



## **Entre o Mar e o Sertão: uma Análise da Narrativa de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”<sup>1</sup>**

Tito Eugênio Santos SOUZA<sup>2</sup>

Natália Carneiro de Santana<sup>3</sup>

Macelle Khouri SANTOS<sup>4</sup>

Universidade do Estado da Bahia, Juazeiro, BA

### **RESUMO**

Considerado um marco do Cinema Novo, o filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” é também um dos mais representativos da filmografia do cineasta baiano Glauber Rocha. Ambientado no sertão nordestino e tendo como referência a literatura de cordel, o filme retrata a trajetória de fuga dos personagens Manuel e Rosa, testemunhas de uma realidade marcada pela seca, miséria, opressão, fanatismo religioso e violência. O objetivo deste trabalho é realizar uma análise da narrativa do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, considerando os elementos semióticos utilizados na construção do enredo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema Novo; Deus e o Diabo na Terra do Sol; Glauber Rocha.

### **1 INTRODUÇÃO**

A partir da década de 1950, um grupo de jovens cineastas começa a discutir uma nova forma de fazer cinema no Brasil, propondo o rompimento com os padrões estrangeiros e a criação de um cinema autenticamente nacional. Iniciava-se, assim, um movimento político-cultural identificado como Cinema Novo, que pretendia criar uma linguagem cinematográfica própria, em contraposição aos modelos ditados pela indústria de Hollywood.

Para os adeptos do Cinema Novo, importava sobretudo retratar a realidade social e cultural do país, refletindo sobre a sua condição de subdesenvolvimento e propiciando a expressão de uma identidade nacional. Conforme analisa Simonard (2003), o Brasil era visto como um país colonizado culturalmente, característica que também se refletia nas produções cinematográficas.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

<sup>2</sup> Recém-graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo em Múltiplos Meios, pela Universidade do Estado da Bahia, email: tito\_souza@live.com

<sup>3</sup> Recém-graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo em Múltiplos Meios, pela Universidade do Estado da Bahia, email: nataliacs.jornalismo@gmail.com

<sup>4</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social – Jornalismo em Múltiplos Meios, email: macellekhouri@gmail.com



O fator básico que explica a “situação colonial” do cinema brasileiro é o fato de que o “produto importado” ocupa o seu lugar. (...) Além de produtos industriais, os filmes são também produtos culturais. Juntamente com os filmes, importamos uma concepção de cultura - e uma concepção de cinema que identifica com o próprio cinema o cinema estrangeiro (GALVÃO e BERNARDET, 1983, 166-7).

Desse modo, o mais importante seria fugir dos padrões estrangeiros, mostrando que é possível produzir filmes de baixo custo e de boa qualidade. Com o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, os entusiastas do Cinema Novo voltavam-se principalmente para a realidade brasileira, utilizando cenários muito simples e poucos recursos visuais. As filmagens muitas vezes eram feitas em preto e branco, privilegiando o jogo de sombras e os contrastes da imagem. Outra característica marcante era a ênfase nas falas dos personagens, que costumavam ter duração mais longa que o habitual.

“Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova, e nossa luz é nova e por isso nossos filmes já nascem diferentes dos cinemas da Europa” (VIANY, 2010, p. 44). Com essa máxima, Glauber Rocha proclamava o início do Cinema Novo. A ideologia dos cineastas que produziam filmes nesse período era dar vez e voz aos problemas da nação.

Um dos filmes mais representativos desse período é “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, dirigido por Glauber Rocha. Ao lado de “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” teve grande repercussão no Festival de Cannes em 1964, e mesmo sem ganhar prêmios oficiais, foi acolhido com bastante entusiasmo pela imprensa europeia e brasileira. De acordo com Paulo Cezar Saraceni, em seu artigo sobre o Cinema Novo publicado no site Tempo Glauber<sup>5</sup>, o filme foi considerado pela imprensa da época como o “ápice do cinema brasileiro”, e assim o Cinema Novo adquiriu projeção e passou a ser discutido amplamente no Brasil.

