

Um existencialista no sertão*

Vinicius Reis G. Xavier

O debate publicado pela *Revista Civilização Brasileira*, de julho de 1968, com a presença de Cacilda Becker, Ferreira Gullar, Flávio Rangel, Hélio Bloch e Célio Assis do Carmo, pretendia discutir o futuro do teatro no Brasil, levando-se em consideração a censura e o descaso do governo militar para o desenvolvimento artístico do país. Contudo, uma afirmação de Hélio Bloch, ultrapassou o limite da discussão e levantou uma questão sobre a possível influência do teatro e do pensamento francês na filmografia nacional: Hélio citou a peça *O Diabo e o bom Deus* de Jean-Paul Sartre, como uma inspiração – “filosofia e estruturalmente” – para a película *Deus e o Diabo na terra do sol* de Glauber Rocha. A declaração de Hélio Bloch nos chama a atenção para uma perspectiva ainda pouco analisada: a força que o existencialismo – principalmente o francês – teria sobre este cineasta baiano, um dos expoentes do Cinema Novo e da cinematografia nacional.

Pensamento da moda durante as décadas de 60 e 70, o existencialismo marcou espaço tanto dentro das discussões filosóficas da época – graças principalmente a Jean-Paul Sartre –, quanto no universo artístico – principalmente no teatro e no cinema. Godard, Truffaut, Eric Rohmer e a própria publica-

ção *Cahiers du Cinéma*, entre outros, marcaram e definiram o estilo da *Nouvelle Vague* pelos seus personagens reflexivos e introspectivos sobre a sua realidade. Todavia, no final da década de 90, outras questões foram levantadas sobre esta afinidade entre o pensamento existencialista francês e as produções cinemanovistas – contudo, estas novas interrogações, apesar de corroborarem para a confirmação desta inspiração, ameaçariam descaracterizar este movimento cinematográfico: numa tese de doutorado apresentada no início de 1999, na Universidade de Paris III – Nova Sorbonne, o crítico de cinema e professor da Universidade Católica de Pernambuco, Alexandre Figueirôa Ferreira, procurou apurar sobre o verdadeiro sucesso que o Cinema Novo havia feito na década de 60 no Velho Mundo. Na sua opinião, os filmes brasileiros raramente chegavam ao circuito comercial, de forma que todo o sucesso internacional do movimento cinemanovista se devia à militância política dos críticos franceses, intelectuais de esquerda convencidos de que o sertão nordestino podia ser invadido e tomado por revolucionários. Para o estudioso, o Cinema Novo foi apenas um sucesso de crítica, graças a uma espécie de acordo ideológico, em que os nossos cineastas produziram filmes falando da possibilidade de revoltas no Terceiro Mundo, enquanto que os críticos franceses os elogiariam: utilizando-se em demasia da imagem do cangaceiro, os diretores nacionais fascinavam a crítica; numa entrevista¹ o professor Alexandre chega a afirmar que “o próprio Glauber, que não era nem um pouco bobo, sabia explorar isso. Cristovam Buarque, ao analisar a distância existente entre as produções cinemanovistas e o público brasileiro da década de 60, corrobora com a tese de Alexandre Figueirôa:

Nossos cineastas fizeram cinema sobre o povo brasileiro, mas dirigido para a crítica francesa. Um cinema racional, em vez de emocional, e com uma racionalidade estrangeira; com simbolismos e referências que exigiam não apenas informações, como até mesmo eruditismo. Como se, na África do Sul, cineastas brancos fizessem filmes sobre os negros, mas em linguagem dos brancos, para os brancos (Oroz, 1982:13).

Mas hipoteticamente, como seria fazer filmes que se representassem uma proposta “existencialista”? Talvez, dentro do que poderíamos chamar de uma “práxis cinematográfica”, abandonaríamos todos os preceitos técnicos clássicos e, da mesma forma, ignoraríamos o possível “espectador-alvo” das películas; desde o início já teríamos um roteiro que estivesse enquadrado com a visão existencialista de mundo, e que servisse tanto para expor e expandir este ideal filosófico, quanto para tornar as pessoas mais engajadas dentro desta

forma de ver e agir. Os personagens certamente seriam pessoas comuns, simples, típicos exemplos do nosso tempo e lugar e, que em seu cotidiano, expressariam as preocupações, dúvidas e soluções de qualquer existencialista; além disso, estariam engajados em discutir a irracionalidade da vida e a segurança artificial concedida pela adesão aos valores convencionais da burguesia.

