

## **Nem Deus, nem o Diabo: Rosa na Terra do Sol**

Marcio Telles e Alexandre Rocha da Silva\*

### **Resumo**

Em análises tradicionais de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), Rosa é personagem adjuvante. Ao alçá-la por procedimento desconstrucionista ao centro da narrativa, percebemos que é ela quem dita as regras da ação fílmica e das transformações por que passam os demais personagens. Tais semioses permitem perceber novos arranjos de sentidos imanentes à obra e compreender como desde seus primeiros filmes Glauber criava personagens cuja ação transcendia o papel habitualmente conferido às mulheres.

### **Palavras-chave**

Cinema; Cinema Brasileiro; Glauber Rocha; Semiótica; Desconstrução.

### **Abstract**

Traditional analysis of *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), show that Rosa is defined as a helper character. By placing her at the center of the narrative through a deconstructionist approach, it becomes apparent that she decides filmic actions as well as the transformations experienced by other characters. This semiotic breakthrough sheds light on the film's inherent meaning and allows us to understand that even in his earliest films Glauber created characters whose actions transcended the usual roles afforded to women.

### **Key words**

Brazilian cinema; Glauber Rocha; Semiotics; Deconstruction.

---

## Nem Deus, nem o Diabo: Rosa na Terra do Sol

### Introdução

Muitos são os artigos escritos sobre Glauber Rocha, sobre o Cinema Novo e sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*<sup>1</sup> (Glauber Rocha, 1964). Três expressões centrais da cultura brasileira que aqui são revisitadas desde um ponto de vista desconstrucionista, que têm na função sígnica desempenhada pelas mulheres – e em especial por Rosa – no filme de Glauber o seu ponto de partida.

Compete à desconstrução rearranjar micropoliticamente os vetores de sentido, invertendo os valores nele contidos. Assim, *Deus e o Diabo...* – que tem sido habitualmente pensado a partir de sua inserção no Cinema Novo, de sua importância estética em relação ao cinema brasileiro, de sua linguagem inovadora, de sua crítica política – é aqui recontado a partir de um de seus vetores minoritários: a presença da mulher.

Do ponto de vista metodológico, propõe-se, como preconiza a desconstrução, colocar Rosa, personagem secundária interpretada por Yoná Magalhães, no centro da trama para daí fazer variar os sentidos do filme.

Exploraremos as semioses engendradas pela personagem em suas múltiplas relações: com o marido Manuel, com o Sebastião, com Dadá, com Corisco. Em cada encontro um jogo que, em última instância, vai tecendo a trama do filme, com protagonismo inesperado: o protagonismo de quem, à sombra, arditamente dita as regras da ação e das transformações efetivas, e confere a cada parceiro o papel actancial que desempenhará.

É Rosa quem se contrapõe ao marido, que age impulsivamente desde o assassinato do coronel que o explora até a fuga em direção ao mar, mesmo que “apenas” acompanhe Manuel em toda sua jornada. Também é Rosa quem assassina o beato e é Rosa quem carrega no ventre o filho do cangaço, fruto de seu encontro com Corisco. Sua relação com Dadá, mulher de Corisco,

---

<sup>1</sup> A partir de agora, reduziremos o título do filme para facilitar a leitura.

instaura na trama uma lógica sensual do feminino: a preocupação das mulheres – ao contrário daquela dos homens ocupados com a guerra – é a de gerar o novo povo brasileiro. Sob este aspecto, a cena em que Dadá entrega a Rosa o véu, a flor e o lenço ritualiza um agenciamento de passagem cujo clímax é atingido na cena do beijo entre Rosa e Corisco ao som de Villa Lobos.

Assim, o que se espera poder demonstrar são os agenciamentos minoritários de sentido que, de dentro da obra cinematográfica, tendem a instituir interpretações desconstrucionistas, essas capazes de fazer variar micropoliticamente nossos hábitos interpretativos naturalizados.

Para o debate, dividiremos o filme em três partes distintas: *exposição* (marcada pelo coronelismo), *desdobramento* (messianismo) e *discussão*<sup>2</sup> (cangaço). Em cada uma delas, analisaremos Rosa através de seus relacionamentos, observando-a por suas ações (e inações).

