

Coletividades em *transe*:  
imagens da história e signos do cinema terceiro-mundista em  
*Deus e o diabo na terra do Sol* de Glauber Rocha.

Rodrigo Poreli Moura Bueno  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/Assis-SP),  
Mestrando em História, Bolsista da FAPESP-SP.  
rodrigoporeli@hotmail.com

**RESUMO**

O objetivo deste texto é compreender algumas das representações de história, aspectos culturais e estéticos presentes no filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964) do cineasta brasileiro Glauber Rocha, tendo como principais bases teóricas as contribuições de autores como Ismail Xavier e Gilles Deleuze. Na obra em questão, a afirmação de uma historicidade se dá nas relações entre figuras do povo, de beatos e cangaceiros, imersos em um universo simbolizado pelo sertão. Destaque para a noção de *transe*, uma espécie de delírio que arrasta imagens e sons de um extremo a outro, devido a certo caráter do tempo histórico. Assim, este cinema terceiro-mundista capta e anuncia signos que se esboçam como linhas de fuga em uma dada realidade.

**Palavras-chave**

cinema brasileiro dos anos 1960; história; Glauber Rocha

**RÉSUMÉ**

Le but de ce texte est de comprendre quelques des représentations d'histoire, des aspects culturels et esthétiques dans le film "Le Dieu noir et le Diable blond" (1964) du cinéaste brésilien Glauber Rocha, ayant comme principales approches théoriques les contributions des auteurs comme Ismail Xavier et Gilles Deleuze. Dans l'oeuvre en question, l'affirmation d'une historicité se manifeste dans les rapports entre des figures du peuple, des paysans, des dévotes et des "cangaceiros", plongés dans un univers symbolisé par le *sertão*. Ici, il faut remarquer la notion de *transe*, une espèce de délire qui traîne des images et des sons d'un extrême à l'autre, en vertu d'un certain caractère du temps historique. Ainsi, ce cinéma du Troisième Monde capte et annonce des signes que s'ébauchent comme des lignes de fuite dans une réalité donnée.

**Mots-clés**

cinéma brésilien des années 1960; histoire; Glauber Rocha

Nos anos de 1960, o cineasta baiano Glauber Rocha propôs um projeto estético e político que visava à libertação do imaginário latino-americano do processo colonizador e a revitalização de sua mitologia e crenças populares. Para ele, a cultura destes povos e seus mitos são fontes para ressignificar e recriar a sua própria história. Por essa razão, o cinema glauberiano vem da pura potência coletiva, da multidão, da cultura, ou seja, seus filmes reivindicam a historicidade como elemento básico para se pensar a estética, a política e a cultura.

Estas características podem ser percebidas em obras como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), “Terra em Transe” (1967) e “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” (1969). Apesar das peculiaridades de cada filme, vemos que neles existe a afirmação de uma história fragmentária em que se articulam fenômenos de natureza econômica, política, cultural. Destaque especial para o primeiro filme citado que, por meio das canções que o acompanham, estabelece uma ponte tênue entre o passado de injustiças e opressão e o futuro de esperança e liberdade.

É necessário dizermos que “Deus e o Diabo na Terra do Sol” é uma obra com princípio, meio e fim, já que conta uma história. O que o torna diferente do cinema narrativo clássico, por exemplo, é a organização da narrativa baseada no modo de lidar com o tempo que foge às convenções estabelecidas. Há uma incorporação da tradição do cordel

no nível de sua estrutura básica, sendo o início da história marcado pela separação do protagonista do seu meio original. Além do mais, o filme possui uma simplicidade no que diz respeito ao modo de contar a história, modo esse que determina a caracterização dos personagens.

Tem-se a presença da voz do cantador que remete a uma história passada (“Manuel e Rosa viviam no sertão”...). O emprego do verbo no pretérito imperfeito aponta para essa idéia, ao mesmo tempo em que sugere que a história deverá ser “lida” como uma fábula. Compreendemos que narração desloca o espectador para uma experiência de tempo típica das fábulas. As imagens, por sua vez, ‘mostram’ o presente. A articulação entre os dois níveis da narrativa nos leva a acompanhar os acontecimentos “mostrados” na tela como se estes fossem uma espécie de “comentário” ao campo da narração.

