

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

RELIGIÃO E POLÍTICA NA CINEMATOGRAFIA DE
GLAUBER ROCHA (1962 – 1968)

ROBERT WILLIAM BORGES



Uberlândia – MG, Setembro de 2002

1686 5.9

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA EM HISTÓRIA COHIS
CAMPUS SANTA MÔNICA - Bloco 1 Q (Alameda Mineirão)
AV. UNIVERSITÁRIA S/N.*
38400-902 - UBERLÂNDIA - M.G. — BRASIL

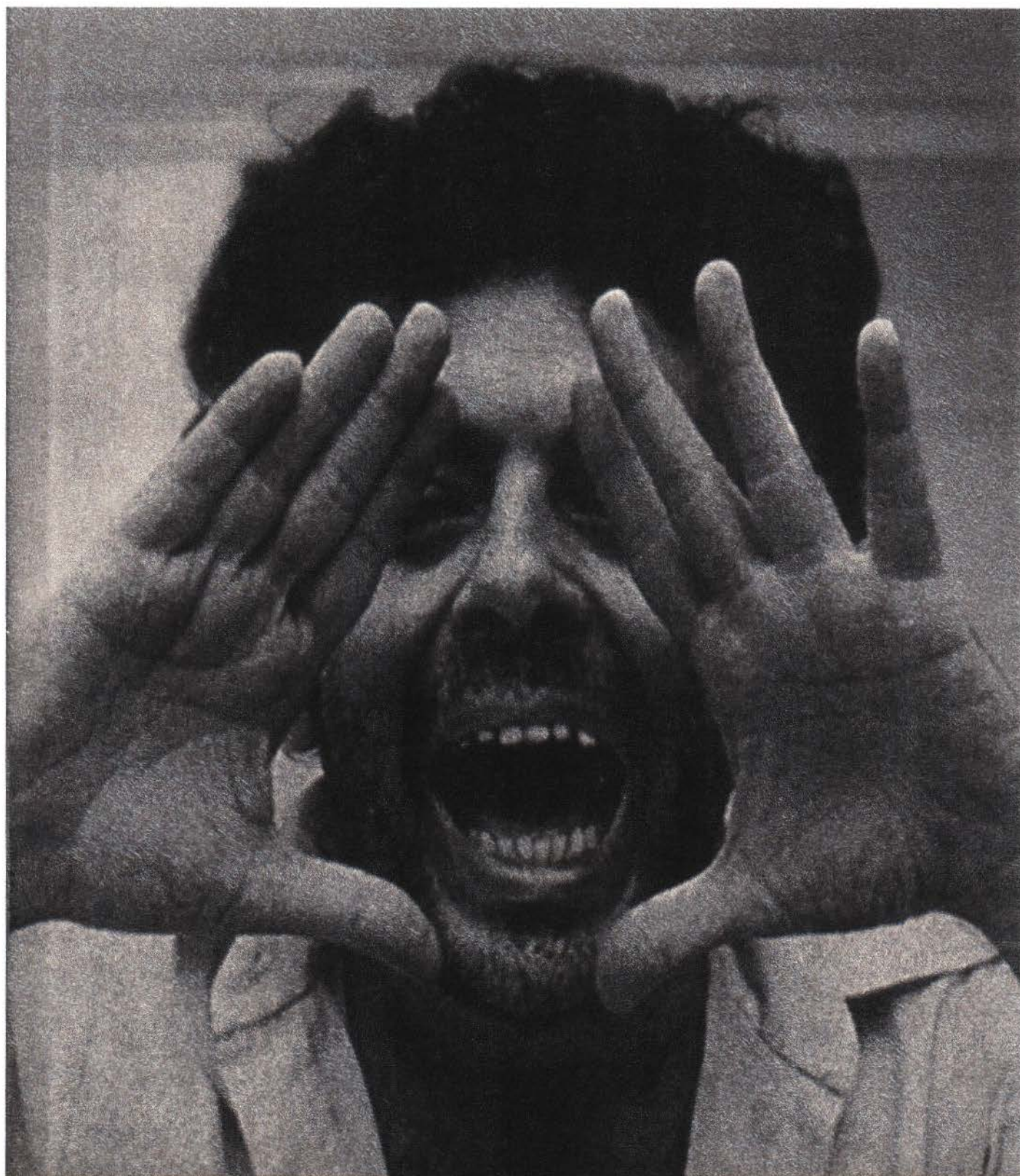
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

**RELIGIÃO E POLÍTICA NA CINEMATOGRAFIA DE
GLAUBER ROCHA (1962 – 1968)**

Monografia de conclusão de curso
apresentada ao Instituto de História da
Universidade Federal de Uberlândia, para
obtenção do título de Bacharel em História,
sob a orientação do Prof.^o Dr.^o Alcides
Freire Ramos.