### **Exposição: Rosa e Manuel**

Ao revisar os relacionamentos de *Deus e Diabo...* durante a realização de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), Glauber apontava o relacionamento entre Rosa e Manuel como fechado, “burguês”, pois lhe parece o núcleo (homem/mulher) de uma família tradicional.

Eis por que em *Antonio das Mortes* [*O Dragão da Maldade...*] existe uma relação antropofágica entre os personagens: o professor come Antonio, Antonio come o cangaceiro, Laura come o comissário, o professor come Cláudia, os assassinos comem o povo, o professor come o cangaceiro. Esta relação antropofágica é de liberdade. Já antes eu devia ter feito assim, já em *Deus e o Diabo*, mas o relacionamento entre os personagens era um relacionamento fechado, com censuras entre eles, eram mais burgueses porque eu era mais burguês (Rocha, 2004: 151).

---

<sup>2</sup> A subdivisão em itálico refere-se àquela proposta por Walter Lima Jr., co-roteirista da obra, em carta a Glauber Rocha, datada de 19 de abril de 1964 (cf. Rocha, 1997).

Ainda que inexista uma relação antropofágica entre Rosa e os outros personagens do filme, talvez um dos aspectos da obra que deva ser problematizado seja a noção de Glauber sobre “casamento burguês”. Eis que Rosa, caso invertida a oposição homem/mulher, apenas *aparentemente* apóia e segue seu marido, pois de fato parece negá-lo constantemente, ora afrouxando a corda que os une (como no caso do fanatismo religioso do marido), ora puxando-o de volta para si, como uma mãe que se vê obrigada a *guiar* os passos do filho “sem destino”.

Há indícios claros desses movimentos: não há beijos ou abraços entre os dois: os toques são bruscos – não são mãos entrelaçadas para transpor segurança, mas sim sacudidas para despertar (Rosa chega a surrar Manuel após o marido entrar em prantos no terço final do filme). Rosa se mantém distante do sofrimento de Manuel, aparentemente desgostosa de sua relação com o marido – será isso que Glauber quis dizer como “censura”? Ainda assim, ela não o reprime, jamais se coloca contra ele: Rosa o segue como um anjo-da-guarda, como uma mãe acompanhando os passos de seu filho. Aí já a personagem demonstra uma força feminina marcante para o desenvolvimento do projeto de Brasil que Glauber almeja debater ao longo do filme – será Rosa capaz de ser mãe deste filho rebelde, *difícil de nascer* e de viver que se chama(rá) Brasil?

Mesmo não sendo tal filho prometido, Manuel é um filho também difícil de viver, pois está preso a uma cadeia de pensamento que o coloca subserviente às autoridades: primeiro a do coronel, depois a do religioso, no fim a de Corisco. Há, no filme, “forte ressonância da fórmula da transformação radical reiterada em diferente momento, pelo líder messiânico, pelo cangaceiro místico e pela canção do narrador ao final” (Xavier, 2001: 119). Alinharíamos a essa tríade citada por Xavier um quarto elemento, o coronelismo presente na fase de *exposição* do filme.

Rosa, porém, se relaciona de forma diferente com esses discursos de transformação: em vez de simplesmente *almejar* mudanças, ela transforma (a si e aos outros a seu redor) e é transformada (sobretudo por si mesma). A

mudança de Rosa, quase imperceptível, é o despertar de um estado catatônico e transiático em direção à consciência de seu lugar na História – objetivo também perseguido, porém jamais atingido por Manuel, que termina o filme ainda em fuga enquanto é executada a canção de ‘promessa de transformação’ citada por Xavier.<sup>3</sup>

É já na primeira cena de Rosa que podemos presenciar seu estado de transe: o trabalho repetitivo lhe deixa catatônica, de forma que os murmúrios de Manuel são incapazes de lhe despertar qualquer atenção. Mas não é só ao marido que Rosa nega, mas também a todo mundo físico: não há, neste mundo árido e modorrento exposto por Glauber, nada capaz de clamá-la à ação. Rosa transforma seu estado catatônico em transgressão inconsciente, se entendermos que o transe “é um espaço onde o inconsciente se liberta, onde o personagem não está mais inserido na lógica habitual do agir perante o mundo. Ele entra num estado de passagem, de contemplação. Sob o transe não se age, se vê, se sente” (Corrêa e Silva, 2010: 8).

