DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL E A PROPOSTA FORMATIVA DO CINEMA NOVO NUM CONTEXTO DE REPRESSÃO¹

Alessandro Reina²

Mateus Moisés Gonçalves Pereira³

RESUMO

O presente artigo pretende contribuir para o debate sobre o cinema como itinerário de formação, buscando apreender, a partir de uma perspectiva histórica e filosófica, como o Cinema Novo contribuiu para a formação política e cultural de segmentos da sociedade brasileira na década de 1960.

Palavras-chave: Cinema novo; Repressão; Itinerários de formação.

ABSTRACT

This article aims to contribute to the debate about cinema as a Formation, seeking to grasp, from a historical and philosophical perspective, how Cinema Novo contributed to the political and cultural formation of segments of Brazilian society in the 1960s.

Keywords: New cinema; Repression; Training itineraries.

INTRODUÇÃO

Se optarmos por uma visão reducionista poderíamos perceber o Cinema Novo como um valioso elo entre a insurgência de uma esquerda contestadora nas décadas de 1910, 1920 e 1930 e o avanço crítico que o cinema nacional experimenta desde a década de 1990. Veremos que a cultura de resistência da classe dos cineastas engajados garantiu um cinema brasileiro de qualidade partindo de um cinema politizado nos anos 1960 e chocando-se com um momento de crise das ideologias e com o aumento das políticas de fomento à cultura na década de 1990.

Quando Glauber Rocha, Cacá Diegues e outros aparecem como vanguardas daquele cinema na década de 1950, eles respondiam a uma voz que partia da insatisfação de um conjunto de cineastas, estudantes

¹ Recebido em 20/06/2017

² Centro Universitário Claretiano. alessandroreina@claretiano.edu.br

³ Universidade de São Paulo. mateusmoisessp@gmail.com

Revista Livre de Cinema, v. 4, n. Especial, p. 4-17, jul, 2017

ISSN: 2357-8807

universitários e camadas médias da sociedade que se indignavam contra a cultura do cinema comercial, das produções de influência hollywoodiana, norte-americana, contra o vazio das pornochanchadas que ignoravam o sentido crítico da arte. Se, décadas atrás, o movimento operário trouxe a indignação anarquista e o surgimento do Partido Comunista (PCB) foi uma pedra no sapato da elite brasileira, o Cinema Novo foi um movimento que buscou retomar a crítica social e revelar de modo único as mazelas e misérias de um país que sofria a precária e irresponsável política econômica dos governos comprometidos com o capital estrangeiro (ROCHA, 2004).

Havia ao menos dois países: o Brasil dos filmes comerciais, das comédias, chanchadas, da Rede Globo, das vozes oficiais e o Brasil do desemprego, das parcas políticas sociais, da baixa escolarização, da fome, da seca, de um fosso social que carregava a população pobre para as periferias e para a favelização e degradação humana. O Brasil que o Cinema Novo quis mostrar é o da degeneração humana sob a égide de um sistema desigual conduzido por elites arditas. Era o surgimento de momento de ruptura com o quadro lastimável de produções que o cinema brasileiro compunha. Se o ideário republicano, positivista, higiênico, aparecia no cinema educativo de Humberto Mauro, a educação do cinemanovismo é a da emancipação e do brio estético em louvor a formação de um Brasil realmente popular.

Neste artigo buscamos tratar da potencialidade formativa do Cinema Novo e do filme **Deus e O Diabo na Terra do Sol (BRA-1963)**, de Glauber Rocha, numa perspectiva histórica e filosófica de disputas entre diferentes projetos de constituição de identidades e ideários para um projeto de país.

Diante de um país desfacelado politicamente, a partir de 1964 temos a incursão dos cinemanovistas como um ponto de crítica cultural e política no Brasil. Em primeiro lugar uma crítica velada ao imobilismo da esquerda que viu o golpe ser aplicado diante de seus olhos frente aos interesses de uma direita conservadora e elitista, em segundo lugar, a ideia de incutir a reflexão no espectador sobre os processos de desigualdade e exploração, tão compatíveis com a história do povo brasileiro desde os tempos de colonização portuguesa em solo tupiniquim. Desta forma, o cinemanovismo construiu um cinema autoral, de profundidade crítica e

estética, colocando-se como um elemento ímpar na história da cinematografia brasileira.

