito de ausência como *ab-sens*, tal qual trabalhado por Raul Antelo, o sertão se transforma em paisagem desértica e devastada, epítome do desamparo e do abandono, palco de disputas territoriais e de múltiplas inscrições de sentidos – “fruto de articulações no interior de uma série de discursos” (Antelo, 2009, p. 37).

Como outras regiões inóspitas que insistem em escapar ao escrutínio da razão ou ao controle do Estado – o deserto africano, o chaco argentino, ou mesmo a floresta amazônica, para citar alguns espaços em permanente disputa de forças e legitimidade política –, o sertão foi e ainda é a região continuamente escolhida para testar múltiplas técnicas de dominação e dizimação desenvolvidas pela colonização, do extrativismo mineral à agricultura em larga escala, da escravidão à catequização, do desmatamento à destruição dos povos originários. Nesta margem dentro da margem, delineou-se a fronteira mais distante, radical e indomesticável entre civilização e barbárie no país: espaço fora-da-lei e da história, do tempo e da lógica do progresso, ocupado por foragidos e deserdados, nômades e exilados – ou por beatos, jagunços, cangaceiros, camponeses e vaqueiros, personagens que sobrevivem às contradições do território e que habitam algumas das obras analisadas neste recorte de pesquisa.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o cineasta baiano Glauber Rocha parece se esforçar para tornar visíveis esses frágeis traços e restos feitos a mão por uma população que não detém as mesmas armas da civilização para se impor ou se defender, rastros de existências soterradas por disputas de terra, teto e pão; vidas que brotam à margem do progresso – “mulheres e crianças (que) ciscam como cabras e galinhas as migalhas dos motoristas de caminhão” (Rocha, 1965, p. 9) –, silenciadas por anos de violência e opressão. Desde a primeira versão do roteiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, escrito em 1959 sob o título *A Ira de Deus*, é possível identificar o percurso traçado por Glauber Rocha para se aproximar do sertão pelas beiradas, interrogando aqueles que enfrentaram a privação e o desamparo com as armas que tinham à mão – a violência do jaguncismo e

do cangaço, ou a busca de salvação pela religião. Mesclando referências da literatura a depoimentos de moradores, música clássica a cacos de versos e provérbios transmitidos oralmente, Glauber Rocha cruza fronteiras entre o erudito e o popular, problematizando os limites e imbricações entre corpos e território – ou entre paisagem e linguagem – para construir um sertão feito de fé, fome e fúria, transformando o silêncio histórico da região e da população em um grito abafado de dor.<sup>1</sup>

Neste trabalho, analiso a obra do cineasta a partir de uma terceira margem, ponto onde o sertão de Guimarães Rosa (1908–1967) e o de Euclides da Cunha (1866–1909) deságuam no longa-metragem *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Nesta confluência, investigo ainda os restos dos relatos de moradores, deixados de fora das narrativas formais e recuperados por Glauber Rocha para traçar um novo contorno e sentido para a região. Traço pontos de contato e de contágio entre as linguagens oral, literária e cinematográfica para a criação de um sertão em transformação.

*Grande Sertão: Veredas*, clássico de Guimarães Rosa (1956), foi um dos livros selecionados por Glauber Rocha para estampar a coluna crítica de cinema e literatura que mantinha no *Diário de Notícias*, periódico da Bahia. Sob o título *Mestre Guima nas Oropas*, a resenha da obra máxima do escritor e diplomata mineiro foi publicada em junho de 1961 e depois transformada em prefácio de *Riverão Sussuarana*, de 1977, única incursão do cineasta pela narrativa longa. Quando escreveu sobre Riobaldo para a imprensa baiana, Glauber já trabalhava no roteiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* desde 1959.<sup>2</sup>

A leitura de *Os Sertões* parece ter acompanhado Glauber Rocha ao longo da vida. Não se sabe quando o cineasta teve acesso, pela primeira vez, ao livro de Euclides da Cunha sobre o conflito de Canudos. Mas, em carta ao advogado e político brasileiro Miguel Arraes, enviada de Cuba em novembro de 1971, o cineasta afirma: “li dois livros: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Retratos do Brasil*, de Paulo Prado. São duas das melhores coisas que escreveram, porque nos interpretam como formação racial decadente e politicamente inexpressiva” (Rocha, 1997, p. 423). No mesmo ano, o cineasta assina o prefácio da edição cubana de *Os Sertões*. A informação é do crítico de cinema e estudioso da obra de Glauber, Ismail Xavier, em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo (Xavier, 2019).<sup>3</sup>

O longa-metragem que encena a revolução pessoal de um casal de vaqueiros no sertão de Canudos – região que foi palco de um violento conflito entre as forças do governo e a população de miseráveis que se formou em torno do líder religioso, Antônio Conselheiro, no final do século XIX – iluminou os últimos dias de um regime democrático que levaria mais de vinte anos para ser reconquistado no Brasil: a primeira sessão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, exibida só para críticos e integrantes da equipe técnica,

---

<sup>1</sup> No filme de Silvio Tendler, *Glauber, o Filme – Labirinto do Brasil*, Darcy Ribeiro diz, durante cerimônia fúnebre do cineasta, que “Glauber chorava as crianças com fome. Glauber chorava este país que não deu certo. Glauber chorava a brutalidade, a estupidez, a mediocridade, a tortura. E ele chorava, e chorava, e chorava. Os filmes do Glauber são isso. É um lamento, é um grito, é um berro. Essa é a herança que fica de Glauber”.

<sup>2</sup> O cineasta escreveu cinco versões de roteiro até filmar *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

<sup>3</sup> A menção é feita em entrevista realizada às vésperas da FLIP, Festa Literária Internacional de Paraty (Xavier, 2019).

aconteceu no dia 13 de março de 1964, no extinto cinema Vitória, no Centro do Rio de Janeiro. Enquanto na tela o cangaceiro Corisco, interpretado por Othon Bastos, defendia a força popular, João Goulart fazia sua última participação pública como presidente do país, antes do golpe militar. O cineasta Eduardo Escorel assistia à sessão, e relembra a cena, em artigo para a revista *Piauí*:

“Mais fortes são os poderes do povo”, grita Corisco no filme, logo antes de morrer. Jango encerrou seu discurso ombreando governo e povo: “Hoje, com o alto testemunho da Nação e com a solidariedade do povo, reunido na praça que só ao povo pertence, o governo, que é também o povo e que também só ao povo pertence, reafirma os seus propósitos inabaláveis de lutar com todas as suas forças pela reforma da sociedade brasileira. (Escorel, 2014)

Parafraseando a escritora Clarice Lispector, Glauber Rocha “pegou no ar e de relance” (Lispector, 2017, p. 48) um momento de transição histórica, capturando o brilho fugidio e passageiro de um instante. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* tornou visível o que parecia impalpável, difuso ou impossível; fez do sonho, utopia; da falta, desejo de transformação; revelou ao mundo o que parecia invisível – a dor, a fúria, o lamento daqueles que vivem à margem. Transformou em imagem o brilho pulsante e frágil do vaga-lume – para depois consumir-se em sua própria fulgurância, se levarmos em consideração a trajetória barroca, controversa e polêmica do cineasta – tomando emprestada a metáfora e comparação utilizada por George Didi-Huberman para falar da obra de outro cineasta, Pier Paolo Pasolini (2014, p. 59).