Para Deleuze,

o transe, o fazer entrar em transe, é uma transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual. O autor faz entrarem em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, que é o único capacitado a constituir o conjunto (Deleuze, 1990: 264).

É a partir desse transe catatônico que Rosa começa a articular sua consciência – seu ato de fala – do sertão nordestino, seu mundo. Em contraposição, Manuel jamais têm esse olhar relaxado, jamais entra em transe; está sempre com os nervos à flor da pele, pronto para reagir a qualquer infortúnio – inclusive matar um homem por impulso. Rosa, ao contrário, quando

---

<sup>3</sup> Na cena a que nos referimos, Rosa e Manuel correm pelo sertão em direção ao mar, mas Rosa pesa os passos, tropeça e cai ajoelhada na areia, ao cabo sendo deixada para trás por Manuel, que continua correndo cada vez mais desesperado, enquanto o narrador repete o verso “quando o sertão virar mar e o mar virar sertão”.

comete assassinato o faz com consciência do ato – o que a coloca, de imediato, a óbvia questão ético-moral se o dolo de Rosa é mais transgressor que a culpa de Manuel.

A primeira fala de Rosa na película é significativa dessa diferença entre transe/quase-consciência histórica (dela) e pensamento obnublado/submisso (dele):

MANUEL

Se der certo faço uma roça. Nós podemos ter uma colheita só da gente no ano que vem.

ROSA

*Acho que não 'dianta.*

MANUEL

Sei não. O tempo tá ruim, mas pode vir um milagre do céu. (*Deus...*, 1964, informação eletrônica, grifo nosso)

À primeira vista, a fala desencantada de Rosa parece pessimista. Na verdade, cremos no inverso: ao desejo pequeno-burguês de Manuel (ter uma roça “só dele”, ou seja, uma propriedade), Rosa contrapõe o indício de sua tomada de consciência – não “dianta”, continuar-se-á na mesma ordem das coisas. A alteração do *status* não muda sua forma; “subir” de vida na sociedade burguesa-colonialista prevê que se continue vivendo nela (aliás, de forma mais imbricada ainda). Significativo é também a espera do homem por um milagre, espécie de *deus ex-machina* que o tirará daquela situação miserável – Manuel é submisso até em pensamento...

Interessante perceber que o pensamento de Rosa é análogo ao de Glauber Rocha, para quem, no cinema, “não existe diferença entre a ideia e a forma” (Rocha, 1997). Para o diretor, prosseguir na utilização da linguagem audiovisual do cinema clássico seria incorrer na mesma dominação, por mais que o conteúdo do discurso fosse revolucionário. Não há revolução sem forma revolucionária, já defendia o poeta Maiakovski. Para salvar-se no sertão nordestino, não adianta adquirir propriedades; é preciso libertar-se de toda

ordem social burguesa – ou seja, é necessário mudar a sociedade a partir de sua *forma*.

Pode-se entender, então, que o ato de violência executado por Manuel é a maneira legítima de atingir tal objetivo – o povo, personificado por Manuel, levantando-se contra os séculos de coronelismo e de patrimonialismo, personificado na figura do coronel traíçoeiro e explorador daquele peão pobre. “A revolução é a *anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza*” (Rocha, 2004: 250, grifos no original).

Ao cometer o assassinio, Manuel está livre: *fora-da-lei* – o termo fala por si, é condição e estado. Seu ato revolucionário lhe “expulsa” da sociedade; sua condição de pobreza e exploração é seu *habeas corpus*. Mas esse sertanejo do interior brasileiro – quiçá todo povo do Brasil – só sabe viver submisso a alguém: seja a outro homem, ao Diabo ou a Deus. Será nessas duas últimas figuras que Manuel procurará sentido em sua vida – já que a outro homem não pode mais servir, pois não pertence mais àquela sociedade (está “fora” de suas leis).

Que cabe a Rosa? A perspectiva de liberdade anunciada pelo marido não desobriga Rosa da vida sofrível. Diferente de Manuel, ela não adquire o estado de *fora-da-lei*, todavia aparenta já ter ciência de que nada será como antes a partir daquele ato. Rosa se torna, em um primeiro momento, observadora da cruzada do marido em busca do resgate do sentido em sua existência. Mas não é observadora passiva – como dito, em transe não se age; se vê e se sente. Os passos pesados em relação aos do marido acabam deixando-a para trás, condição para que Rosa, ao observar os devaneios do marido, torne-se ativa no desenrolar dos eventos.