CINEMA E FORMAÇÃO

Daquilo que subjaz a cultura e cuida de direcionar as caóticas reações, invenções e rupturas na condição humana o cinema se mostrara como importante elemento na formação do ideário social. A empresa capitalista se apropria dos avanços técnicos e do dinamismo das sociedades urbanizadas, técnicas, industriais: Adorno e Horkheimer (1985) verão na Indústria Cultural a manifestação da dominação, o primado da hegemonia do capital e a consolidação da alienação cultural e política.

Partindo da ideia de que a cultura é o elemento fundamental de formação dos sujeitos, no que se refere aos costumes e às práticas de diferenciados nichos sociais em contato, é possível postular que o percurso formativo se revela como uma colheita de variadas e múltiplas formas de experiência humana, como itinerário de formação (ALMEIDA; FERREIRA-SANTOS, 2011). Anunciadas como instituições primeiras na educação de uma pessoa, a família e a escola ocupam grande parte das atenções da educação. Entretanto, estas, como tantas outras instituições na sociedade, são perpassadas por um conjunto de práticas e narrativas que constituem a atuação dos sujeitos no mundo, manifestando suas minuciosas formas de transformação através de regressos, rebeldias, contradições e revoluções interiores.

Se a cultura e a filosofia são elementos chave para compreendermos a formação e suas complexas idiossincrasias, parte daí a preocupação com o cinema à medida que promove projetos de sociedade e de natureza humana por meio das narrativas fílmicas que se tornam palco das disputas na sociedade tecnocrata globalizada. Além de ser o reflexo de tempos particulares que o propicia, o cinema figura como porta voz de modelos de homem e de sociedade que, notadamente, carregam as intenções de diversos grupos sociais e, marginalmente, capta as contradições da sociedade ocidental no século XX. O cinema é a arte que agrega os diversos elementos de outras manifestações:

música, teatro, fotografia e literatura lá estão convivendo em uma híbrida realização do ser humano.

Sabe-se quão impressionante foram os primeiros contatos da nossa sociedade com os vídeos que traziam figuras ficcionais em movimento numa tela. Esse desajuste provocado pelo cinema, à primeira vista, acostumou os olhos da humanidade a realidades fabricadas e, daí por diante, pela necessidade do ser humano fabricar suas ficções, suas narrativas pessoais; o humano encontrou no cinema o abrigo de suas íntimas aspirações, confissões e rebeldias (ALMEIDA, 2011).

O filme, na sua estética, traz consigo uma noção de humanidade, uma visão de mundo. Sua totalidade interior propicia ao espectador um momento de alteridade e possível emancipação pela mobilização da catarse no seu estado mais dinâmico. Se os planos se invertem, se os discursos são penetrantes, no sujeito pode se dar a formação crítica. Assim, se compreendermos que o cinema participa de um mecanismo de reciprocidade entre o tempo que o propicia e as direções que imprime no tempo, teremos um campo de pesquisa em educação, filosofia e história. Como afirma Cabrera (2006):

A primeira vista, pode parecer assustador falar do cinema como uma forma de pensamento, assim como assustou o leitor de Heidegger ao inteirar-se que “a poesia pensa”. Mas o que é essencial na filosofia é o questionamento radical e o caráter hiperabrangente de suas considerações. Isto não é incompatível, *ab initio*, com uma apresentação imagética (por meio de imagens) de questões, e seria um preconceito pensar que existe uma incompatibilidade. (CABRERA, 2006, p. 17).

O cinema comprovadamente já não é apenas mero entretenimento. Há muitas décadas que abandonou as antigas relações que o mantinham preso a um cinema de “mostração”, para utilizar um termo de Gaudreault, (apud COSTA, 1989), como evidenciado pelos primeiros filmes dos irmãos Lumière, para dar lugar a uma construção da imagem movimento como uma forma de pensamento. Por isso autores como Cabrera (2006), Deleuze (2007) e Reina (2016), defendem a tese de que o cinema dentro de algumas concepções fílmicas se transforma numa verdadeira “*thinking machine*”, ou seja, uma verdadeira máquina de pensar. É a partir desta premissa básica que podemos ver o cinema para além do mero entretenimento, conferindo a ele o status de sétima arte. Ao contrário do que muitos

pensam, não foi o manifesto do crítico de cinema Riccioto Canudo (Manifesto da sétima arte) publicado em 1923 que conferiu o status de arte ao cinema, (este foi um ato importante, porém simbólico), mas sim, a existência da narrativa fílmica, que semióticamente possibilitou a construção e o delineamento de uma linguagem cinematográfica ainda hoje em constante evolução.