No ano em que Glauber Rocha escreve a versão inicial do roteiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1959, acontecia a primeira desapropriação de terra do país – do Engenho da Galileia, em Pernambuco –, e Brasília, a nova capital federal, estava prestes a ser inaugurada no coração do sertão. O Brasil vivia o ápice de um período de forte desenvolvimentismo e a promessa de implementar 50 anos de avanço e progresso em apenas cinco. Manifestações favoráveis às reformas de base, agrária e social, ganhavam corpo e voz desde meados da década anterior, em 1945, com a criação das Ligas Camponesas, e um novo fôlego em 1954, com a criação do Movimento dos Agricultores Sem-terra, reivindicando direitos sindicais, trabalhistas e a posse da terra para os trabalhadores.

Quando Glauber Rocha chega à região de Monte Santo, em julho de 1963, para gravar o longa-metragem, depois de uma série de visitas de reconhecimento, Canudos já tinha sido destruída pela guerra, em 1897, e reconstruída sobre as ruínas do vilarejo original, em 1909, por alguns poucos sobreviventes que escaparam do cerco final do exército republicano. Em 1943, Getúlio Vargas visita a cidadela e se compromete a construir um açude para levar água à região, uma das mais áridas do país. Em 1951, a promessa se transforma em projeto e os primeiros estudos são realizados. As desapropriações começam em 1954. Matéria da revista *O Cruzeiro*, assinada por Audálio Dantas dez anos depois, em 1964 – o mesmo jornalista que contribuiu para tornar público os manuscritos de Carolina Maria de Jesus –, afirma que a população assistia em silêncio à destruição do vilarejo.

O Canudos da espera, do sai-não-sai, é uma cidade que morre aos poucos, por causa desse açude que o governo mandou fazer em Cocorobó. Uma agonia que se prolonga por 13 anos. Gente de lá, hoje, vive como o lugar: bocejando, à espera do último dia, que poderá ser daqui a um ano, ou dois, ou dez, quem sabe? São umas 90 casas, a maioria em ruínas. Umhas vinte e poucas famílias têm morada lá, umas vivendo de plantar em tempos de chuva e criar bode, outras do trabalho na estrada que passa perto, ou nas obras do Açude. (Dantas, 1964, p.27)

No longa-metragem, a única menção direta à cidadela é feita pelo personagem do cego Júlio (Marrom) a Antônio das Mortes (Maurício do Valle), sentados de frente para o sertão grande de Canudos: “Enxergo no fundo a terra vermelha do sangue de Antônio Conselheiro...se a gente olha bem no Vaza Barris vê Moreira Cesar empinando o cavalo branco, com um tiro no peito” (Rocha, 1965, pp. 90–91). No entanto, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é construído a partir dos escombros de uma guerra que parece não ter fim. É de um território devastado que emergem vozes e histórias esquecidas, restos deixados à margem em frases que vacilam, perdidas em cadernetas de campo; depoimentos ignorados ou apenas sussurrados que ressoam, fazendo ecoar o que ficou pelo percurso, soterrado em excessos de retórica, justificativas vazias ou teorias que caducam, exigindo revisões.

Glauber capta o que ficou imobilizado pela passagem do tempo através de personagens que carregam o sertão nos corpos, gestos e olhares – ressequidos e silenciosos, tal qual a paisagem. Ou, como na descrição de Valter Lima Jr., assistente de direção de Glauber, sobre os moradores da região: “há os cegos, os velhos, as *incelências*, os benditos, as lamúrias, a seca, o sol, as crianças e os bichos que contam histórias sem abrir a boca” (Lima Jr, 1964, como citado em Rocha, 1965, p. 27). Nesta época, a cidadela já estava esvaziada: “Muitos abandonavam casas e roças, antes que um dia vissem a inundação. Em muitos casos o dinheiro recebido com a indenização não deu nem para as despesas com a mudança”, explica Audálio Dantas, ainda na matéria da revista *O Cruzeiro*, um ano depois das filmagens de Glauber (1964).

Em 1969, Canudos é finalmente invadida por 250 mil metros cúbicos de água, formando o açude de Cocorobó. Restam acima da superfície do lago apenas algumas poucas ruínas da chamada Canudos velha. Glauber Rocha não faz qualquer menção à construção da represa ao longo do filme, ou em artigos, entrevistas e ensaios publicados logo depois. No entanto, é o mar que invade a cena, interrompendo a espiral de violência do filme, ocupando toda a tela na imagem que encerra *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – , terceira margem de uma história que, pelas lentes de Glauber, enfim muda seu fluxo, cumprindo por outras vias a profecia creditada a Antônio Conselheiro, presente desde *Os sertões*. Nem Deus, nem o Diabo: na alegoria sertaneja do cineasta, é o homem que, ao seguir seu curso, faz sua própria revolução – e se apropria da terra, antes da inundação: “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” (Rocha, 1965, p. 114).

É de terra, de fome e de pão que Glauber trata em sua obra, espaço crítico para a tomada de posição e desapropriação do *status quo*, mesmo que de forma transitória e inefável, como a história acaba por mostrar: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* traz um

clarão de esperança que logo se apaga, com a instauração do golpe militar e duas décadas de ditadura que seguiram à estreia do filme. No final, o sertão encontra a devastação: *desertanu* é deserdar, devastar, despovoar. A água, quando finalmente chega à região, expulsa as poucas famílias remanescentes para 20 quilômetros mais abaixo, onde fundam a terceira Canudos, transformada em município em 1986. A cidade ainda hoje tem um dos índices de desenvolvimento humano mais baixos do país, e ocupa a 5002.<sup>a</sup> posição entre 5570 localidades.