Mas haveria alguma semelhança entre esta forma de cinema e as propostas do Cinema Novo? É verdade que a proposta do Cinema Novo não era ser existencialista, mas é inegável a presença de algumas posturas dos personagens e nas construções elaboradas por Glauber Rocha, que corroboram com esta linha filosófica; e as semelhanças entre a peça *O Diabo e o bom Deus* e a película *Deus e o Diabo na terra do sol*, são bons exemplos para este pensamento. Não existem, dentro da biografia de Glauber, citações ou momentos em que fica explícita a presença ou a influência direta de ideais existencialistas sobre o cineasta; contudo, encontramos pontos análogos entre o seu filme e o texto de Sartre.

A peça *O Diabo e o bom Deus* foi encenada pela primeira vez em 1951, logo se tornando um grande sucesso – ficou quase um ano em cartaz na capital francesa. Considerada como a obra que expressa com mais clareza os ideais ateístas de Sartre, a peça afirma violentamente o humanismo sartreano, através da figura do capitão alemão Goetz que, para orientar sua melhor ação eficaz entre os homens, oscila dos valores absolutos para os relativos. Goetz é um gênio militar que, em meio às guerras religiosas da Idade Média, insiste em afirmar sua onipotência perante aos conceitos do Bem e do Mal, acreditando que seus atos são sempre resultados apenas da sua vontade, de seus desejos, de forma que não consegue admitir nem a possibilidade de sofrer influência de quaisquer fatos ou de personagens externos – dentre os quais ele inclui Deus e o Diabo. Goetz pratica o Mal como forma de reafirmar a sua vontade: toda a violência ou massacres que comete são afirmações da sua capacidade de decidir o que vai ou o que não vai fazer, sem se importar com as conseqüências; é a prática do Mal pelo Mal. Na primeira parte de sua história, quando desafiado a realizar apenas o Bem – atitude “muito mais difícil” que praticar o Mal – Goetz tenta asseverar sua vontade optando por alterar sua conduta; na verdade, ele não crê nem em Deus nem no Diabo: ele sonha com o Absoluto, quer fazer absolutamente o Mal ou absolutamente o Bem, para ser ele mesmo Deus ou o Diabo. Ao final, o capitão constata que nenhum destes conceitos está completamente desprendido do outro, que o Mal só é compreendido a partir do Bem, além do fato de que para se praticar o Bem, às vezes deve-se utilizar do Mal – e vice-versa –, que pode-se ter as “mãos sujas”².

Goetz, de certa forma, tem dois companheiros em suas experiências, para vivenciar os conceitos Bem e para o Mal: o revoltado padeiro Nasty, que estimula em Goetz o seu lado Mal, e o padre Heinrich, que questiona o Bem prometido pelo capitão. Entretanto, estes personagens mesclam os valores,

não possuem práticas estritamente ligadas ao Bem ou ao Mal: os dois se propõem a defender o Bem, mesmo que para isso, tenham que praticar o Mal; mas Goetz não compreende as posições de Nasty e de Heinrich e por isso, tenta manter a distinção entre os valores.

Goetz é um personagem deslocado no seu tempo e espaço, cujas reflexões e dúvidas não se encaixam com as dos outros personagens, mas na verdade esboçam mudanças no pensamento de Sartre: “Tentei mostrar um personagem tão deslocado junto às massas de seu tempo quanto Hugo, o jovem burguês, herói de *Mãos Sujas*, e igualmente atormentado” (Sartre, citado em Cohen-Solal, 1986:414). É o período em que Sartre tenta resolver a crise que surge entre o seu constante embate com os marxistas e a sua opção pelo partido comunista, através de um discurso que defenda o “homem de ação”, aquele que realmente tem o poder para mudar a sua realidade.