CINEMA NOVO NO BRASIL: A TERRA EM TRANSE

No Brasil o desenvolvimento do cinema sempre esbarrou na prerrogativa comercial. No início do século, o Brasil limitava-se a apenas reproduzir filmes estrangeiros sem uma iniciativa própria na construção de filmes. Comercialmente o cinema iniciou um processo de ascensão com a fundação das empresas cinematográficas Cinédia e Atlântida, que viabilizaram o projeto da “chanchada” no Brasil, um gênero de comédia que satirizava grandes produções estadunidenses e colocava em foco a cultura brasileira da década de 1930. Politicamente o cinema brasileiro não havia apresentado ainda nada de consistente, resumindo-se apenas a pequenos documentários de natureza informativa e sem densidade crítica. Porém no ano de 1955, o diretor Nelson Pereira dos Santos apresentou ao Brasil o filme que inspiraria o cinema novo, tratava-se de **Rio 40 Graus (BRA-1955)**, um filme de gênero documentário, que de certa forma, já apresentava uma densidade de crítica social ao focar um domingo na vida de cinco garotos em uma favela do Rio de Janeiro.

Na época (década de 1950) o Brasil começava a entrar num processo franco de industrialização, onde as elites desejavam o desenvolvimento econômico, porém colocava-se em jogo a questão da exploração e da dominação cultural evidenciadas e discutidas pela esquerda política no Brasil. Segundo Simonard (2003 s/p):

Nessa conjuntura sócio-político e cultural, que vai da morte de Getúlio Vargas até o golpe militar de 1964, o Partido Comunista do Brasil (PCB) tornou-se um dos mais importantes atores políticos. Ele “adquiriu um papel crescente na estrutura do desenvolvimento nacionalista” (Pécaut, 1990:141). Apesar de estar na ilegalidade desde 1947, o Partido contava com numerosos e influentes intelectuais que gravitavam em torno dele, seja como militantes, seja como simpatizantes (ibid: 142). A aproximação desses intelectuais se deu, entre outros motivos, graças à participação do PCB na campanha pela nacionalização do petróleo, que culminou com a criação da Petrobras, em 1953, ao seu posicionamento a favor da industrialização nacional e da formação de uma ampla coalizão nacionalista e ao seu posicionamento como “vanguarda” do movimento pelas “reformas de base” (ibid.). Sua influência vai-

se fazer sentir de forma marcante sobre o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e, mais tarde, no CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes).

Com relação ao cinema, antes mesmo da década de 1950 já haviam grupos pensando a possibilidade de um novo cinema que fugisse da fórmula hollywoodiana, que apresentasse características próprias e se configurasse como algo inovador no cenário do cinema brasileiro. Sobre isto Simonard (2003, s/p) afirma que:

Nos anos 50, encontramos um grupo de jovens que começavam a discutir a idéia de se criar um cinema nacional, que construísse uma identidade político-cultural para o povo brasileiro, e que posteriormente vieram a criar o Cinema Novo. Porém, os cinemanovistas não foram os primeiros a perceberem a importância de se lutar por um cinema brasileiro forte, com uma linguagem própria. Uma geração anterior (o critério aqui não é de idade, mas de atividade) já havia começado a articular, no começo da década do 50, uma crítica sobre o cinema brasileiro, diferente daqueles críticos dos anos 30 e 40 que nem sequer consideravam a existência de tal cinema. Essa crítica questionava a dependência do mercado brasileiro aos filmes importados, a submissão do cineasta no Brasil à linguagem do cinema produzido em Hollywood e outros centros mais desenvolvidos e começou a lutar para que o cinema nacional se tornasse uma das expressões da cultura brasileira, o que depois foi encampado pelo Cinema Novo.