## 2. Fé, fome e fúria em *Deus e o diabo na terra do sol*

É julho de 1963 e Glauber Rocha tem apenas 24 anos quando parte para a região de Monte Santo e Cocorobó, no noroeste baiano, para filmar *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Leva com ele as inúmeras referências que absorvera das sessões de cineclube, no Rio e em Salvador, da *Nouvelle Vague* francesa ao neorealismo italiano, passando pelo *western* norte-americano e pelo formalismo russo; as leituras de Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, para citar alguns dos que problematizaram a imensidão e a contradição do sertão, nas primeiras décadas do século XX; as lembranças das histórias de jagunço e do cangaço que ouvira na infância, em Vitória da Conquista. Agrega à bagagem a música de Heitor Villa-Lobos, que conhece pouco antes, na escala em Salvador; e os múltiplos casos, versos e canções que coleta nas visitas de campo, entrevistas e encontros que realiza com moradores da região. Costura improvisos e imprevistos de gravação àquela que já é a quinta versão do roteiro original (Rocha, 1965),<sup>4</sup> em produção há quatro anos, para criar a alegoria de um sertão em permanente tensão entre a violência do cangaço e a salvação pela religião.

“A narrativa que prometi foi a mais simples e brasileira: transportar ao cinema um autêntico romance de aventuras nordestinas, destes que se compram nas feiras”, afirma Glauber (Rocha, 1965, p. 153). No filme, a fé, a fome e a fúria conduzem a trajetória do vaqueiro Manoel (Geraldo del Rey) e de sua mulher Rosa (Yoná Magalhães) pelo sertão. Em uma primeira mirada, a trama se aproxima de um relato realista, quase documental: Manoel perde parte da boiada, tem o salário descontado e não consegue comprar o pedaço de terra que tinha planejado. Espera-se da cena, filmada em enquadramento tradicional, com câmera estável e elementos que remetem à aridez e à penúria da região – mandacarus, animais mortos, esqueletos ressequidos sob o sol – um desfecho trágico para o casal de camponeses. No entanto, revoltado e enfurecido, Manoel mata o patrão e foge com a mulher. A violência cometida pelo vaqueiro coloca em ato a travessia do casal pelo sertão. Sozinhos e sem destino, buscam um líder para lhes servir como guia. Filiam-se ao grupo de fiéis do beato Sebastião (Lídio Silva). Acompanham o bando de cangaceiros liderado por Corisco (Othon Bastos). Sobrevivem às chacinas de Antônio das Mortes (Maurício

---

<sup>4</sup> Informação compartilhada por Glauber Rocha em evento realizado em março de 1964. Sob a condução do cineasta, escritor e jornalista Alex Vianny, o encontro reuniu diretores, produtores e críticos de cinema para debater o lançamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, às vésperas da participação do cineasta no Festival de Cannes. O diálogo foi publicado em livro, pela Editora Civilização Brasileira S.A., em 1965, em edição que traz ainda textos de Glauber Rocha e outros profissionais envolvidos na gravação do longa-metragem, roteiro comentado do filme e fortuna crítica sobre o longa-metragem.

do Valle) sob a proteção do cego Júlio, violeiro e narrador da história. Desamparados, sem Deus ou o diabo para conduzir a travessia, caminham “pra frente, até o fim” (Rocha, 1965, p. 88), como sugere Rosa ao marido, até onde o sertão encontra o mar, e o mar vira sertão. Incorporado à trama, o provérbio proferido por Antônio Conselheiro promove uma reviravolta no filme, um convite à travessia e à transformação – íntima e solitária, empreendida pelo sujeito ao pôr-se em movimento. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o sertão se faz verbo, convida à ação, modula modos de sentir e de narrar.

Glauber Rocha dá um novo sentido ao conflito secular entre beatos, cangaceiros e justiceiros ao contar a história pela ótica dos camponeses e ao propor uma outra saída para o casal de vaqueiros que protagoniza a trama: a terra, diz Glauber, não é de Deus nem do diabo, é do homem; cabe a ele, apenas, assumir as rédeas da travessia. A subversão proposta pelo cineasta ultrapassa os limites da trama e transborda para a linguagem. Glauber rompe com a estabilidade da imagem ao utilizar uma câmera que treme, gira e salta, seguindo os movimentos dos personagens, como no duelo final travado entre Corisco e Antônio das Mortes; uma montagem tensa que se apropria da cena para desconstruí-la em múltiplos ritmos, enquadramentos e olhares, ilustrando com nuances a diferença entre Corisco e Lampião, ambos interpretados por Othon Bastos; uma direção de atores que transforma o sertão em palco para interpretações formais e figurativas, emulando um teatro; um roteiro que incorpora referências da linguagem popular – de cacos de conversa a cantigas populares e versos de cordel –, e dos modos de narrar do sertanejo – com suas elipses e silêncios, rimas e saltos na narrativa –, colocando em prática o que Ismail Xavier definiu como “uma peculiar junção entre o olhar do documentarista e o cerimonial dos atores – gesto e palavra” (Xavier, 1983, p. 7).

É assim que o filme ganha a narração de um cego, violeiro e trovador, com rimas em formato de repentes, declamadas em coro pelo cantor Sérgio Ricardo; restos de frases que, recolhidas no sertão, transformam-se em mote para uma batalha épica narrada em versos; decisões abruptas que, tomadas em ato e com poucas palavras, detonam sequências de violência e transformação: “Fiquei por tempos a ruminar e reinventar a essência das coisas que tinha ouvido; e um enorme romance em versos nasceu, impuro e rude, narrando o filme”, conta o cineasta (Rocha, 1965, p. 110). Glauber inscreve com imagens o dito e o não dito, respeitando as pausas, as omissões e os gaguejos de uma transmissão oral acostuada a saltar da palavra à ação. Incorpora versos soltos do cancionário e os transforma em um coro popular, com potência para expressar a dor de um povo inteiro. Apropria-se da ambiguidade dos gestos duros, violentos e intempestivos, sem tentar traduzi-los ou resumi-los em palavras. Ecoa a opressão, a penúria e o desalento em que vivem os sertanejos, em falas sussurradas ao pé do ouvido por personagens em diálogos curtos, secos e elípticos.