De certa forma, tanto Glauber quanto Sartre optaram por elaborar histórias onde seus protagonistas vivenciassem elementos clássicos representativos do Bem e do Mal; enquanto que o vaqueiro Manoel acompanha a religião e o banditismo, Goetz escolhe seu caminho através de um militarismo sanguinário e um fanatismo religioso. Nas duas obras, estes momentos de confrontação com estes valores estão apresentados em diferentes segmentos da história – de forma alternada é verdade, já que Manoel primeiro se depara com o representante de Deus e depois com o “Diabo Louro”, ao contrário de Goetz que primeiro opta viver o Mal absoluto e depois o Bem absoluto; o escritor e o diretor dividiram suas obras em partes, cada uma destinada, a refletir e expor os seus pontos de vista sobre estes valores e a relação destes com os homens. O Mal e o Bem, a ordem e a desordem, o santo e o sacrílego, Deus e Diabo são representações do universo do sagrado; suas relações, ou melhor, suas transmutações, evidenciam o que Durkheim (1989) chamou de “ambigüidade do sagrado”, e é a partir destas relações que se vai se criando, por exemplo, uma simbologia religiosa sertaneja. Essas obras estão também sob o signo da violência; religião e violência são suas bases constitutivas das duas histórias, de forma que a violência é como a alma do sagrado.

Corisco é o Mal em pessoa, cuja intenção é instaurá-lo; sua filosofia é libertar os sertanejos da fome e da miséria... com a morte! Desta forma, ele quer o Bem através do Mal, ou melhor, através da violência. Ele é um benfeitor - um Diabo branco ou um Deus branco, dependendo da perspectiva de quem o olha -, que carrega suas graças nas costas da morte. Ele legitima e beatifica a violência: “Um homem nesta terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino, não é com rosário não, Satanás. É no rifle e no punhal.”, diz Corisco a Manoel. Tal discurso é semelhante às conclusões finais de Goetz, que admite que terá que usar a violência para atingir seu projeto de ser humano, a paz na terra: “O reinado do homem está começando. E

começando bem. Vamos, (...), serei carrasco e carnicheiro”. O beato Sebastião não se assemelha aos valores absolutos apontados inicialmente para o Bem por Goetz, já que este, ao se propor a seguir Deus, colocava-o com a expressão pura do Bem, da bondade, do perdão, do amor. É fato que tanto Goetz quanto Sebastião, em seus discursos, vão ter embates com as práticas mercantilistas da Igreja Católica – que se propõe a contratar Antônio das Mortes para matar o beato –, vista como ambiciosa, negligente com a situação de seus fiéis e defensora dos senhores de terra; contudo, Goetz vê o caminho do Bem, inicialmente, como sendo o de Deus, como algo absoluto, que não admite deslizes ou outras possibilidades – mas destoa das autoridades eclesásticas –, enquanto que Sebastião demonstra uma concepção de que o caminho dos céus poderia mais ser “tortuoso”, que o Bem não é sempre a atitude que leva seus fiéis a Deus, ou aos seus objetivos.

Os homens de ação – aqueles que comandam seus destinos e os dos outros –, na obra de Glauber, são aqueles que mesclam os valores do Bem e do Mal: Sebastião e Corisco atuam levando em consideração uma relatividade dos valores do Bem e do Mal, misturando-os, alternando seus atos para atingir seus propósitos; desta forma, o beato e o cangaceiro destroem as fronteiras entre estes conceitos e tomam atitudes sem questionar ou refletir sobre as consequências e interpretações destes. Estes dois líderes se colocam acima das distinções entre Deus e o Diabo, entre o Bem e o Mal; para alcançar seus objetivos, os meios não devem ser questionados, mas devem ser encarados apenas como momentos intermediários para que se atinja os fins almejados. Nosso herói glauberiano – Manoel –, que deve atingir o mesmo patamar de Sebastião e Corisco, está sempre diante de uma liderança social, seja ela ancorada no poder religioso, ou mesmo no poder das milícias populares do cangaço. A proposta geral do filme, neste ponto, seria a crença-descrença, o apego / desapego aos ídolos, aos ícones. Algo semelhante que faz Goetz que, para convencer os camponeses de suas “boas intenções” e fazer com que estes o sigam, forja um milagre e, com a força da fé que incorpora, procura desacreditar os líderes populares e religiosos. Nos deparamos com vários momentos, onde as posições do Bem e do Mal se misturam; Corisco, ao se referir sobre a sua futura disputa com Antônio das Mortes, define a luta como sendo a de Deus e o Diabo; o capitão – imagem do “Diabo Loiro” – critica Sebastião e assume o seu lugar enquanto defensor dos pobres. Da mesma forma, Sebastião que já havia criticado Padre Cícero – num encontro entre o beato e Lampião descrito por Corisco –, procura usurpá-lo do direito de representar Deus. Todos estes “homens de ação” desejam trazer a solução para a miséria, para o descaso ao qual o nordestino está condenado; e para isso, religiosidade e violência podem facilmente ser misturadas³, pois nenhuma base racional ou moral deve ser utilizada para que o indivíduo realize suas escolhas – o que ainda sustentaria uma visão existencialista.