### **Desdobramento: Rosa e Sebastião**

Manuel, em seu afã de encontrar outro alguém a quem se colocar à disposição, submete-se ao beato Sebastião, figura que une o Sebastianismo



português à propensão nordestina de revelar líderes místicos. Manuel não duvida em colocar-se à sua ordem: o homem deixa de servir ao homem (coronel), e passa a servir a algo maior do que ele (Deus). Mas Deus, personificado no beato, é santo que agride, almeja salvar para a posteridade a partir da violência: veja-se a cena em que coordena a agressão das meretrizes.

Rosa, por sua vez, fica aquém deste novo senhor, esquecida pelo perturbado marido que se transfigura em fanático seguidor do homem santo. O retorno de Rosa de seu hiato narrativo é messiânico: ao árido convívio dos beatos, ela traz vida (figura 1). Nesse plano, enquanto observa impassível ao cântico dos religiosos, o rosto de Rosa é levemente desfocado para salientar o fundo: animais (bodes e cabritos) caminham livremente pelos passos de pedras. Antes – sem ela –, naquele “monte santo” só existiam homens, *nenhum* animal.



**Figura 1**

No detalhe, Rosa traz vida ao monte santo



No plano seguinte, os fiéis cantam “Ave Maria” e se colocam, através de um jogo de câmeras, aos pés de Rosa. É a ela que cantam – e, nessa moldura (figura 2), Rosa parece por um momento estar mesmo no altar (observe-se o pano de fundo e as velas ao chão). É Rosa que é Maria; é Maria que é Rosa: ela é a verdadeira santa do sertão nordestino, não o falso beato Sebastião. O olhar da mulher é, ao mesmo tempo, de compaixão e nojo com os religiosos sem-face. Antes de sair de cena, ela dá de ombros, aparentemente repugnada com o cântico insosso daqueles que têm fé na vida póstuma, no outro mundo – a salvação dela e de Glauber Rocha é da ordem deste.



**Figura 2**

Rosa no altar enquanto os beatos cantam Ave, Maria

Então há a conversa em *off* entre Rosa e o marido, em sua tentativa de fazer com que Manuel lembre-se dela. Em um dos planos, enquadram-se suas

mãos a acariciar a cabeça de um pequenino bezerro. Ela então o coloca no colo, completando a imagem de Maria ao realçar, novamente, seus dotes maternos, importantes na fase de discussão.

A seqüência de “sacralização” de Rosa é seguida pela reação do beato Sebastião a essa mulher que coloca em cheque sua autoridade sobre os fiéis. A cena na qual Manuel proclama as diabruras de Rosa – essa mulher dada ao demônio, quase uma reconstrução do julgamento de Cristo – desestabiliza o espectador: a câmera gira em círculos, lambendo o rosto dos personagens, provocante – é também transe. Como argumenta Deleuze (1990), é quando as situações sensório-motoras falham, quando a personagem se vê incapaz de agir perante o horror ou a beleza supremos, que surge uma nova forma de imagem, as situações óticas e sonoras puras, quando a personagem torna-se espectadora de sua própria sorte: “por mais que se mexa, corra, grite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação” (Deleuze, 1990: 11).

Essa câmera de enquadramento mambembe instaura múltiplas leituras: a ira de Manuel pela esposa “endiabrada” emula a caçada às bruxas, agregando valor demoníaco àquela mulher que nega a se ajoelhar perante o Senhor; o atordoamento da mulher entre entregar-se ou revidar; o cântico moribundo do povo, que incita a caçada sem se aperceber do ato de rebelião que Rosa pode vir a ensejar.

A acusação infundada de Manuel e do beato reforça “o caráter ambíguo da compreensão do feminino” (Pereira, 2004). Reencena-se, uma vez mais, o drama católico: a dificuldade de entender a figura da mulher imediatamente a demoniza, como Eva. Mas não só: Rosa também encarna o mártir que legitimará o poder do santo (o povo parece mesmo pronto a linchá-la) e a consciência crítica contra a qual a Igreja deve se levantar para defender seu “rebanho” (aliás, é isso que essa massa amorfa de pessoas gemedoras se parece).