Unindo o factual ao figurativo e o erudito ao popular para problematizar o embate secular entre o messianismo e o cangaço – duas faces da miséria e da violência que habitam o sertão e as narrativas sobre a região desde Euclides da Cunha –, Glauber Rocha põe em cena a implosão de certezas que nortearam narrativas clássicas sobre o sertão para construir uma alegoria da modernidade em ruínas. Se lido à luz da filosofia de Walter Benjamin, *Deus e o diabo na terra do sol* aproxima redenção e revolução para fazer uma crítica à teleologia do progresso e arrancar o presente do continuum histórico. A travessia

de Manoel e Rosa aponta para uma terceira via – ou margem –, alternativa ao beco sem saída do determinismo histórico apregoado pela modernidade; incide um corte, uma parada brusca à marcha do progresso, aqui lido ecoando Benjamin como “a interrupção de uma evolução histórica que leva à catástrofe” (Lowy, 2005, p. 23). Em Glauber, a fome engendra a violência, é o rastilho de pólvora para o choque inevitável e inadiável com as forças históricas; um alerta e um convite à mobilização e à revolução; ou, dialogando com Walter Benjamin, um aviso permanente de que a luta não está ganha: “[...] estou cumprindo minha promessa, padrim Ciço [...], num deixo pobre morrer de fome”, grita Corisco, enquanto dispara tiros para todo lado. (Rocha, 1985, p. 273). Antônio das Mortes também executa por princípios: “Matei porque não posso viver descansado com essa miséria” (Rocha, 1985, p. 279), afirma depois de exterminar os beatos de Monte Santo. Paradoxalmente, a fome que justifica a violência também é fonte de transformação. Como Benjamin, o cineasta sustenta a dialética sem chegar a uma síntese apaziguadora para os restos e escombros gerados pelo excesso de um progresso imposto a qualquer custo.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (Rocha, 1965)

Das ruínas de um projeto de modernidade, ainda não submergidas pelo Açude de Cocorobó, Glauber Rocha torna visível o abandono de uma população acostumada a portar as marcas do passado em seus próprios corpos, “exibindo sua miséria de dentes amarelos, olhos injetados, barriga grande e dócil servilidade” (Lima Jr., 1964 in Rocha, 1965, p. 27); faz emergir o lamento, a revolta e a dor de um povoado inteiro – beatos, cangaceiros, jagunços e camponeses – em “um grito de espanto e de fúria [...] um paroxismo de imagem e de sons” (Silveira, 1965, como citado em Rocha, 1965, p. 180).

### 3. Sobrevoos

Na sequência que abre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a falta, o silêncio e a privação ocupam toda a imensidão da cena. A vista aérea do Cocorobó ecoa o cenário e o olhar panorâmico de Euclides da Cunha na abertura de *Os Sertões* e a tentativa do autor para localizar, entender e dar contorno ao excesso de terra, de aridez e de vazio de que é feita a região. O diretor parece à espreita, à procura da fagulha de dor e delírio no olhar de cidadãos que, como Manoel, um dia se revoltam contra o coronel ou o patrão e se lançam pelo sertão. A câmera se aproxima do vaqueiro e dos fiéis que acompanham o santo Sebastião, apresentando em poucos quadros os elementos, o mote e os personagens do que poderia ser uma *Canudos* em gestação, décadas depois. Estão lá, esboçados em uma curta sequência de imagens, os componentes que criaram as condições para o surgimento do lugarejo: a seca, a miséria e o desamparo da população, sem-terra e sem-sonho, à procura de um líder capaz de expiar a violência e a dor de existências à deriva. Apesar de se apropriar de elementos factuais e de farta pesquisa de campo – entrevistas *in loco*, viagens para pesquisa de locação, leitura de reportagens publicadas à época –, Glauber

Rocha não produz uma síntese realista e documental da realidade sertaneja. Os elementos coletados na região servem de base para uma torção da linguagem: diferente do que faz, por exemplo, Nelson Pereira dos Santos em outro importante longa-metragem do Cinema Novo sobre o sertão (*Vidas Secas*), aqui Glauber utiliza dispositivos narrativos que apontam para o rompimento com a representação tradicional – radicalizado em *Terra em transe* e obras posteriores –, como o uso do cordel para a narração em *off*, das elipses temporais que comprimem o tempo, provocam implosões na trama e alteram o destino dos personagens, ou o recurso da câmera na mão, acompanhando a intensidade do movimento em cena dos atores.

No longa, Glauber Rocha subverte forma e conteúdo ao se apropriar de um saber em fracasso, tecido a partir da dúvida crescente revelada em cada gesto e a cada passo da travessia de Manoel e sua mulher, Rosa, pelo sertão baiano. A câmera estável e em sobrevoo da abertura do longa, exibindo uma série de elementos do imaginário sertanejo – mandacarus, restos de animais mortos, uma casa de farinha –, dá lugar à imagem suja e tremida, em permanente movimento, que perscruta a cegueira débil de Manoel diante da fé de Sebastião, e o fascínio amedrontado do vaqueiro frente à violência diabólica de Corisco. O corte brusco de estilo narrativo, logo no início do filme, antecipa o rompimento do cineasta com qualquer tentativa de se ajustar a um sertão monumentalizante, tributário da linguagem cinematográfica clássica, ou ao escrutínio exaustivo de um olhar centralizador em busca de unidade e sentido, tentativa empreendida por Euclides da Cunha. Glauber, ao contrário, rompe a distância protocolar entre sujeito e objeto, mistura-se à população local e utiliza moradores do lugarejo como figurantes no longa; filma a fé e o abandono dos sertanejos travestidos de beatos nas escadarias do santuário de Monte Santo; capta as imagens com a câmera nas mãos, circulando entre os transeuntes, como na sequência da feira – “filmamos uma parte no Monte Santo e outra na Feira de Santana, improvisando tudo [...]. Geraldo Del Rey confundiu-se com os vaqueiros e os feirantes e ninguém percebeu que estava sendo filmado” (Rocha, 1965, p. 37).

Se Euclides narra o conflito do alto do Morro da Favela, fazendo de Canudos o palco da batalha, Glauber utiliza um narrador violeiro e cego, sertanejo como todos os outros, que se apropria do que ouve em suas andanças na região, em permanente fricção com a paisagem, e conta a história em *off*, acompanhado por um coro de múltiplas vozes. Criado a partir do encontro do cineasta com um cego chamado Zé que vagava pelas feiras da região acompanhado de um primo, “furando as tardes de Monte Santo, [enquanto] invocava amores perdidos e crimes terríveis” (Rocha, 1965, p. 110), o personagem condensa a trama em frases curtas e sincopadas, contribuindo para a narração elíptica do filme. Além disso, a cegueira do narrador esvazia a onipotência da imagem, abre espaço para a polifonia dos discursos, para os cacos de conversa entreouvados no percurso, para o silêncio que acompanha a fala entrecortada dos personagens, para o som do próprio sertão que invade a cena e a gravação (Lima Jr., 2018)<sup>5</sup>. A limitação de visão, no entanto,

---

<sup>5</sup> Em entrevista em vídeo, Walter Lima Junior comenta que o vento da região fez tocar as cordas do violão do cego narrador, na cena em que ele e Antônio das Mortes, sentados de costas para a câmera, observam Canudos.

não impede o personagem de vislumbrar a cegueira histórica que levou ao genocídio de Canudos:

Cego: Tá vendo bem aí adiante de seus olhos?