Goetz se apresenta aparentemente como dono de seu destino: ele age de acordo com suas escolhas individuais. Contudo, no decorrer da história, ele reconhece que não estava livre para realizar suas opções, que na verdade nunca conseguiu fugir de concepções sociais e religiosas. Nasty e Heinrich, de forma análoga a Corisco e Sebastião, são os homens de ação que acompanham Goetz, não na determinação do seu destino, ou na escolha de suas opções, mas como mentores para que este compreenda a ausência de uma barreira rígida entre os valores do Bem e do Mal. Goetz só se torna completamente livre quando admite não se orientar mais pelos valores que lhe são oferecidos, mas agir de forma que o Bem e o Mal possam ser misturados e utilizados indiscriminadamente – da mesma forma que Corisco e Sebastião. Como se nota, suas atitudes podem ser admitidas, incorporadas pelo seu objetivo, mesmo que seja através da violência; esta pode ser o fio condutor que torna os seus atos eficazes: a violência é transformada em algo bom, ela é positiva, neste novo sentido. A violência e a mescla de valores pode tornar a atitude humana mais objetiva, concreta, ao contrário da dispersão causada por conceitos subjetivos e evasivos.

Manoel terá a chance de optar pelo seu destino graças a outro personagem marcante na obra de Glauber, graças a Antônio das Mortes, um matador de cangaceiros. Não igual aos outros tantos pistoleiros que povoam o sertão, ele não mata por dinheiro, mas mata porque não consegue conviver com a miséria dos nordestinos. A violência de Antônio das Mortes não é direcionada aos outros, mas o matador “propõe a sua própria violência como uma espécie de eutanásia” (Xavier, 1983:103), uma opção pela violência como forma de fazer justiça; este é o senso de justiça que perpassa as suas ações, uma espécie de vontade para ordenar o desordenado.

Para alguns estudiosos [Bernardet (1978), entre outros], a origem de Antônio das Mortes está na sociedade brasileira da década de 60: durante este período, o país passa por grandes agitações; é uma época de estudantes nas ruas, das ligas camponesas, de novas formas culturais, da Arena, da ditadura militar, etc; neste momento, Glauber vê a construção de um novo pensamento sobre o país, de “um cara que vai à direita e à esquerda, que tem má consciência dos problemas políticos e sociais” (Avelar, 1995:107). Na visão glauberiana, Antônio das Mortes é a expressão reinventada desta consciência. É o antagonismo do personagem de Maurício do Valle que move a história, que possibilitará Manoel achar o seu futuro, descobrir a sua própria vocação – para Kierkegaard, o mais elevado bem de todo indivíduo. A intenção de Glauber seria mostrar, através de Antônio, um povo “preso e imobilizado” (Avelar, 1995:109), que é levado pela consciência ambígua do matador de cangaceiros.