Já na chamada direita, de um lado estavam os defensores do cinema comercial, subordinado a estética e temática hollywoodianas, com seus padrões de beleza, consumo e diversão, de outro os defensores do cinema educativo, que bombardeavam os espaços possíveis, com filmes entediantes que buscavam induzir o caráter nacionalista, a moral do trabalho, a rigidez e enaltecer os heróis nacionais sem o risco de qualquer vulgarização. É nesse contexto que surgem as primeiras formas de censura e a atenção do Estado para as produções cinematográficas. Falamos das décadas de 1920 e 1930. O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) foi por muito tempo o encarregado de instruir a população, garantir sua civilidade e manter os cidadãos na órbita da ordem (MORETTIN, 1995). Esse foi o cenário do advento das primeiras produções em maior escala no Brasil. Realidade fílmica que o Cinema Novo viria superar estética e politicamente.

O movimento surgiu no contexto do governo de Juscelino Kubistchek (1956-1961) por um cinema autoral, com baixo orçamento, poucos recursos técnicos e ligado às questões que um país subdesenvolvido como o Brasil enfrentava. Com o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, influenciado pelo

neorrealismo italiano e pela *nouvelle vague*, o cinemanovismo compõe uma estética da ruptura temporal e da convulsão entre os entes sociais e as representações da miséria, da pobreza e do descaso social do Estado e das elites para com a população.

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, como prometia o célebre lema do movimento. (CARVALHO, In. MASCARELLO, 2006, p. 287)

Na perspectiva “cinquenta anos em cinco”, fugindo do cinema produzido pela paulista Vera Cruz, o Cinema Novo surge no panorama comercial com o filme “Os Cafajestes” (1962) de Ruy Guerra. Era o cinema brasileiro ganhando alcance internacional e projeções antes não imaginadas nos fechados circuitos da arte cinematográfica europeia.

Diante do golpe militar em 1964 o Cinema Novo passa a tratar a problemática social de forma mais sutil, mais analítica e não tão escancarada como no primeiro período: uma segunda fase que cuidou de abandonar gradativamente o cinema de autor. O grupo travará um debate sobre uma visibilidade maior dos filmes para atingir públicos mais abrangentes e estabelecer uma autocrítica estética e política.

Socialmente o milagre econômico cuidava de fazer o país avançar no desenvolvimento industrial e agrícola, formando novas classes de consumidores mais ligados às demandas do mercado internacional e aos processos de comunicação insurgentes. Ocorre, então, uma nacionalização e um desenvolvimento baseado na exclusão das camadas populares. Esse quadro reflete no cinemanovismo propiciando a atuação de mais profissionais nos filmes e a introdução de novos recursos tecnológicos que propiciaram um cinema de linguagem menos radical e mais estética.

Diante da modernização autoritária do Regime, o grupo colocava suas produções para pensar um Brasil das convulsões sociais, dos novos comportamentos sociais e resgatando a importância da História. Isso se fazia nas brechas da indústria mantida pelo governo através de diversos recursos de

linguagem cinematográfica que, de alguma forma, apareciam como ruptura com o formato tradicional e, assim, garantiam uma mensagem política e de reflexão crítica sobre a existência e o momento histórico vivido pelo mundo e pelo Brasil.

Numa terceira fase, no fim dos anos 1960, com a imposição do Ato Institucional nº 5, o Cinema Novo flertou com o tropicalismo e com a busca de uma identidade nacional mais autêntica. Surgia um caráter anarquista, uma cultura do sincretismo que buscava combater os valores dominantes, o *status quo*. Entretanto, o grupo perderia sua possibilidade de alcance social justamente porque

Talvez precisamente por essa natureza polissêmica e auto-referencial o Cinema Novo não conseguiu conquistar um público maior. Mas, seguramente uma das outras razões foi o divórcio entre o que é retratado na tela e a linguagem e estrutura dos filmes. Os filmes dessa época retratavam o povo, comunidades pobres, subúrbios e favelas, porém a forma, as vozes narrativas e os pontos de vista eram próprios da classe média intelectualizada, que, por sua vez, formava a maioria do público desses filmes. (FIGUERÔA, 2004, p. 37)

Assim, foi-se difundindo um certo caráter místico, sacralizado da pobreza e da miséria das camadas populares. A ideia de um Brasil profundamente desigual e com uma difícil tarefa de erradicação da miséria foi difundida nos meios intelectuais da Europa, nos circuitos dos festivais de cinema e nos grupos de artes.

Da falência do Cinema Novo surgiu a estética dos “udigrudi” (fala-se em apropriação do termo *underground*) que pregava o desvinculo com quaisquer formas de cinema elitista ou europeu: o cinema do terceiro mundo deveria vir do lixo, na periferia das manifestações midiáticas e na fluidez da marginalidade do comportamento das classes populares.