Nesse sentido, o filme possui dois níveis narrativos que contam a mesma história de formas diferentes: pelos versos do cantador e pelas imagens, pela representação dos personagens. Introduzidas em alguns momentos do filme, as canções repetem em *off* o que vemos passar na tela. De um lado existe uma história narrada cujo emprego dos tempos verbais remete à idéia de passado, de outro, uma história representada que se desenvolve no presente, ou seja, uma instância “narradora” e uma instância “mostradora”.

Aqui, há um esforço do cineasta em associar a narração, no caso, à voz do narrador, à experiência da “mostração”. A narração se interrompe em um determinado ponto do enredo, sendo substituída pelas imagens que, a partir de então, assumem a tarefa de continuar a história iniciada pelo narrador. Repetindo a história e conduzindo o espectador pelos caminhos percorridos por Manuel e Rosa, seu papel é central no desenrolar do enredo. Assim, Glauber Rocha faz da narração a matéria do filme, que é em todos os sentidos uma apologia ao ato de contar.

Por meio destes singulares recursos narrativos, alcança-se uma compreensão ampla da situação política e cultural do Brasil e da América Latina, em um jogo, no qual a história e o mito são atualizados, até mesmo pulsionalmente, para serem postos em cena e em questão. Deste modo, escreve Gilles Deleuze (1990:261):

Daí o aspecto tão peculiar que a crítica do mito assume, em Glauber Rocha: não é analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual – fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração.

O cineasta procede aqui a uma transmutação dissolvendo os pólos natureza e cultura de tal maneira que, toda violência da terra, da religião, do cangaço, do povo massacrado, toda rebeldia será o embrião de uma ira convulsionada e revolucionária. Podemos afirmar que, esta composição de mito, revolução e utopia, constrói-se dentro de uma figuração

imaginária da história simplesmente para tentar traduzir as facetas de uma arquitetura audiovisual, ou seja, nenhum sistema de signos é priorizado, a não ser a imagem, o som, certos personagens e o local.

Os processos e as construções puramente imagéticas e óticas de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, passam na tela como uma corrida que tira o fôlego e causa tensão. A câmera que corre em linha reta com o vaqueiro Manuel em direção ao mar, que roda em espiral em torno do beijo de Corisco e de Rosa, que desce, numa chicotada, do branco do céu para Sebastião no alto do Monte Santo, que explode em rapidíssimos *flashes* enquanto Antônio das Mortes dispara sobre os beatos, que passa em ziguezague pelo rosto de Dadá e do cego Júlio, que passeia sobre a roupa do cangaceiro, que tropeça na vegetação seca e espinhenta, dentre outras características, umas vezes é toda silêncio e quietude, outras vezes é gritante e estridente.

Do ponto de vista de Ismail Xavier (1983), o delírio e a instabilidade caracterizam essa película, aproximando-se da idéia de *transe*, que o filósofo francês Gilles Deleuze (1990:265) encontra no cinema de Glauber Rocha. O *transe* é um estado das coisas que subverte as dicotomias estáveis entre o privado e o público, o íntimo e o político, a realidade e a ficção e, ao mesmo tempo, a atualização simultânea destas categorias contraditórias na aberração dinâmica da imagem. Fazer entrar em *transe* ou em crise é um

dos principais aspectos estético-cinematográficos desse autor e está intimamente relacionado à sua maneira muito peculiar e alegórica de representar a história.

Assim, para compreendermos as imagens da história presentes em seus filmes é preciso uma semiótica atenta para a violência do signo, para aquilo que obriga a pensar. Logo, os signos, definidos na chave deleuzeana, são os elementos de nosso encontro com o exterior. Eles nos obrigam, com sua violência, a pensar, já que em todas as situações vividas, encontramos-nos com signos que nos solicitam ir além da mera representação dos objetos ou da verdade do sujeito. (DELEUZE, 1976:24-25).

Em vista dessa proposição maior de seu conceito de signo, Deleuze, com o auxílio do filósofo norte-americano Charles S. Peirce, desenvolveu uma semiótica para o cinema que tem como tese básica a idéia de que imagens comportam signos, mas tais regimes de signos não se constituem, nem concreta nem analogicamente, como signos de uma linguagem (“linguagem visual”). Deleuze, em seus escritos sobre cinema, distingue dois regimes de imagens, que são os títulos de duas de suas obras: *A imagem-movimento* (1983) e *A Imagem-tempo* (1985). O que os diferencia são as afinidades existentes entre o movimento e o tempo, através dos tipos de imagens e de suas relações na montagem cinematográfica.