ROBERT WILLIAM BORGES

Uberlândia – MG, Setembro de 2002

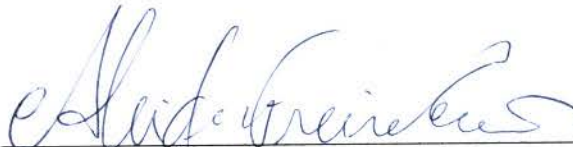


GLAUBER ROCHA

BANCA EXAMINADORA


Prof.º Ms. Juscélino Batista Ribeiro


Prof.ª Dr.ª Rosângela Patriota Ramos


Prof.º Dr.º Alcides Freire Ramos

Resultado: _____

A g r a d e c i m e n t o s

Gostaria de agradecer em primeiro lugar à minha mãe, Maria Abadia Borges, que muito me incentivou durante os momentos de dificuldades, o meu porto seguro.

Aos meus irmãos, irmãs e familiares em geral, que sempre acreditaram em mim.

Ao meu orientador Prof.º Dr.º Alcides Freire Ramos que me orientou nesta monografia e muito me auxiliou, fornecendo os filmes de seu acervo particular e apoio bibliográfico, indispensáveis para elucidações sobre os temas pesquisados.

Aos amigos do curso de História que de alguma forma me ajudaram com conselhos ou orientações na minha pesquisa.

A minha namorada Leticia que me ouviu nos momentos de pesquisa e me apoiou quando mais necessitava.

Aos professores do Instituto de História que durante o curso, muito me ensinou e motivou ao conhecimento.

Em especial ao amigo João Batista, secretário da Coordenação dos Cursos de História, que me ajudou a resolver problemas de horários e matrículas durante o curso, sempre um amigo em quem confiar para elucidar dúvidas administrativas do curso.

Enfim, a todos que de alguma forma me ajudaram nesta etapa de minha vida, meu muito obrigado.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	4
CAPÍTULO 1	10
1.1 – “Barravento”: Alienação Religiosa X Razão	11
1.2 – Os Personagens e suas Representações	15
1.3 – Desmistificação Religiosa Como Primeiro Passo Para Revolução	22
1.4 - Glauber Descreve o Roteiro e Trama de “Barravento”	26
CAPÍTULO 2	30
2.1 – “Deus e o Diabo na Terra do Sol”: Fanatismo Religioso e Banditismo Como Barreiras a Serem Superadas Para Revolução Socialista	31
2.2 – As Representações das Personagens e Suas Valorizações Estéticas	41
2.3 – A Profecia e Sua Lógica: “... o Sertão vai virá Mar, o Mar virá Sertão”	49
CAPÍTULO 3	53
3.1 – “Terra em Transe”: A Representação do Golpe de 64 no Cinema de Glauber Rocha	54
3.2 – As Representações Alegóricas dos Personagens	63
3.3 – O “Transe dos Místicos”: A Alienação dos Intelectuais de Esquerda	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
BIBLIOGRAFIA	78
FILMOGRAFIA	80

Introdução

O tema desta monografia nasceu de leituras e discussões em sala de aula, na disciplina Brasil V, ministrada pelo Prof.º Dr. Alcides Freire Ramos. Na ocasião fiquei muito interessado em trabalhar a pesquisa com temáticas que envolvesse o cineasta Glauber Rocha, isto me levou a procurar o Prof.º Dr. Alcides F. Ramos. Verificamos os possíveis temas a serem trabalhados através da cinematografia de Glauber Rocha.

O tema da religião e política nos chamou a atenção. Entender a forma que estes temas foram abordados e representados em três obras do cineasta (*Barravento, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Terra em Transe*) foi nosso ponto de partida para a pesquisa.

Glauber Rocha protestante de formação, nasceu e viveu em uma época em que o *ethos* intelectual dominante – obrigatório, na verdade – era o corte materialista dialético. Glauber, como ser pensante, procurava dissecar a realidade em termos crus de contradições entre classes sociais, no interior do País, e das relações entre capitalismo periférico e dominante, no plano externo. Sua vocação mística, no entanto, o fazia vislumbrar no horizonte algum tipo de futuro totalizante, que ia além dos dados realmente oferecidos pela realidade.

Para entender as representações da realidade nos filmes de Glauber, necessitamos analisar as representações do rural e do urbano. Para esta reflexão recorro aos apontamentos de Alcides Freire Ramos: *“Estas representações são revestidas de contornos ideológicos importantes. Isto pode ser dito já que o ato de pensar a respeito destes temas remete para a construção de projetos de nacionalidade, soberania, independência, etc., o que repercute sobre as análises da inserção brasileira no contexto capitalista mencionado. (...) Assim ao retratar o rural e o urbano, o cinema*

*brasileiro procurou interferir nas lutas político-ideológicas das quais estava participando”.*¹

No mesmo texto o autor continua: “...no período que vai dos anos dez aos anos cinquenta, é possível delinear o seguinte quadro: para críticos e cineastas nacionalistas o cinema brasileiro genuíno deveria se voltar para a temática rural, procurando retratar de maneira a mais fiel possível os hábitos e costumes das populações retratadas. Na tendência dita cosmopolita, que opta por retratar o espaço urbano, nota-se a tendência de atualizar o Brasil em face do mundo europeu. Isto é feito, através da fragmentação do espaço. A reunião destes fragmentos produz a idéia de progresso.