Uma massa que suporta que o beato mate crianças, emulando Herodes. Manuel, porém, atordoado ao perceber a sanguinolência do homem santo, queda-se calado. Chora copiosamente e não é capaz do único ato sensato para libertar-se: repetir o assassinio. A saída do impasse só é tomada por Rosa, santa libertadora. Aqui, Glauber vem demonstrar, mais uma vez, que é essa violência contra o poder legitimado a maneira de o povo libertar-se de seus grilhões – este é o ponto central de sua “Estética da fome” (1965). Manuel, pobre-burguês, é incapaz de agir conscientemente: seu ato de violência ocorreu sob um acesso de raiva – desestabilização sensório-motora que o coloca como espectador de sua própria vida.

Diferença capital: enquanto o ato de transgressão de Manuel (o assassinato do coronel) é impulsivo, a transgressão de Rosa é um ato pensado. Sua personalidade já prova aí ser mais forte do que a do marido. Após o assassinato, seu despertar estará completo: Rosa torna-se a força motriz do Brasil porvir – consciente da História (assim como Antônio das Mortes e o cego repentista), ela passará a flutuar ao redor dos personagens masculinos, engendrando o futuro ao lado de outra figura feminina do enredo.

### **Discussão, primeira parte: Rosa e Dadá**

Finda a revolta contra o santo, Manuel e Rosa peregrinam ao encontro de Corisco (Othon Bastos) e seus cangaceiros. Ao longo do desenvolvimento deste terceiro ato do filme, percebe-se o relacionamento estreito entre Rosa e Dadá (Sonia dos Humildes), esposa do cangaceiro.

É preciso recapitular alguns aspectos das figuras históricas que inspiraram Glauber: o casamento dos cangaceiros com suas mulheres está atrelado ao uso da força, ao sexo bruto e não consensual. O Corisco histórico – Cristino Gomes da Silva Cleto (1907-1940) – seqüestrou sua esposa, Sérgia Ribeiro da Silva (a Dadá), a quem ensinou a ler, escrever e usar armas. Do

ódio nasceu o amor – prova de que da força é capaz de brotar a poesia, como Glauber reitera diversas vezes em sua obra.

Diferente da relação entre Manuel e Rosa, há carícias entre o cangaceiro e sua mulher “violentada”. O verdadeiro casamento forçado parece ser o do peão, não o do fora-da-lei. Há, todavia, uma terceira pessoa no relacionamento Corisco-Dadá: ao levar a esposa consigo, Cristino conserva a memória do ex-chefe Lampião. Dadá é, então, aquilo que liga Corisco ao sentido histórico do cangaço, portanto o motivo da luta do cangaceiro: a companheira cansada que ele jurou proteger. Corisco é um personagem extremamente consciente de seu tempo e de seu papel no cangaço.

A ilusão e ânsia por futuro de Dadá é diferente da de Manuel, que procura qualquer futuro. Dadá, porém, procura um bem específico: tal Corisco, quer a libertação daquele povo sofrido. Dadá têm sua própria luta: mulher de cangaceiro, já perdeu alguns de seus filhos. Ela suplica ao marido que retorne para buscar o último que lhe restou e para que, juntos, abandonem a rotina de jagunços. Corisco não lhe dá ouvidos: assim como Rosa, ele sabe que já “não ‘dianta” mais.

A relação que se desenrola entre as duas personagens femininas do filme é significativa: Dadá “prepara” Rosa para plantar o fruto do povo porvir do Brasil. É simbólica a cena em que, durante o assalto à capela (figura 3), Dadá auxilia Rosa a ajeitar o véu de noiva, a “noiva do Sertão.” É a primeira demonstração de afeição e fraternidade entre elas, uma relação marcada pelo carinho e pelo cuidado. Neste momento, ambas sorriem complacentes: Dadá ciente da força que a guiou até ali, das agruras da vida sertaneja e do destino que a fez encontrar Rosa, mulher forte e decidida, observadora e ciente de seu Tempo. As duas mulheres servem a mesma causa; mas Rosa, devido às relações desenvolvidas ao longo do filme, é mais apta a dar cabo deste plano de fazer nascer/inventar o povo brasileiro, a Brasilidade. A partir dessa cena, há compartilhamento de gestos e olhares entre as duas, como se o “bastão” houvesse sido passado de mãos: de Dadá para Rosa. Além do véu, outros dois elementos a completarão: a flor e o lenço.