O cinemanovismo foi se enfraquecendo por conta da forte repressão que surgiu na década de 1970 e pela absorção de muitas críticas da esquerda que tolhia o discurso desses cineastas por crer que eles não realizavam uma verdadeira crítica anti-burquesa.

O Cinema Novo mostrou-se o mais importante movimento contra hegemônico num período de repressão e polícia. Ao revelar a realidade social da pobreza nordestina nua e crua, ao direcionar atenção ao caráter urbano da sociedade brasileira, ao fazer frente ao ideário modernista e higiênico, podemos

considerá-lo o mais importante precursor da crítica e de um discurso transgressor no cinema nacional.

A OUSADIA DE GLAUBER ROCHA E *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*

Podemos afirmar que Glauber Rocha começou sua carreira no início dos anos 1960 e representou uma geração de intelectuais e artistas brasileiros aguçados por uma consciência histórica, sempre preocupada e atenta à ligação do cultural com o político. (BUENO, 2010, p. 10)

Glauber Rocha, nascido em 1939, foi militante por um Brasil autônomo, soberano, anti-imperialista. Seu mote fundamental de cinema de autor com a filosofia “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” ganhou o mundo artístico alternativo na sanha de um ativismo único e capaz de superar o profundo inverno político e social que o país vivia, herança do desenvolvimentismo e da introdução do capital e da cultura estrangeira.

O cineasta fugirá da crítica explícita, banalizada, e buscará uma linguagem revolucionária, mas não ingênua. A utilização de planos tese-antítese com uma síntese revolucionária aparece como uma possibilidade emancipadora.

Em **Deus e O Diabo na Terra do Sol (BRA-1963)** são tratadas as temáticas do sacrifício, do genocídio populacional, da devoção, do descontrole e desesperança social. Trazendo cenas de violência, traição e desamparo, o filme provoca o sentimento de justiça e consciência social. Baseada na ideia de que aquilo que choca move, a estética de Glauber é pautada pela transgressão da imagem e das formas para tirar o espectador do seu conforto e colocá-lo em crise. Segundo Carvalho (2006):

Em **Deus e o Diabo na Terra do Sol (BRA-1963)** Glauber Rocha examina as formas nordestinas de resistência popular, para mostrar a insurreição de líderes em um sistema de opressão, embora sejam revoltas não revolucionárias, visto que o beato seria um rebelde metafísico e o cangaceiro, um rebelde anarquista, segundo sua definição. Para o autor, o filme não é realista e sim uma crítica que usa dramaticamente figuras históricas dessas revoltas nordestinas. (CARVALHO, in. MASCARELLO, 2006, p.290).

Inspirado pelo neorealismo italiano, tendo como exemplo o cineasta Rossellini e sua afronta ao fascismo e denúncia do pós-guerra, Glauber navegava pela cultura popular, buscando representações expressivas da

estética da fome. Classificava seu cinema como “documentarismo-transcendental” ou “*mise-em-scène* da mística”. Formado no caldo cultural de Pasolini, Bakhtin, Godard e Bertolucci, o cineasta buscará transplantar o realismo para o contexto brasileiro. Há também as influências da *nouvelle vogue* com suas estéticas modificadas, narrativas e planos diferenciados.

Quando Glauber quer buscar uma identidade onde não existe, para uma identidade da rebeldia e da reação ao desprezo da burguesia às camadas populares ele experimenta uma inversão no real que se manifesta pelo uso das alegorias. A fantasia e o dissenso sugerem uma readequação da realidade do mundo.

Deus e O Diabo na Terra do Sol (BRA-1963) é uma interessante alegoria e crítica dos costumes populares, às práticas religiosas de maneira que céu e inferno aparecem como representações míticas da própria situação do país no contexto histórico e social. Se os populares estavam ligados à uma forte cultura litúrgica, se o messianismo pairava ainda nos pobres esperando de líderes e governos as soluções necessárias, Glauber deseja minar essa interpretação beatificada de mundo que espera na autoridade a solução das disparidades. A aposta é que, fazendo a crítica, o cinema possa ser um elemento da vida, imbricado nas interpretações estéticas e éticas do mundo.