Sobre a concepção do filme, o próprio Glauber explica que partiu de um texto poético, tendo como referência o imaginário popular nordestino e a literatura de cordel:

No Nordeste, os cegos, nos circos, nas feiras, nos teatros populares, começam uma história cantando: eu vou lhes contar uma história que é de verdade e de imaginação, ou então que é imaginação verdadeira. Toda minha formação foi feita nesse clima. A idéia do filme me veio

---

<sup>5</sup> Endereço: <<http://www.tempoglauber.com.br/>>



espontaneamente (ROCHA, Glauber. Frase extraída do site Tempo Glauber).

Retomando aspectos históricos, como a Guerra de Canudos e o Cangaço, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” reúne personagens reais e fictícios numa narrativa que tem o sertão nordestino como cenário. Coronelismo, misticismo e cangaço são elementos que dão a tônica da produção, que ao mesmo tempo assume um caráter documental e crítico da realidade brasileira da época, captando as singularidades de um universo habitado por santos e demônios, tão presentes no imaginário popular do sertanejo.

Nesse sentido, o objetivo deste ensaio é analisar a composição da narrativa em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, considerando os diferentes signos que permeiam o filme. A análise que se segue teve como referência os diversos elementos que participam da construção da narrativa fílmica, desde o discurso dos personagens até os seus aspectos eminentemente técnicos.

## **2 O PERCURSO NARRATIVO DE “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”**

Uma paisagem fustigada pela luz do sol e um céu com poucas nuvens. É a partir dessa composição imagética, expondo a aridez do sertão nordestino em plano geral, que Glauber Rocha apresenta o cenário onde se dará a ação narrativa de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Na sequência, o plano avança até focar na expressão preocupada do vaqueiro Manuel, que observa de perto a cabeça de rês morta. Nesse momento, põe-se em evidência uma questão que será fundamental para a construção do filme: a dura realidade do sertanejo pobre, que resiste à seca e tenta escapar da morte.

No seu caminho de volta para casa, Manuel testemunha uma pequena procissão conduzida pelo beato Sebastião. O encontro será bastante significativo para o vaqueiro, que por alguns instantes acompanha o cortejo numa atitude de reverência e com certa hesitação. A despeito da manifesta curiosidade de Manuel, o grupo segue seu percurso resignadamente, sempre acompanhando a figura austera de Sebastião.

Ao chegar em casa, Manuel relata com entusiasmo a experiência do encontro à sua esposa Rosa. Ela, no entanto, continua o seu trabalho e mostra-se indiferente à fala do marido, exprimindo apenas um olhar de desalento. Na cena seguinte, Manuel e Rosa trabalham em silêncio para moer a mandioca que lhes servirá de refeição. Nenhuma



palavra é trocada entre eles nesse momento: é a rudeza do trabalho que define a ação dos personagens.

Durante a refeição, Manuel conta para Rosa os seus planos de vender o gado e comprar um pedaço de terra, e dessa forma obter sua independência em relação ao patrão. Com um olhar de apatia, Rosa demonstra sua descrença nos projetos do marido, recusando-se a acreditar na possibilidade de uma mudança. Apesar disso, Manuel continua alimentando suas esperanças, dizendo à esposa que “pode vir um milagre do céu”. Assim, há uma oposição clara entre a expressão apática de Rosa e o tom profético da fala de Manuel.

A cena seguinte, que mostra a ida do vaqueiro à feira, é acompanhada pela voz de um cantador popular demarcando a mudança de ambiente. Utilizando algumas mudanças de enquadramento, esta sequência apresenta uma intensa movimentação de pessoas, oferecendo um rico painel do universo popular nordestino da época.