**Figura 3**

Dadá prepara Rosa para seu noivado

Em meio à terra seca, Rosa colhe a flor de um cactus e presenteia Dadá. Que é a flor? Não é um elemento comum na cenografia da vegetação sertaneja, representada em *Deus e o Diabo...* pelo sol incessante, pelo ambiente monocromático, onde tudo é esterilizado pela seca. Sabemos que a flor é símbolo utilizado de diversas formas nas culturas tanto oriental quanto ocidental; representa a cor, a diversidade, a beleza, etc. Fato é que a flor é elemento que se sobressai aos outros nessa vegetação amarelada – assim como Rosa e Dadá parecem sobressair-se em relação a suas contrapartes masculinas. Assim, acreditamos que a flor representa a mulher no sertão: é a beleza, mesmo que árida. A troca de presente une-as enquanto símbolo feminino.

Além disso, não é apenas “coincidência” que o nome da personagem “Rosa” seja o mesmo de uma flor cheia de outros significados, sobretudo por ser símbolo pagão durante a Idade Média. Porém, não acreditamos que a referência de Glauber seja a essa mesma rosa de nossos jardins e memória coletiva (*Rosa spp*), mas sim à outra, de ordem diversa da anterior – rosa-do-deserto (*Adenium obesum*), uma herbácea florida e de caule grosso, adaptada para guardar nutrientes em regiões áridas, como o sertão nordestino. Logo, Rosa é a reserva de forças da tríade Manuel-Corisco-Dadá, espécie prestes a florir no semi-árido brasileiro.

O lenço: entre os ciganos, há um forte simbolismo neste objeto aparentemente trivial. É a ferramenta pela qual Santa Sara La Kali protege as mulheres que desejam a maternidade, porém encontram dificuldades em engravidar. Com esse auxílio místico, de uma religiosidade sincrética, tipicamente brasileira, Rosa estará apta à concepção.

Eis que, agora abençoada pelo véu, pela flor e pelo lenço, Rosa está pronta para encarnar o desafio de ser a Mãe desse povo difícil de nascer: o brasileiro. Enquanto os homens lutam pelo poder (e pelo sentido em suas vidas), as mulheres preparam o futuro para além de Deus, do Diabo e do Homem.

### **Discussão, segunda parte: Rosa e Corisco**

Na fase que Walter Lima Jr. chama de discussão, a do cangaço, há maior incomunicabilidade entre Rosa e Manuel: o relacionamento parece cada vez mais impossível. O desmoronamento da relação têm seu auge na belíssima cena do beijo entre Corisco e Rosa, único beijo a figurar na película. A crítica-pronta é a de que representa o desrespeito aos valores tradicionais (burgueses) de família, uma quebra da fidelidade matrimonial. Por si só, desta forma, o beijo entre os dois já seria transgressão.

Porém, a análise desta cena exige olhar mais agudo sobre a relação entre Rosa e Corisco. Há um jogo precedendo o beijo; de olhares, de vontades,

de possibilidades. Quando o beijo enfim ocorre, advém a bela ópera de Villa-Lobos. A câmera gira, também em transe, anunciando o que está a se dar: o compositor mais brasileiro de todos se junta àquela gente tão sofrida para prenuciar o futuro de nosso povo como criação.

Há interessante elipse após a cena do beijo: Rosa e Corisco aparecem deitados ao fundo de um plano geral do sertão nordestino. À elipse do sexo é seguida por outra metáfora do *materno*: a partir da esquerda, um bezerro segue sua mãe atravessando o quadro (figura 4). O sexo elíptico e quase imperceptível, asséptico, de certa forma emula a sagrada concepção; mais uma vez a referência é Maria.



FIGURA 4

No detalhe, Corisco e Rosa deitados



Um dos últimos diálogos do filme confirma sua maternidade. Manuel revela à Rosa o desejo de ter um filho, ao que a esposa responde afirmativamente, mas não sem antes lançar furtivo olhar ao cangaceiro. Sim, Rosa dará luz a um filho, mas este não será de Manuel.