Antônio: É o sertão grande de Canudos...

Cego: Apois (sic)...esse grande eu vejo por dentro; enxergo no fundo a terra vermelha de sangue de Antônio Conselheiro... Se a gente olha bem no Vaza Barris vê Moreira César empinando o cavalo branco, com um tiro no peito... No meu escuro vejo melhor que os videntes..., mas nunca sei o bastante para entender por que um moço como o sinhô persegue um cabra como Corisco... (Rocha, 1965, pp. 90–91)

A utilização de um cego narrador ilustra o dispositivo utilizado por Glauber para se aproximar do sertão pelas entranhas, furando a pretensa estabilidade e a transparência da imagem ao se apropriar de cacôs de diálogos entreouvados em conversas de bar ou de feira, de vozes tantas vezes abafadas pelo discurso oficial e de ferramentas narrativas utilizadas pelos moradores da região – como os versos em estrutura de cordel que tecem a trama em *off* – para logo depois subverter o registro popular e incorporar um coro – herança grega – à trilha sonora do longa-metragem. Os dez blocos de versos que compõem a narração em *off* são feitos de costura de cenas, personagens e frases coletadas no sertão. “Todo o episódio de Corisco, por exemplo, nasceu das cantigas que ouvi cantar em vários lugares diferentes e, dispensada a música, perderia um significado maior”, conta o cineasta (Rocha, 1965, p. 110).

O personagem Antônio das Mortes é feito de restos de depoimentos do Major Rufino, policial responsável pela morte de Corisco e de dezenas de outros cangaceiros no sertão nordestino. “Eu uni elementos do major com elementos de outros jagunços, alguns que eu conhecia, outros de informação, e fiz aquele tipo que me parece ser a síntese do jagunço-matador do sertão”, explica Glauber (1965, p. 125). O encontro com o militar rende ainda uma das cenas mais emblemáticas do filme, o diálogo entre Antônio das Mortes e Corisco – “se entrega Corisco”, grita o justiceiro. “Eu não me entrego não”, afirma o cangaceiro –, com uma única alteração: na versão de Glauber, a máxima “mais fortes são os poderes de Deus” (Rocha, 1965, p. 12), proferida por Rufino, transforma-se em “mais fortes são os poderes do povo”, reiterando, uma vez mais, a aposta do cineasta em uma terceira via, alternativa ao binarismo entre messianismo e cangaço. A entrevista de Glauber Rocha com o major Rufino foi publicada em fevereiro de 1960, no jornal *Diário de Notícias*, de Salvador. A conversa aconteceu em Jeremoabo, na casa do Major, e rendeu uma matéria de página inteira no periódico baiano. Durante a entrevista, o major relata ainda que um casal de cangaceiros sobreviveu ao assassinato de Corisco e sumiu na caatinga, para nunca mais ser visto. Os protagonistas Rosa e Manoel surgiram desse fragmento de história contada a Glauber por Rufino. “A partir dali foi que comecei. Depois o major Rufino me contou toda a vida de Corisco e todo o problema de Corisco dentro do bando”, explica o cineasta (1965, p. 126). Glauber capturou os depoimentos para narrá-los a contrapelo<sup>6</sup>, tirando o foco do major e entregando as rédeas da história

---

<sup>6</sup> “Narrar a história a contrapelo” é um conceito central no pensamento de Walter Benjamin, especialmente em sua obra *Teses Sobre o Conceito de História* (1994). A expressão refere-se a uma abordagem que

para os camponeses convertidos ao beatismo e ao cangaço, vagando pelo sertão à procura de um líder. “Não inventei nada da estória porque a estória foi uma espécie de organização dos fatos acontecidos, que eu ouvi relatados”, conta (Rocha, 1965, p. 125).

Das viagens de reconhecimento, Glauber recolhe mais do que casos e fatos para criar a história: ele se apropria também do modo de narrar do sertanejo, com falas entremeadas por silêncios e saltos temporais, condensadas em formato de cordel, transformando fato em fábula; utiliza a linguagem dos cancioneiros populares e dos cegos trovadores encontrados em feiras livres e praças públicas para estruturar a trama; faz um filme sertanejo, “impregnado de sertão”, para usar expressão utilizada por Alex Viany, em debate sobre o longa: “O Glauber nasceu no sertão da Bahia; foi criado a ouvir aquelas estórias todas; e o filme está de tal maneira impregnado de toda uma formação que seria impossível para uma pessoa que viesse de fora” (Viany, como citado em Rocha, 1965, p. 123). Para além da paisagem, é a oralidade que o cineasta incorpora à criação: “a fita tem, [...], em muitas partes, senão no todo, um tom próprio de estória ouvida, ou entreouvida, dessas estórias em que o narrador faz elipses muito rápidas”, completa (Viany, como citado em Rocha, 1965, p. 123).

No longa-metragem, são poucos os diálogos travados pelos personagens e escassas as explicações ou considerações sobre as decisões que os colocam em movimento. A sequência do assassinato do coronel e da mãe de Manoel, no início da trama, é narrada em “um-abrir-e-fechar-de-olhos” (Rocha, 1965, p. 124), ocupando meros cinco minutos de um filme com duas horas de duração. Glauber explica que a inspiração para a construção concisa da cena veio do relato de um pistoleiro, que mata gratuitamente dois homens em um bar: “Os homens começaram a insistir, começaram a insistir, e aí, quando eu menos esperei, olha o miolo dos homens colado na parede” (Rocha, 1965, p. 124), conta o cineasta, repetindo a fala do jagunço. “O sujeito que narra estórias de crime costuma dizer que num abrir e fechar de olhos acontece muita coisa [...]. Isso é o tipo de narrativa que eles têm, altamente violenta e com elipse”, completa (Rocha, 1965, p. 124). O movimento de câmera acompanha a singularidade rítmica da narrativa: é lenta, fixa e estável quando exhibe a paisagem sertaneja, e ágil, trêmula e inquieta para narrar a violência, os duelos, o dedo no gatilho.