Após esse breve registro documental, Manuel volta a ocupar seu lugar na narrativa e a câmera segue a sua movimentação. O vaqueiro, então, vai ao encontro do patrão, o coronel Moraes, para fazer a partilha das vacas e assim obter sua parte do rebanho. Entretanto, o coronel declara não haver necessidade de partilha, já que as vacas mortas estavam sob responsabilidade do vaqueiro. Ainda que de forma hesitante, Manuel manifesta sua insatisfação diante da injustiça de que é vítima e questiona a atitude do patrão. Este, por sua vez, responde-lhe de forma autoritária, afirmando que a lei está do seu lado. Inconformado, o vaqueiro pergunta “que lei é essa” que protege somente os mais ricos. O coronel, ao sentir sua autoridade contestada, precipita-se contra o vaqueiro, atacando-o furiosamente com um açoite. Mas desta vez, Manuel não agirá com subserviência: o vaqueiro utiliza o facão que carrega para matar o seu algoz.

Nessa passagem, o conflito entre Manuel e o coronel Moraes representa a oposição de dois discursos: o do homem pobre e oprimido, que não conhece exatamente os seus direitos, mas percebe que é alvo de uma injustiça, e o discurso da classe dominante, que se apoia na lei para justificar sua opressão e autoritarismo. Ao decidir romper com a ordem instituída, matando aquele que a representa (o coronel Moraes), Manuel recusa-se a continuar sendo explorado e ao mesmo tempo rejeita a lei estabelecida.

Após o assassinato, Manuel foge e é perseguido por homens armados. Durante a cena da perseguição, que não dura mais que um minuto, a câmera se movimenta rapidamente para acompanhar a ação dos personagens. Com a aproximação do plano de



enquadramento, evidencia-se a morte da mãe de Manuel, como resultado trágico do confronto. O enterro, que ocorre logo em seguida, é investido de forte carga simbólica, assinalando uma mudança significativa na trajetória dos personagens.

De pobre e explorado, o vaqueiro passa à condição de “fora da lei” e por isso decide fugir com a esposa para Monte Santo, lugar sagrado onde o beato Sebastião vive com os seus seguidores. A chegada de Manuel e Rosa ao lugar acontece ao som do *Magnificat Aleluia* de Villa-Lobos, que confere uma aura de êxtase à cena.

Ao contrário de Manuel, que acredita ter encontrado a salvação em Monte Santo, Rosa parece resistir ao fanatismo religioso predominante no lugar. Enquanto Manuel adere fielmente ao discurso religioso do beato, Rosa tenta alertá-lo sobre o caráter utópico das promessas de Sebastião. “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, afirma o beato. Para Manuel, essa profecia representa o anúncio de uma nova ordem das coisas, de modo que os ricos deixarão de ser ricos e os pobres deixarão de ser pobres, invertendo-se assim a lógica da exploração vigente. Rosa, por outro lado, rejeita esse discurso, opondo-se à decisão do marido de seguir Sebastião.

No entanto, Manuel mostra-se completamente dominado pelo beato, e este propõe um ritual macabro para exorcizar Rosa: usar o sangue de um bebê sacrificado para ungi-la. A realização do ritual, que ocorre na capela de Monte Santo, é certamente o clímax do filme. Rica em alegorias, a cena é composta de elementos que representam, simultaneamente, o divino e o diabólico, criando uma ambivalência que vai além da simples dicotomia entre bem e mal. O punhal, que é utilizado por Sebastião para sacrificar a criança que Manuel traz nos braços, assemelha-se à cruz que está na parede da capela. É como se o bem e o mal estivessem reunidos simbolicamente no mesmo objeto, manifestando o lado obscuro daquele que é considerado um homem santo, o beato Sebastião.

O sacrifício da criança desencadeia um forte clima de tensão que domina o ambiente sombrio da capela. Manuel, consternado por ter permitido a morte de um inocente, é invadido pela força avassaladora da sua consciência. Em contraposição à passividade do marido, Rosa age rapidamente, apropriando-se do punhal para aniquilar Sebastião e o dogmatismo alucinado que ele representa.