Atenção ao último plano do filme, quando

o sertão efetivamente vira mar, e a canção nordestina se transforma em Villa Lobos, é o momento de passagem, ainda brusco, mas que representa esse desligamento do homem com o mundo que ainda vive, para poder, através de um transe, através do acesso ao seu inconsciente como povo a ser criado (representado aqui pela canção de Villa Lobos), habitar um outro lugar (Corrêa e Silva, 2010: 11).

No meio da corrida, Rosa desaba e é deixada para trás por Manuel, que continua a debandada. Novamente, há a separação física do casal (emocionalmente já estão apartados desde o princípio): Manuel termina o filme na mesma busca do início, sem jamais ter atingido o estado transiático a partir de sua desestabilização sensório-motora. Enquanto isso, Rosa, que vai do transe à consciência histórica, traz em seu ventre a essência do povo brasileiro.

Todavia, a transformação do sertão em mar – a imensidão e selvageria dessa segunda imagem – indica a impossibilidade da concepção de tal povo. O final do filme “é o adeus de Glauber ao terreno de uma revolução totalizante e o início de seu mergulho rumo aos signos do transe” (Corrêa e Silva, 2010: 11).

## **Considerações finais**

*Deus e o Diabo na Terra do Sol* debate a necessidade do homem (Manuel) de libertar-se das amarras da ordem deste pensamento que prega a subserviência (a Deus, ao Diabo, a outros homens). A obra de Glauber Rocha expande esse ideal em busca de uma experimentação artística

verdadeiramente brasileira, imbricando política e estética. No todo da obra, o filme reencena a concepção do povo brasileiro (que não nasce na película), que pode vir a ser livre das amarras colonialistas e paternalistas, dos desígnios pseudo-místicos dos beatos profetas e da violência sem objetivo dos cangaceiros e foras-da-lei. Insere-se, sobretudo, como veículo da mensagem glauberiana ao povo brasileiro – ressaltado pelo *close* do olho do boi que nos fita no primeiro plano do filme, indicando que o cinema de Glauber é visto ao mesmo tempo em que nos observa.

Mais do que isso, em *Deus e o Diabo...*, Glauber indica que o brasileiro é difícil de parir: libertar-se nesse sertão de obscuros augúrios (“um dia vai virar mar”, “lugar esquecido por Deus”, a figura apocalíptica do cego repentista) ainda não é possível. Há a necessidade de criar liberdade para o povo no e do futuro, através do filho de Rosa e de Corisco, “fecundado” imaculadamente pelo beijo.

Assim, é compreendendo a figura de Rosa enquanto Maria – mãe de Deus (ou do povo brasileiro) e moça humilde do povo – que se percebe o designo de transgressão do roteiro de Glauber Rocha. Mãe da brasilidade, moça humilde do povo nordestino; Rosa é Maria mas também é Nossa Senhora Aparecida, principal devoção popular brasileira.

#### Referências

Bentes, Ivana (1993), “Transe, Crença e Povo”, em *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia clínica da PUC-SP.

Corrêa, André e Silva, A.R. (2010), “Glauber e os Signos”, em Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXIII, Caxias do Sul. Anais da XXXIII Intercom. 1 CD-ROM.

Deleuze, Gilles (1990), *A imagem-tempo: cinema 2*, São Paulo: Brasiliense.

Pereira, Fabiana C. G (2004), “O Western americano na poética de Glauber Rocha e ‘Deus e o Diabo na terra do Sol’”, em *Revista Contracampo*, v.10 e 11, Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense.

Rocha, Glauber (1997), *Cartas ao mundo / Glauber Rocha*, en Ivana Bentes (Org.), São Paulo: Companhia das Letras.

Rocha, Glauber (2004), *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: Cosac Naify.

Xavier, Ismail (2001), *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra.

Filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Othon Bastos e outros. São Paulo: Versátil Home Video, s/d. 2 DVDs (125 min).

---

\* **Marcio Telles** é graduado em Comunicação Social – habilitação Jornalismo e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Email: [tellesdasilveira@gmail.com](mailto:tellesdasilveira@gmail.com)

**Alexandre Rocha da Silva** é pós-doutor pela Universidade de Paris III/Sorbonne Nouvelle. É professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é vice-coordenador do Grupo de Pesquisa Semiótica da Comunicação da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Email: [arsrocha@gmail.com](mailto:arsrocha@gmail.com)