Contraditoriamente, recolhendo versos, causos e rimas de cantigas populares e cantadores anônimos de Monte Santo e arredores, o cineasta ultrapassa o sertão monumental de Euclides da Cunha para se aproximar da paisagem temática – e da linguagem – roseana. É o autor de *Grande sertão: veredas* quem aproxima o olhar, e recolhe elementos, diálogos e expressões de cenas cotidianas da vida sertaneja para construir suas histórias – não sem antes deslocá-las de seu contexto e uso correntes para reelaborá-las e transfigurá-las através da linguagem. Se Guimarães Rosa foi a campo munido de uma escuta apurada e múltiplas cadernetas, anotando com rigor científico detalhes sobre a fauna e a flora, variações de nomes de boi ou de mugidos do gado,

---

privilegia a perspectiva dos vencidos e marginalizados cujas vozes foram silenciadas pelas narrativas oficiais. “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1994, p. 225).

aliterações produzidas por pássaros ou histórias da vida cotidiana dos vaqueiros, Glauber Rocha transformou em imagens e canções – e alguns poucos diálogos – os restos de histórias que recolheu de moradores e sobreviventes do conflito de Canudos. Do autor mineiro, o cineasta parece incorporar a escuta atenta às soluções de linguagem empregadas pelo sertanejo e aos modos de narrar dos moradores da região. Ambos, cineasta e escritor, esforçam-se para incorporar o saber e o sotaque locais à tessitura da trama. “Pode-se observar as etapas dessa aprendizagem, onde o raciocínio afetivo do artista funciona como filtro das tradições diferentes e das vivências contraditórias registradas e combinadas em resultado paradoxal”, afirma Marília Rothier (2005, p. 113).

Já na crítica que assina para um periódico baiano, em 1956, posteriormente publicada como prefácio do romance *Riverão Sussuarana*,<sup>7</sup> o jovem Glauber Rocha exalta a importância de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa para a compreensão do sertão, mas posiciona o escritor mineiro como o responsável por uma ultrapassagem no contorno e no sentido dado à região. A última frase da resenha parece sintetizar o mote para a criação do roteiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que começa a ganhar forma poucos anos depois, em 1959. Já estão lá os elementos para a construção da ambivalência entre o messianismo e a violência dos grupos armados, o protagonismo dos vaqueiros para a cultura regional, o destaque dado à subjetividade do sertanejo – seus modos de viver e de narrar.

Assim como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, é base inadiável para qualquer estudo que se faça do nordeste, *Grande sertão: veredas* é, não apenas base, mas resultado de um Brasil tão longe que o pensamento não atinge nem limita: sertão do Mutum, terra de Miguilim, ou veredas do Tatarana. Ali o latifúndio e suas guerras dos jagunços, mitologia vaqueira, duelo entre Demo e Deus, língua, amor, costume, jeito de SER (Rocha, 1977, p. 7).

Nota-se neste movimento de Glauber em direção ao sertão a mesma tentativa de Guimarães Rosa de capturar histórias locais a serem recriadas e reelaboradas posteriormente, de modos distintos, pelo autor e pelo cineasta: Rosa, em anotações cuidadosas e listagens exaustivas, de nomes de bois e somido dos pássaros a falas dos vaqueiros e impressões de viagem; Glauber, de forma mais dispersa e errática, sem registro ordenado, mas citando a experiência em entrevistas e artigos publicados à época. Neste ponto da análise, é válido abrir um parêntese para problematizar e localizar os paralelos traçados entre o cineasta e os autores. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é uma obra da juventude de Glauber Rocha, uma explosão criativa e criadora construída a partir da leitura atenta de múltiplas obras da literatura, de referências variadas do cinema mundial, de interferências musicais que vão do erudito ao popular, e de relatos coletados e cacos de conversa entreouvados em viagens pela região. Para o antropólogo Pedro Paulo Gomes Pereira, a proposta de Glauber é apropriar-se das influências do cinema ocidental para ultrapassá-lo: “a intenção é a de liberar a linguagem cinematográfica do mimetismo das formas clássicas do cinema internacional, sobretudo do cinema europeu e norte-americano” (Pereira, 2008, p. 18).

---

<sup>7</sup> *Riverão Sussuarana* é a única incursão de Glauber Rocha na ficção literária, publicada em 1975, e uma homenagem irônica e subversiva do cineasta ao mineiro Guimarães Rosa.

#### 4. A alegoria de uma modernidade em ruínas

Glauber Rocha persegue os múltiplos rastilhos de pólvora que demarcam disputas e derivas pelo território sertanejo, explicitando as condições e os elementos que fazem a centelha chegar à dinamite<sup>8</sup> – ou de quantas ausências do poder público se faz um conflito como o de Canudos. O cineasta explora a tensão que antecede a implosão de uma estrutura já corroída pelo abandono e pela violência. Cria o roteiro a partir de Corisco – “um fogo de artifício que a gente solta e sai rodando”, explica o cineasta (Rocha, 1965, p. 138) –, nome que evoca também a disposição de Glauber Rocha para turbilhonar estruturas combatidas,<sup>9</sup> criticando igualmente messianismo, poder público e cangaço. Lança o filme às vésperas do golpe militar de 1964, problematizando na tela uma outra saída para tensões e contradições políticas que culminariam em décadas de violência e repressão no Brasil. De certa forma, Glauber explicita e antecipa sentimentos e sensações latentes em parte da população, em um período crítico da história do país. “Com *Deus e o diabo na terra do sol*, o filme que nós queríamos e precisávamos ver surgiu na tela. Quando acabou aquela sessão, a gente sabia o queria, talvez antes não”, resume o ator Hugo Carvana, em depoimento para o documentário de Silvio Tandler, *Glauber; o Filme, o Labirinto do Brasil*.

Glauber Rocha aproxima-se da temática de *Os Sertões* e revisita a obra do autor, trazendo para a cena a dimensão política da ocupação territorial na região. Se Euclides da Cunha faz uma síntese da progressão geológica e evolutiva da natureza para tentar compreender o conflito de Canudos, o cineasta se esforça para compendiar os discursos de dominação e poder que forjam as formas de existência na região. É o que defende o crítico de cinema Ismail Xavier, em debate na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2019, ao dizer que Glauber “resume meio século de história do sertão na relação do casal protagonista”, condensando as múltiplas formas de opressão em duas horas de filme. Ambos constroem a narrativa a partir da ambiguidade, mas utilizam modos distintos de apreensão da realidade e representação do sertão, dando diferentes contornos ao que escapa à compreensão ou à razão. Glauber evita uma abordagem realista a partir de uma estratégia alegórica que potencializa as tensões e contradições inerentes à crise do projeto de modernização, enquanto Euclides acaba por tornar latente a contradição que tanto se esforça para explicar. Afinal, em *Os sertões*, afirma Walnice Galvão, “a síntese é impossível: a verdade do livro está em suas contradições” (Galvão, 2019, p. 630).