O desfecho da cena anterior é marcado pelo massacre de toda a comunidade de Monte Santo, quando Antônio das Mortes, o “matador de cangaceiro”, aparece para exterminar o beato Sebastião e os seus seguidores. Ao constatar a morte do beato pelas mãos de Rosa, Antônio das Mortes deixa o casal incólume para “contar a história”.



Assim como outros personagens do filme, Antônio das Mortes possui uma natureza bastante ambígua. Se por um lado ele representa os interesses dos poderosos e de instituições como a Igreja Católica, colocando-se a disposição para destruir a comunidade de Monte Santo, por outro ele manifesta anseios maiores, desejando também a justiça social. Mais uma vez, os aspectos divino e diabólico parecem conviver em um mesmo personagem da terra do sol.

Únicos sobreviventes do massacre, Manuel e Rosa são conduzidos por um cantor cego ao encontro de Corisco, cangaceiro remanescente do bando de Lampião. Assim como Sebastião, Corisco se apresenta como um libertador do povo. O que mudam são as estratégias utilizadas: enquanto o beato se apoiava no dogmatismo do discurso religioso exaltado, o cangaceiro defende a luta armada como condição necessária para a transformação social.

Em seu discurso, Corisco define-se não apenas como um vingador da morte de Lampião, mas também como o seu legítimo sucessor no cangaço: “São Jorge me emprestou a lança dele pra matar o gigante da maldade”. O “gigante da maldade” é identificado por ele como o governo da república, que seria um inimigo do povo. Assim, o cangaceiro justifica o uso da violência como forma de promover justiça social.

Manuel, então, decide entrar para o bando de Corisco e é batizado pelo cangaceiro com o nome de “Satanás”. Aqui, a cena do batismo possui certo paralelismo com a chegada de Manuel em Monte Santo, quando ele se prostra aos pés de Sebastião para se tornar seu “anjo guerreiro”. A escolha do nome por Corisco tem duas finalidades: selar o rompimento de Manuel com o misticismo pregado por Sebastião e definir o seu novo papel na narrativa, agora como aliado do cangaceiro.

A adesão do ex-vaqueiro ao cangaço é confirmada por um rito de passagem, exigido por Corisco como prova de sua coragem e lealdade. Entretanto, após consumir o ato de violência, Manuel é invadido pelo apelo inexorável da sua própria consciência, que não aceita o derramamento de sangue como forma de fazer justiça. Corisco, por outro lado, defende a necessidade de lutar contra a ordem estabelecida, “desarrumando o arrumado”, de modo que “o sertão vire mar e o mar vire sertão”. Ao evocar a profecia do beato Sebastião, Corisco reafirma o princípio de renovação universal que está subjacente ao longo de toda a narrativa.

Executando movimentos circulares ao redor dos personagens, a câmara procura captar as suas expressões dramáticas. Em alguns momentos, são os próprios personagens que giram diante da câmera, acentuando a circularidade dos diálogos.



Sem perspectivas para o futuro, Corisco demonstra-se profundamente atormentado pela morte de Lampião. Mesmo com a firme insistência de sua esposa, Dadá, para que fujam, o cangaceiro prefere aguardar pela vinda de Antônio das Mortes. Este, por sua vez, acredita que sua missão é redimir a terra de todas as forças que se opõem à verdadeira libertação do sertanejo: “Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão. Uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do Diabo. Pra que essa guerra comece logo, eu que já matei Sebastião vou matar Corisco”.

É assim, pois, que Antônio das Mortes entra em cena para eliminar Corisco. Interessante notar que, neste momento, Antônio das Mortes parece aguardar um sinal. A voz do cantador popular anuncia, então, o confronto final entre Corisco e o Antônio das Mortes. O cangaceiro, no entanto, lutará até o fim, recusando a “se entregar”.