O universo imagético que aparece no filme flerta com a transição entre real e não real através de ritmos convulsionados ou lentos numa ruptura da linguagem fílmica corrente na época. No filme, Manuel vai com Rosa tentar a emancipação ao partilhar a renda das cabeças de gado com o patrão. Ao chegar ao local, com bois perdidos pela fadiga da viagem, o patrão alega que os bois mortos eram de Manuel e não dá nada para ele. Em reação, o sertanejo mata o coronel e foge com a mulher. Eles se juntam ao grupo religioso de Sebastião que vai em busca da salvação e da santidade e contra os grandes latifundiários. Em contrapartida, Antonio das Mortes é contratado pelos grandes proprietários para dar fim a empreitada do grupo. Esse é o enredo do filme de Glauber que envolve um sincretismo de política, religião e estética. Segundo Reina (2016):

O que Glauber Rocha evidencia com este filme, são as formas de exploração e miséria dentro do território nordestino, evocada por figuras como coronéis, ícones da cultura local que dominavam o povo pela força

ideológica ou pela violência física. Num cenário onde tudo corrobora para a manutenção da dominação e da exploração, surgem figuras lendárias e revolucionárias como os cangaceiros, que lutam pela mudança e que demonstram a necessidade urgente de transformação e de destruição das formas de dominação política existentes no sertão nordestino. (REINA, 2016, p.16)

Inspirada no formato de cordel a obra trabalha com os antagonismos entre bem e mal, céu e inferno, deixando ambígua a interpretação da narrativa. Não se sabe quem tem razão e todos os personagens em algum momento mostram suas idiossincrasias, suas lacunas morais, seus pontos fracos. Segundo Pereira (2008, p.24):

A montagem do filme se recusa à exibição de sucessão de gestos contínuos e racionalmente situados, como nos lembra Ismail Xavier (1983, p. 70). Glauber utiliza o processo de condensação. Parte de realidade múltipla, retirando o material para o seu texto, com o objetivo de estabelecer imagens simultaneamente precisas e gerais, abstratas e específicas. Quando, por exemplo, vemos as personagens Antônio das Mortes, Santo Sebastião, Corisco ou Manuel, o que surge na tela extrapola a singularidade das figuras históricas, já que condensam diversos personagens de vários movimentos socioculturais no Brasil. No filme, para exemplificar o procedimento de Glauber, Corisco é, ao mesmo tempo, um personagem histórico e representa todos os cangaceiros, além da referência imediata e significativa ao próprio Lampião. Trata-se, portanto, de metáforas históricas: alegorias do Brasil.

A alegoria utilizada por Glauber Rocha em **Deus e o Diabo na Terra do Sol (BRA-1963)** nos conduz a um legítimo cinema autoral, no qual vemos a realidade do sertão brasileiro e ao mesmo tempo uma analogia a histórica exploração territorial pelas elites desde a divisão das capitânicas hereditárias até o presente. Numa terra onde os mais fracos são oprimidos, a revolta parece ser o escape para um povo sofrido e oprimido, representado na imagem de Corisco - o cangaceiro. Em contrapartida, o matador Antônio das Mortes é o símbolo do poder de uma elite que não se submete a lei, mas faz de sua força econômica o símbolo da opressão dos miseráveis.

Na concepção de Walter Benjamin, alegoria é, simultaneamente, ruína e fragmento; e forma de contar algo sobre a degradação e opressão, o que permite o surgimento de uma história inconclusa e em permanente transformação. O ponto central da visão alegórica consiste na exposição barroca da história como história do sofrimento, valendo-se de imagens da ruína como fragmento significativo, cujos elementos não se unificam num todo integrado. O tempo surge como natureza em ruína. O sofrimento humano e a ruína são, pois, matéria e forma da experiência histórica. (PEREIRA, 2008, p.30)

A obra de Glauber Rocha, com sua trilha sonora triunfal e bem pontuada, coloca o espectador em transe no tempo e na coerência interna da narrativa. Ora se está desatento com o silêncio magistral e tedioso, ora se está angustiado pelo clima de tensão estabelecido no ar. Com suas nuances, rupturas, analogias e alegorias, o filme é uma síntese do Brasil anterior à Ditadura Militar, em uma conformação entre arte e política, em um discurso que defende a militância pela estética.