Diferente de Euclides da Cunha, que fez da narrativa de *Os sertões* um sobrevoo à distância da violência cometida em Canudos pelas lentes da ciência positivista e do militarismo – então responsável por acabar com a monarquia e instaurar a recém-criada República –, o cineasta baiano fala do sertão *por dentro*, desde igrejas, praças e feiras, incorporando o povo e as formas narrativas populares na elaboração do filme. Aproxima-

<sup>8</sup> O trecho desloca um fragmento de texto de *Alarme contra incêndio*, de Walter Benjamin. No original, o filósofo diz: “é preciso cortar o rastilho antes que a centelha chegue à dinamite. Intervenção, risco e rapidez do político são coisas técnicas – não cavaleirescas” (Benjamin, 2020, p. 42).

<sup>9</sup> São várias as menções à genialidade explosiva do cineasta e à carreira hiperbólica que construiu, atravessada por exageros e incongruências. De certa forma, Glauber Rocha fez do paradoxo o território inflamável de sua curta e apoteótica existência.

se dos corpos, gestos e existências marcados pela aridez, pelo abandono e pela fome. Identifica os elementos e oposições explorados por Euclides – atraso e progresso, razão e fé –, e os transforma em paradoxos para construir a alegoria de um sertão em permanente transformação.

Da literatura de Guimarães Rosa, o cineasta parece se aproximar pela habilidade do escritor mineiro para narrar uma história pelas entranhas, apropriando-se de sons ambiente, de restos de conversa e expressões populares para ressignificá-las em outros contextos e sentidos, ultrapassando continuamente os limites da palavra, esticando-a, torcendo-a, revirando-a para descrever cenas de pura intensidade plástica e mobilidade de sentidos, sustentando a ambiguidade da trama e as nuances dramáticas dos personagens ao longo de toda a narrativa. Guardadas as devidas possibilidades de influência e transbordamento entre as duas formas de expressão artística, assim como Rosa, Glauber inverte o foco narrativo e coloca o sertanejo para falar. São jagunços, beatos, vaqueiros e cangaceiros que assumem o protagonismo da trama para narrar o sertão pelo avesso, a partir de um léxico e de uma estrutura narrativa cinematográfica próprios.

Como na obra do autor mineiro, também em Glauber Rocha os restos da linguagem oral marcam a cadência da trama; a objetividade dos gestos – tantas vezes violentos e abruptos – contrasta com a densidade subjetiva dos personagens, atravessados pela dúvida que desorienta e altera o percurso da caminhada. Tanto em Glauber quanto em Rosa, o sertanejo deixa de ser “sobretudo um forte” (Cunha, 2001, p. 207), visto à distância – como uma miragem – sob uma pretensa unidade de consistência e sentido, para se tornar a “matéria vertente” (Rosa, 2019, p. 77) com a qual ambos manejam a narrativa, sustentando a ambiguidade dos personagens. Atravessados pelo conflito íntimo e pela ambiguidade, os sertanejos construídos pelo cineasta escapam das formas fixas: como o jagunço Riobaldo,<sup>10</sup> mas guardando as inúmeras diferenças e inegáveis (des)níveis de complexidade entre ambos, o vaqueiro Manoel altera a rota, ajusta o percurso – questiona, hesita e teme. Busca respostas, temente que é a Deus ou ao diabo, mas encontra novas dúvidas. Ou, como explica o personagem Riobaldo, em fala que reverbera na estrutura narrativa tecida por Glauber – tocando no cerne do que parece ter motivado o cineasta a revisitar o sertão: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes [...] Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe!” (Rosa, 2019, p. 77). Ambos, cineasta e escritor, explicitam as derivas do percurso, a incerteza da travessia, a impermanência e a dúvida inerentes à transformação subjetiva, deslizando para os personagens as intensidades tantas vezes associadas por Euclides da Cunha à paisagem sertaneja.

Mais do que transpor para a tela um retrato naturalista do secular abandono sertanejo, Glauber Rocha tece a alegoria de uma modernidade em ruínas ao construir personagens que carregam a dor e o silêncio de um lugarejo inteiro. O duplo acompanha

---

<sup>10</sup> Apesar de Riobaldo e Manoel explicitarem a divisão subjetiva do sujeito contemporâneo em caminhada errante pelas veredas do desejo em território sertanejo, não há intenção aqui de apontar para uma tentativa de cópia redutora de um jagunço letrado em vaqueiro convertido de cangaceiro. Ambos apontam para a tentativa de Rosa e de Rocha em apreender a travessia – o rastro do pássaro em pleno voo, a efemeridade do movimento.

a narrativa desde o título. No entanto, ao invés de construir polaridades estanques entre Deus e o diabo, o arcaico e o novo, o atraso e a civilização, o cineasta explora os pontos de contágio entre os opostos – as nuances, o processo, o percurso: o tempo que escorre lentamente na rotina de Manoel e Rosa até a latência do gesto que altera suas vidas; a violência contida no silêncio das palavras mudas; o passado posto em ato quando menos se espera, com a ferocidade tomando forma como um monstro adormecido, brotando na tela em cenas de abuso e agressividade explícitas. Se o cenário e o legado histórico utilizados na construção do filme remetem a *Os sertões*, a ambiguidade que atravessa a trama e os personagens aproxima o longa de Glauber do sertão roseano de *Grande sertão: veredas*. Certezas são postas à prova ao longo de todo o percurso, testando os limites da fé e da maldade de quem se lança em travessia. Sustentando a ambiguidade, Glauber constrói um vaqueiro temente a Deus e ao diabo que, sob a alcunha de Satanás, questiona a convicção de Corisco para combater a miséria com fuzil em riste, e resiste a sujar o destino com sangue, fazendo justiça com as próprias mãos. Antes disso, o cineasta contrapõe a fé cega do vaqueiro Manoel à violência de Rosa diante dos delírios do beato e do marido, e da chegada iminente das tropas do governo a Monte Santo. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o reviramento é narrativo: o filme subverte o conteúdo pela forma, torcendo a linguagem para explicitar a ambiguidade e a complexidade dos personagens, seja do casal de protagonistas, Manuel e Rosa; de Corisco, o cangaceiro de duas cabeças; ou de Antônio das Mortes, matador de beatos e de bandidos.

As oposições são construídas para serem refeitas e desfeitas, compondo uma complexa rede de contrapontos, como a operada pelas duplas de personagens: o deus negro, personificado pelo beato Sebastião, e o diabo louro, ou Corisco, opõem-se à Rosa e ao Manoel, respectivamente, questionando e criticando, a seu tempo e a seu modo, os excessos cometidos em nome da fé, no primeiro, e da violência, no último. A saída, parece apontar o cineasta, é se apropriar da dúvida, segurá-la por entre as mãos, revirá-la sem esgotá-la em uma forma ou sentido fixos. Filmar a travessia, usando as armas disponíveis, expondo as fissuras do discurso, explorando as brechas de verdades estanques, as limitações de orçamento e de um aparato técnico precário; fazendo da falta a potência necessária para implodir a legitimidade da linguagem figurativa clássica, reverberando o silenciamento histórico a que os sertanejos estavam submetidos.