A heróica resistência de Corisco aproxima-o da condição de mártir, já que antes de cair ao chão e sucumbir aos tiros de Antônio das Mortes, o cangaceiro grita: “Mais fortes são os poderes do povo!”. A morte de Corisco, portanto, não representa o fim do desejo revolucionário de transformação social.

Se esse é o fim para Corisco, o mesmo não ocorre a Manuel e Rosa. Para estes, resta apenas fugir sertão adentro, em uma busca incessante por melhores condições de vida. Enquanto correm desesperadamente, uma canção popular anuncia a promessa de que “o sertão vai virar mar e mar virar sertão”. Em um determinado momento, Rosa tropeça e não consegue acompanhar Manuel, que continua correndo. Mas para onde vai o casal? Seria a fuga constante o propósito norteador de suas vidas? O que lhes reserva o destino desta vez?

Em vez de respostas, o que se apresenta aos olhos do espectador é a imensidão do mar, substituindo a paisagem anterior do sertão por onde os personagens fogem. O mar, ao som da música de Villa-Lobos, representa a possibilidade de realização de um desejo aparentemente utópico. De fato, ao menos na tela o sertão transforma-se em mar, numa perfeita alegoria de imagens que se sobrepõem.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A temática abordada por Glauber Rocha em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” é eminentemente social e política. Ancorado no ideal cinemanovista de transpor a realidade brasileira para as telas, Glauber realiza uma brilhante composição cinematográfica, na qual o homem sertanejo é protagonista de uma complexa narrativa



de encontros e rupturas. A história de Manuel e Rosa é contada à semelhança de uma epopeia, onde o misticismo e a violência aparecem em doses intensificadas pelas figuras do beato Sebastião e do cangaceiro Corisco.

Do ponto de vista estético, o filme representa uma visível ruptura com os modelos ditados pela indústria cinematográfica hollywoodiana, a começar pela linguagem. De acordo com Carlos Roberto Souza (1981), em seu livro “A fascinante aventura do cinema brasileiro”, o filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” representa a completa libertação da linguagem cinematográfica de seus entraves coloniais. Desse modo, o cinema brasileiro experimenta uma renovação sem precedentes, possibilitando a emergência de um cinema essencialmente nacional.

A teatralidade que está presente em algumas cenas é um ponto relevante na obra. Essa marca é inserida propositalmente. Os duelos são guiados por uma interpretação que é muito mais apropriada para teatro que para cinema. Outro aspecto digno de nota é a complexidade da trilha sonora, que transita entre a música popular dos cantadores nordestinos e a obra erudita de Villa-Lobos. Em diversos momentos da narrativa, a música dialoga claramente com a imagem, seja apresentando os personagens, seja demarcando o núcleo dramático da ação. Um verdadeiro almágama de sons, refletindo sobre as dualidades e conflitos que permeiam toda a obra.

## REFERÊNCIAS

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. [S.l.]: Copacabana Filmes, 1964. DVD (125 min.). pb.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na Terra do Sol: Sinopse**. Disponível em: <[http://www.tempoglauber.com.br/f\\_deus.html](http://www.tempoglauber.com.br/f_deus.html)>. Acesso em: 14 ago. 2011.

SARACENI, Paulo Cezar. **Cinema novo**. Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/cinemanovo.html>>. Acesso em: 14 ago. 2011.

SIMONARD, Pedro. **Origens do cinema novo: a cultura política dos anos 50 até 1964**. Revista [achegas.net](http://www.achegas.net), n. 9, jul. 2003. Disponível em: <[http://www.achegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm)>. Acesso em: 14 ago. 2011.

SOUZA, Carlos Roberto. **A fascinante aventura do cinema brasileiro**. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1981.



VIANY, Alex. **O Cinema e a Cultura Brasileira.** In: Sérgio Cohn (Org.). **Cinema: Ensaio Fundamentais.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.