Os livros de Deleuze dedicados ao cinema são livros de filosofia, na medida em que contêm um pensamento que opera a partir da criação de conceitos. O cinema é pensamento, assim como a filosofia, com a diferença de que o cinema não cria conceitos, mas sensações por meio de imagens. É justamente uma nova concepção de tempo e de história que Deleuze vê nas imagens de Glauber Rocha. Este filósofo inventa um novo modo de nos relacionarmos com o tempo, um modo que os filósofos da história não haviam proposto.

Essa nova concepção de tempo pode ser analisada lingüística e semioticamente. Em primeiro lugar, a voz e a imagem, no cinema de Glauber Rocha, realizam *atos de fabulação* que deslocam a percepção histórica de um dado contexto, ou, de um ponto de vista deleuzeano, a fabulação glauberiana *alucina* a história. Tal caráter fabulatório do cinema de Glauber Rocha se realiza, quanto à voz, segundo o que os lingüistas convencionaram chamar de “discurso indireto livre”; ao passo que, relativamente às imagens, a fabulação se daria através de um regime semiótico que Deleuze denominou de *imagem-tempo*, especificamente por meio da emissão de signos ditos.

Segundo a definição que fornece Deleuze, tomando como apoio o teórico russo Mikhail Bakhtin, “nós definimos discurso indireto livre como uma enunciação fazendo parte de um enunciado que depende de um outro sujeito de enunciação” (DELEUZE, 1985:315).

Apesar de essa definição colocar em primeiro plano a posição do sujeito de enunciação do ato, podemos, de uma maneira menos técnica, entender discurso indireto livre como “uma passagem do indireto ao direto, ou o inverso” (Id. *ibid*).

Neste caso, o sujeito pode tornar-se, inclusive, o narrador de si mesmo, contando, em terceira pessoa, sua própria ação como se a pudesse observar-se do exterior, como se o próprio autor fosse uma terceira pessoa. Então, a origem direta do ato de fala permanece através do sujeito de enunciação direto, mas este aparece superposto por um narrador. Conseqüentemente, diz Bakhtin, quem fala ouve outrem falar e as duas vozes se confundem: “ele o ouve falar. E esta impressão viva, produzida por duas vozes ouvidas como em sonho somente pode ser obtida pelo discurso indireto livre” (BAKHTINE, 1977:204).

Dessa forma, por meio do ato de palavra em estilo indireto livre, o “ato de fala se dobra sobre si mesmo”. Autonomiza-se no que diz respeito à ações/reações e interações/relações de corpos, tornando-se criador de um “acontecimento”, de um “ato de fabulação” que realiza uma “enunciação coletiva” ou emite audições de um “povo ou terra desconhecidos” (DELEUZE, 1985:316). Aqui, quanto à fabulação produzidas pelas imagens-tempo do cinema de Glauber Rocha há que se levar em conta o conceito deleuzeano de “cronosignos” e o processo semiótico que os mesmos desencadeiam, especialmente com

relação à história. Os cronosignos são vários, todos eles correspondentes a modos temporais que se constituem pela diferenciação interna de uma imagem.

Há, por exemplo, os cronosignos relacionados à “ordem do tempo”. Temos, por um lado, os chamados “lençóis” formados pela coexistência de todos os planos no passado puro (virtual) e seu deslocamento “topológico” (lençol mais ou menos contraído). Encontramos, por outro lado, as denominadas “pontas”, presentes nos quais se efetua o salto no passado puro, pois é um presente que se define como o plano mais contraído do todo virtual. Chegamos, portanto ao “acontecimento”, elemento que é formado pelo tempo virtual. Nele, passado, presente e futuro não têm a forma cronológica da sucessão, mas a forma de um ponto ou entre-tempo, um devir. (Id. ibid:132-133).

Então, os lençóis e as pontas põem-nos em contato com um mundo virtual de signos do tempo ou cronosignos. Mas, tendo em vista o objeto do presente artigo, por que o regime de signos dos cronosignos seria bem sucedido no cinema de Glauber Rocha? Quanto a isso, há uma única chance de que o encontro virtual se realize, alerta Deleuze, é que venha a se constituir uma “memória a dois” ou uma “memória de vários personagens”, “memória-mundo” (Id. ibid:154-156).