Com a câmera em riste, Glauber desestabiliza a linguagem cinematográfica e revela o que há de mais ambíguo e indomesticável nas narrativas sobre o sertão. Mais do que misturar verdade e imaginação, como afirma em verso o narrador cego ao final do longa-metragem,<sup>11</sup> Glauber Rocha problematiza as ambivalências que estruturam o imaginário da região em polaridades estanques – ora vista como exemplo do atraso civilizacional, ora como força bárbara e irascível que precisa ser contida. Estão lá o embate entre o messianismo e o cangaço, o conflito entre o individual e o coletivo, a dúvida entre a luz ou a escuridão, a culpa e a redenção, que há séculos dão contorno às narrativas sobre o sertão, apresentadas como as opções possíveis para a sobrevivência dos moradores da

---

<sup>11</sup> “O sertão vai virar mar | E o mar vai virar sertão! | Tá contada a minha estória | Verdade e imaginação. | Espero que o sinhô tenha tirado uma lição: | Que assim mal dividido | Esse mundo anda errado | Onde a terra é do homem | Não é de Deus nem do Diabo!” são os versos do epílogo do longa-metragem.

região. No longa, Glauber radicaliza os polos de opostos ao ponto máximo do paradoxismo, escancarando a violência contida nos avanços do processo civilizacional imposto à população, implodindo os lugares de poder que tradicionalmente nortearam o percurso do sujeito pelo sertão. Como afirma Vladimir Safatle:

Mundos não são transformados ocupando os próprios lugares dos antigos senhores, mas destruindo os próprios lugares, decompondo a gramática que lhe sustenta. Matar senhores nunca foi a ação mais difícil. Mais difícil sempre foi se recusar a ocupar seus lugares, recusar a agir como até agora se agiu. (Safatle, 2020, p. 99)

Com *Deus e o diabo na terra do sol*, o cineasta desliza funções e sentidos arraigados e carregados de determinismo ao repetir a profecia proferida por Antônio Conselheiro em três diferentes momentos e contextos: no filme, “o sertão vai virar mar” é primeiro articulado pelo beato, em tom de salvação, depois pelo cangaceiro, em uma ode à vingança, e por último pelo vaqueiro, apontando para uma possibilidade de transformação. O cineasta vislumbra uma rota de fuga ao binarismo exercido pelo messianismo e pelo cangaço, uma terceira via – ou margem –, um outro traçado para o sujeito que se lança em travessia: entre Deus e o diabo há, ao final da trama, o homem e a linguagem, fazendo litoral entre o mar e o sertão.

**Financiamento:** O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## Referências

- Antelo, R. (2009). *Ausências*. Editora da Casa.
- Benjamin, W. (2020). *Rua de mão única - infância berlinense: 1900*. Autêntica Editora.
- Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (7.<sup>a</sup> ed., Obras escolhidas, v. 1). Brasiliense.
- Cunha, E. (2001). *Os sertões: campanha de Canudos*. Ateliê Editorial.
- Dantas A. (1964, 18 de abril). A nova Guerra de Canudos. *Revista O Cruzeiro*, ano 36, n. 16, p. 23-29.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Editora UFMG.
- Escorel, E. (2014, março). *Deus e o diabo: Ano I: Glauber Rocha no turbilhão de 1964*. Revista Piauí. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/deus-e-o-diabo-ano-i/>
- Tendler, S. (2016). *Glauber: o filme, labirinto do Brasil, 2003* [Vídeo]. YouTube. Canal Caliban Cinema e Conteúdo. <https://www.youtube.com/watch?v=O1m0YQFrt5g>
- Galvão, W.N. (Ed. & Org.). (2019). Polifonia e paixão. In E. Cunha, *Os sertões* (pp. 616-633). Ubu Editora; Edições Sesc São Paulo.
- Lima Jr., W. (1965). Os nove meses de Deus e o diabo. In G. Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (pp. 26-28). Editora Civilização Brasileira.
- Lima Jr., W. (2018). *Deus e o diabo na terra do sol – 6 Walter Lima Junior* [Vídeo]. YouTube. Canal Cinemes. <https://www.youtube.com/watch?v=svtLiwffU4o&t=1s>
- Lispector, C. (2017). *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Editora Rocco.
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Boitempo.

- Pereira, P. G. (2008). O sertão dilacerado: outras histórias de deus e o diabo na terra do sol. *Lua Nova*, 74, 11–34.
- Rocha, G. (1964). *Deus e o diabo na terra do sol* [Vídeo]. YouTube. Canal Clássicos da Sétima Arte (2015). <https://www.youtube.com/watch?v=RyTnXyl1bw>
- Rocha, G. (1965). *Deus e o diabo na terra do sol*. Editora Civilização Brasileira.
- Rocha, G. (1977). *Riverão sussuarana*. Editora Record.
- Rocha, G. (1985). *Roteiros do terceyro mundo*. In Orlando Senna (Org.). Alhambra Embrasilme.
- Rocha, G. (1997). *Cartas ao mundo*. In I. Bentes (Org.). Companhia das Letras.
- Rosa, G. (2019). *Grande sertão: veredas*. Companhia das Letras.
- Safatle, V. (2020). *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação*. Autêntica.
- Silveira, V. (1965). Um filme de transição. In G. Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (pp. 173-182). Editora Civilização Brasileira.
- Xavier, I. (1983). *A experiência do cinema*. In I. Xavier (Org.). Edições Graal Embrasilme.
- Xavier, I. (2019, 13 julho). *Glauber Rocha apresentou 'Os Sertões' aos leitores cubanos*. Folha de S. Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/glauber-rocha-foi-quem-apresentou-os-sertoos-aos-leitores-cubanos.shtml>
- Xavier, L. (2019). Flip 2019 - "Monte Santo", com Miguel Gomes e Ismail Xavier (áudio íntegra). [Vídeo]. YouTube. Canal FLIP. <https://www.youtube.com/watch?v=YSn2SEClqNg&t=1979s>
- Viany, A. (1965). Debate conduzido por Alex Viany, p.116-150. In G. Rocha. *Deus e o diabo na terra do sol*. Editora Civilização Brasileira.

[recebido em 19 de maio de 2024 e aceite para publicação em 15 de dezembro de 2024]