Em uma lista realizada pela ABRACINE – Associação Brasileira de Cinema, lançada em 2016 no Festival de Gramado, **Deus e o Diabo na Terra do Sol (BRA-1963)** ficou entre os melhores filmes já produzidos no Brasil, para ser mais exato em segundo lugar na lista elaborada por críticos e cineastas brasileiros, ficando atrás apenas do filme **Limite (BRA-1931)** de Mário Peixoto, que foi considerado o melhor filme brasileiro já construído. Apesar de **Limite (BRA-1931)** ser um filme muito bem construído, Deus e o Diabo na Terra do Sol edifica-se certamente como o filme mais importante da cinematografia brasileira. Em primeiro lugar pelo seu vanguardismo, por retratar tão bem uma realidade de nossas terras e por sua composição estética, que certamente o coloca como uma produção digna de ser reverenciada. Além disso o comprometimento político do movimento em fazer do cinema um importante instrumento de educação política e crítica social, merece de nós espectadores, cinéfilos e pesquisadores, um grande respeito, pelo seu valor estético, artístico e histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconhecer a arte e o cinema como itinerários possíveis de formação abrangente e não diretiva é um passo importante para nos desvencilharmos dos grilhões da pesquisa concentrada na formação escolar.

O resultado permite ver o filme como documento histórico carregado de potencial filosófico e estético e vinculado a projetos e movimentos múltiplos de pensamento e formação social. Nesse sentido, a repercussão midiática do Cinema Novo e os ecos de sua produção na academia fazem deste processo um elemento indispensável para pensarmos o cinema como formação. É notável que o cinema crítico brasileiro tem suas bases no cinemanovismo.

Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues são figuras que trouxeram ao *mainstream* um cinema de contestação e reação à arbitrariedade dos governos e da classe dirigente. **Deus e O Diabo na Terra do Sol (BRA-1963)** é uma obra que serve como documento e marco histórico para uma cultura de arte engajada.

Cabe ressaltarmos que este movimento, a saber, o Cinema Novo, foi o principal responsável pela visibilidade do cinema brasileiro no cenário internacional ao colocar-se como uma produção com alta densidade crítica e estética. Desta forma, além do seu valor artístico, temos também o Cinema Novo, como um importante instrumento de educação política e cultural, o que serviu certamente como um ponto de mobilização e resistência durante o regime militar. Este fato pode ser comprovado uma vez que neste período os cineclubes tiveram um papel importante na disseminação destas ideias, ao analisar os filmes com outros olhares. Glauber Rocha, que teve como berço de sua formação os cineclubes, é extremamente fiel às raízes do seu cinema, que foi relevante dentro de uma sociedade dividida, sendo que não revela nenhum anacronismo, pois trata de maneira vívida os problemas e mazelas de sua pátria.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

ALMEIDA, R. **O criador de mitos: imaginário e educação em Fernando Pessoa**. São Paulo, EDUC, 2011.

ALMEIDA, R; FERREIRA-SANTOS, M. **O cinema como itinerário de formação**. São Paulo, Képos, 2011.

BUENO, R. P. M. **Tempo e devir em convulsão: dimensões da história no cinema de Glauber Rocha (1964-1969)**. Dissertação de Mestrado. UNESP Assis, 2010.

CABRERA, J. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

COSTA, A. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 1989.

DELEUZE, G. **Cinema II: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007b.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção Glauber Rocha. Brasil, 1963.

FIGUERÔA, A. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França.** Campinas, Papyrus, 2004.

LIMITE. Direção de Mário Peixoto. Brasil, 1931.

MASCARELLO, F. et al. **História do cinema mundial.** Campinas: Papyrus, 2006.

MORETTIN, E. V. **Cinema educativo: uma abordagem histórica.** In: Comunicação e Educação. São Paulo, Paulo, 141, set./dez. 1995.

PEREIRA, P. P. G. **O sertão dilacerado e outras histórias de Deus e o Diabo na Terra do Sol.** 2008. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ln/n74/02.pdf>> . Acesso em 12/05/2017.

REINA, A. **Cinema e Filosofia.** Curitiba: Juruá, 2016.

RIO 40 GRAUS. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo.** Rio de Janeiro, Cosac Naify, 2004

SIMONARD, P. Origens do Cinema Novo: A cultura política dos anos 50 até 1964. 2003. Disponível em: < http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm> Acesso em: 12/05/2017.