É importante notarmos que os lençóis de passado e as pontas de presente, como signos de um todo virtual, são “maleáveis”, ou seja, estão em transformação, em mutação

por meio da variabilidade de suas relações internas. É nesses lençóis de transformação que pode haver um encontro e, portanto, constituir-se uma memória a dois ou uma memória-mundo. Com isso, os cronosignos potencializam a imagem e a desenvolvem de modo a criar um “ato de fabulação” de um discurso indireto livre, fazendo-a entrar em um devir (Id. ibid: 359-360).

No cinema glauberiano, a memória possui um sentido de fuga das significações dominantes. Não se trata de uma “memória psicológica” como faculdade de evocar lembranças, nem mesmo de uma memória coletiva como a de um povo existente. Esta memória-mundo seria a estranha faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro, o assunto do povo e assunto privado, o povo que falta e o que se ausenta, uma membrana, um duplo devir. Não sendo nem psicológica nem coletiva, ela se constitui como interface do mundo e do próprio eu, só que dentro de um mundo parcelar e um eu rompido que estão se trocando e interagindo constantemente (TEIXEIRA, 2003, p. 63).

Tanto em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, quanto em outras obras do cineasta, defrontamos com um dupla colonização do povo: como uma “exocolonização” (das “histórias vindas de outros lugares”) e com uma “endocolonização” (dos “próprios mitos” transformados em “entidades impessoais à serviço do colonizador”). Frente a essa situação, não deve o autor “fazer-se etnólogo do povo” nem tornar-se inventor de uma “ficção

peçoal" (Id. ibid:61). Ambos os caminhos constituem uma espécie de captura a serviço do colonizador. Resta ao cineasta, para efetivamente tornar-se "agente coletivo" de um povo por vir, ou seja, tomar personagens reais e não fictícios, mas colocando-as em condições de "ficcionar" por si próprias, de "criar" lendas, "fabular".

Autor e personagem se direcionam um para o outro em um "duplo devir", resultando a obra cinematográfica um próprio ato de fabulação. Este, enquanto uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política. É a palavra emitida como ato expressivo, poético, fora da linguagem articulada do cotidiano, em fuga das significações dominantes, criadora de sentido, instauradora de acontecimento, é a linguagem rompida de seu sentido usual. Linguagem, discurso, palavra, que vêm perturbar o repouso dos sentidos. Daí o cinema do Terceiro Mundo, ser um cinema que fala, que delira, um cinema do "ato de fala", ato este que constitui a fabulação enquanto memória.

No filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol", o cineasta trata de materializar as imagens, que tecem a história brasileira e latino-americana, em um cinema que desconstrói e fragmenta alegoricamente essas imagens. Elas captam o vazio por trás das máscaras da representação política e cultural e povoam esse vazio com outras imagens, sons e vozes, tanto as que falam quanto as que calam. Tudo isso, em uma linguagem que se faz e se

desfaz em círculos, os quais se rompem e são retomados para serem novamente interrompidos.

De modo especial, Glauber Rocha elabora uma arte cinematográfica, que arranca o véu da representação e perfura buracos na linguagem, para ver e ouvir o que está escondido. Faz um cinema que, incessantemente, reinventa as figuras de uma história e de uma geografia por meio do delírio, do transe, da convulsão. O seu cinema carrega uma história em si, assim como um tempo qualitativo.

Percebe-se desta maneira, que no cinema político moderno e em particular o de Glauber Rocha, som e imagem se encontram dissociados, constituindo uma relação a partir de uma não-relação. Esse cinema do simulacro é o cinema entendido como potência do falso, imagem que torna indiscernível a verdade e o falso, fazendo do falso uma grande vontade de potência, uma força criadora. No cinema glauberiano, as categorias povo, memória, fabulação são uma espécie de magna da pulsão bruta, que além de fenderem a própria noção de história, são portadores de signos e de enunciados coletivos que se abrem nos interstícios entre o global (Ocidente) o local (Terceiro mundo) em um devir incessante.

## Referências bibliográficas

BAKHTINE, Mikhail (V.N. Volochnov). *Le marxisme et la philosophie du langage: Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Traduit du russe par Marina Yaguello. Paris: Minuit, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les Signes*. 4. ed. Paris: PUF, 1976.

\_\_\_\_. *L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

\_\_\_\_. *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo: (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane)*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: Une Philosophie de l'Événement*. Paris: PUF, 1994.