O mesmo Antônio das Mortes⁴ talvez seja o melhor representante de uma ideologia existencialista no filme; este declara: “Um dia vai ter uma guerra maior neste sertão, uma guerra grande sem a cegueira de Deus e do Diabo. E pra

que esta guerra comece logo, eu que já matei Sebastião, vou matar Corisco”. É bem explícito o discurso do personagem, no que se refere ao fato de que haverá uma revolta no sertão, que uma drástica mudança social ocorrerá, assim que o nordestino esquecer ou perder os padrões absolutos passados pelas imagens de Deus e o Diabo; estas referências alienantes apenas servem para cegá-lo sobre a necessidade de uma “guerra”, sobre a urgência de transformações que seriam comandadas por homens livres destes “mitos”. Mas é Antônio das Mortes que interromperá as experiências de Manoel e acelerará uma revolução no sertão. Mas da mesma forma que uma ambigüidade do sagrado e do profano marca Sebastião e Corisco, Antônio das Mortes também expressa uma: ele é o mercenário que ao mesmo tempo afirma que luta pelo bem do povo.

Antônio das Mortes não consegue enfrentar essa contradição, quanto menos resolvê-la. Ela pode ser dialética para a sociedade, mas não o é para ele. (...) Ele é o incompreensível, não é nem isto nem aquilo, ele é a contradição enigmática, e sua consciência está tão pouco clara que ‘num quero que ninguém entenda nada de minha pessoa. (...)’ Para sublimá-lo, ele tentará transformar-se em ser predestinado. Cumprirá sua função, a qual ele julga histórica (...).(Bernardet, 1978:79)

O propósito de Antônio das Mortes é determinar a liberdade de Manoel, lutar pelo fim da alienação deste; o personagem em si não almeja algo para si, mas cumpre sua função na história como se fosse o “escolhido” para tal. Antônio parece ignorar seu estado, sua condição e seu destino, mas acredita apenas na importância de seu papel para o futuro de Manoel, a ponto de afirmar que não imagina um futuro onde se encaixe, que deve morrer para que seu objetivo seja totalmente alcançado.

Desta forma, será o matador que permitirá a Manoel escolher o que fazer com a sua vida, constituir-se a si mesmo – “chegar ao mar” –, destruindo as causas de sua alienação, e não ter que seguir os outros. Manoel deve realizar suas escolhas a partir de suas experiências e de sua subjetividade – como na teoria existencialista -, e não seguir ou se basear no discurso de Sebastião ou de Corisco; não deve ser a “racionalidade” do “Beato Negro” ou do “Diabo Loiro”, baseada em propostas messiânicas ou do banditismo, que será o alicerce para a formulação da verdade de Manoel, mas sim a sua vivência. Jaspers afirmou que a única escolha que é realmente oferecida ao indivíduo está entre aceitar ou recusar a situação à qual está identificado; no caso de Manoel, até o momento da morte de Corisco, este optava sempre pelas respostas e pelas explicações sobre seu universo que lhe eram oferecidas pelo beato e pelo jagunço, o que significaria que o vaqueiro não rejeitava a realidade a que estaria submetido e se deixar subjugar pela sua falta de liberdade; apenas com a morte

de Sebastião e Corisco e o fim da alienação que era proporcionada por estes, que Manoel descobre o seu caminho e parece se opor a sua condição inicial.

A própria característica de Antônio das Mortes, de renunciar à Igreja e aos senhores de terra, a Manuel ou aos jagunços, exalta o caráter existencialista do personagem que age sem referências ou sem dar explicações – Glauber chega a afirmar que Antônio das Mortes é o único personagem realista⁵ da película. Como o homem sartreano, no princípio, ele não é nada – este é o momento em que Antônio não entende seu objetivo em um futuro de revolução no sertão, e admite que deve morrer para que seus gestos tenham efeito; apenas no decorrer de sua vida, através de seus atos concretos que se faz – e este seria o “primeiro princípio do existencialismo” –, ignorando as leis⁶ e as obrigações morais, é que Antônio exaltará ao máximo as formas de sua liberdade.

Os atos de Antônio são revolucionários, mesmo que indiretamente: a verdade que Antônio das Mortes permite Manoel alcançar é a mesma que Goetz reconhece na ineficácia de se ver o mundo dividido em valores absolutos: Antônio, agindo sempre de forma solitária, destrói a alienação gerada por Sebastião e Corisco, permitindo Manoel atingir seus objetivos – metaforicamente o mar; Goetz só reconhece que seus atos podem ser válidos, podem gerar os objetivos que almeja, a partir do momento que ignora as barreiras entre o Bem e o Mal, passa a relativizar os valores, destrói a alienação.

Independente da narrativa construída em *Deus e o Diabo* ou de uma intencionalidade de expressar o pensamento existencialista, Glauber sempre teve um jeito característico para produzir seus filmes; vem desta inventividade a definição de “gênio” dada por muitos críticos e diretores: ao finalizar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, seu primeiro longa colorido, sentenciou: “É como se estivesse terminando o primeiro. Continuo experimentando, sem dinheiro no bolso, com medo do público e da crítica, com vontade de mudar de profissão. Mas o cinema é uma doença possessiva.” (Coleção Istoé Cinema Brasileiro (1), 1998:14) Na verdade, Glauber foi mais importante que os seus filmes pelo que representou enquanto agitador cultural e provocador. Sua proposta sempre foi inovar, revolucionar as técnicas cinematográficas; apesar disso, ele não questionava que *Deus e o Diabo* era uma produção com influências externas – Glauber sempre afirmou a inspiração nos *westerns* de John Ford -, mas já definia *Terra em transe* como “um filme (...) individual, sem referências abertas e sem qualquer macaqueamento” (Coleção Istoé Cinema Brasileiro (1), 1998:14). Essa procura por um estilo próprio – que obviamente livre de uma intenção existencialista –, por algo que diferencie seus filmes e as produções nacionais das estrangeiras marcou a produção glauberiana; a sua opção por um cinema regional demonstra bem esta intenção: graças ao conhecimento sobre o interior, sobre as lendas, a religiosidade e o sofrimento do nordestino, fruto da infância em Vitória da Conquista, Glauber se apresentou

sempre como um conhecedor de nossas tradições culturais, que ele sempre soube refletir muito bem nas nossas telas.

Vinicius Reis G. Xavier é especialista em Comunicação e Imagem pela PUC-Rio

Notas

* Este trabalho é uma versão das conclusões da monografia *Um existencialista no Sertão*, orientada pela Prof^a. Angeluccia Habert e apresentada ao curso de Especialização *lato sensu em Comunicação e Imagem*, Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, agosto de 2001.

1. Revista *Vêja*, 28 de abril de 1999, página 156.
2. *Mãos Sujas* é, inclusive, o título de uma peça de Sartre (*Les Mains Sales*) de 1948.
3. Rosa também vai esboçar tais contradições através da sua relação com Sebastião e com Corisco: após ela matar o primeiro – aquele que seria o representante do Bem, de Deus –, ama o “Diabo Louro”.
4. É curioso se verificar que Antônio foi o personagem que adquiriu mais popularidade, apesar de não estar inserido na versão original do roteiro.
5. Tal capacidade de refletir uma estrutura e/ou projeto de mudança social, é por demais exaltada por Bernardet (1978), que vê Antônio das Mortes como o mais puro representante das classes médias brasileiras.
6. Incluindo aqui os preceitos religiosos.

Referências bibliográficas

- AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol – a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 3. edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.
- Coleção Isto É Cinema Brasileiro* (1). São Paulo: Editora Três, número 12, 1998.
- Coleção Isto É Cinema Brasileiro* (2). São Paulo: Editora Três, número 20, 1998.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares de vida religiosa*. São Paulo: Editoras Paulinas, 1989.
- GOMES, J. Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.
- NEVES, David E. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1966.
- OROZ, Silvia. *Melodrama - O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Art, 1987.

- Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n.º 22, julho, 1968.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.
- _____. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Coleção Leitura, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. 3. edição. São Paulo: Editora Nova Cultural, Coleção Os Pensadores, 1987.
- _____. *O diabo e o bom Deus – três atos e onze quadros*. 3. edição. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.
- XAVIER, Ismael (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, 1983.
- _____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir o filme *Deus e o Diabo na terra do sol* a partir de uma perspectiva existencialista construída através da peça de Jean-Paul Sartre, *O Diabo e o bom Deus*.

Palavras-Chave

Cinema brasileiro, Glauber Rocha, existencialismo.

Abstract

This article discusses the probable existentialist approach of Glauber Rocha's film *Deus e o Diabo na terra do sol*, based on Jean-Paul Sartre's play *Le diable et le bon Dieu*.

Key words

Brazilian Film, Glauber Rocha, existentialism.