*Este tipo de argumentação estará novamente presente nos anos cinquenta. As linhas demarcatórias que definem a temática rural como algo que remete necessariamente aos caracteres da nacionalidade, em contraposição à temática urbana que guarda relação íntima com o cosmopolitismo fazem parte das argumentações de críticos, produtores e cineastas que atuaram nesta época. A única modificação substancial é quanto à justificativas: não se fala mais somente “cinema nacional”, mas em cinema popular”.*²

E o autor continua: “No caso dos filmes percussores do cinema novo o ambiente urbano apresenta-se basicamente como uma representação das camadas populares do Rio de Janeiro e de São Paulo. No que se refere aos anos sessenta, o que se percebe nitidamente, sobretudo no que tange aos cinemanovistas, é uma primeira fase

¹ - RAMOS, Alcides Freire. “Apontamentos em Torno das Representações do Rural e do Urbano no Cinema Brasileiro (1950 – 1968)”. In.: *ArtCultura*, n.º II, Vol. I, 2000, Uberlândia – MG / Brasil, Universidade Federal de Uberlândia, NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura), Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis, p. 27.

² - *Idem*, p. 27 – 28.

*preocupada com a temática rural. Só a partir da segunda metade dos anos sessenta é que as temáticas urbanas retornarão”.*³

Prosseguindo a reflexão: *“A tendência de valorização das temáticas rurais, com exceção de Cinco Vezes Favela (1962, Vários autores), é o que se verifica ao longo da primeira fase do cinema novo (1960 – 1964). Exemplos disso são os filmes Barravento (1961, Glauber Rocha), Vidas Secas (1963, Nelson Pereira dos Santos), Os Fuzis (1963, Ruy Guerra) e Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964, Glauber Rocha).*

*As razões para isso são variadas, mas a principal é a existência de uma concepção de transformação social que pressupunha a necessidade de superação do “atraso”, isto é, de tudo aquilo que remetia às características presentes nos meios rurais”.*⁴

No caso dos cinemanovistas as transformações viria após o golpe de 64, conforme afirma o autor: *“Para os cinemanovistas, a situação só se alteraria com o golpe de 1964. Com este evento político caem por terra as ilusões construídas em torno da possibilidade de realizar as propostas anteriores aludidas. Representativos deste período são os filmes O Desafio (1965, Paulo César Saraceni), Terra em Transe (1967, Glauber Rocha) e O Bravo Guerreiro (1968, Gustavo Dahl). A segunda fase do cinema novo (1964 – 1968), portanto, traz com toda força os temas urbanos. Com os filmes desta fase, são desfeitas as ligações existentes entre a representação do mundo urbano e a exaltação dos aspectos bonitos e civilizados encontrados nesta realidade, ao contrário daquilo que, desde os anos vinte, a revista Cinearte defendeu e o cinema*

³ - RAMOS, Alcides Freire. “Apontamentos em Torno das Representações do Rural e do Urbano no Cinema Brasileiro (1950 – 1968)”. In.: *ArtCultura*, n.º II, Vol. I, 2000, Uberlândia – MG / Brasil, Universidade Federal de Uberlândia, NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura), Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis, p. 29.

⁴ – *Idem*, p. 30.

industrial paulista dos anos cinquenta assumiu como representação das cidades. De fato, o cinema novo urbano passaria a enfatizar os desníveis de renda e os conflitos de todos matizes presentes nas grandes cidades brasileiras. Do ponto de vista da representação das relações humanas, sociais, econômicas, políticas num contexto urbano o filme São Paulo S/A (1965, Luis Sérgio Person), talvez seja o mais representativo do cinema novo”.⁵

Como objetivo, proponho analisar como o cineasta Glauber Rocha, tratou o tema da religiosidade e política em seus filmes: *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*; fazendo o recorte de tempo e espaço entre 1962 à 1968.

Tenho como problematização identificar o que ocorreu entre 1962 e 1967, na vida de Glauber Rocha, e/ou na luta da esquerda à qual de alguma forma Glauber mantinha contato, que proporcionou uma mudança de apreensão e representação da religião por parte do cineasta Glauber Rocha, mudança que foi representada na cinematografia do cineasta.

No primeiro capítulo trabalho o filme *Barravento*, onde a sociedade se representa no espaço menor de uma comunidade de pescadores. Esta funciona como microcosmo. Nele estão dadas as relações clássicas de exploração: o dono da rede leva a parte do Leão, enquanto os pescadores trabalham, arriscam a vida e ganham quase nada. O que dá sedimento à comunidade, e a mantém estável mesmo durante as crises, é o sentimento religioso – que atribui a outra esfera a responsabilidade pelos problemas vividos pelos pescadores e propõe a via mística para solução dos problemas. O equilíbrio da desigualdade só dá sinais de se romper com a chegada de alguém de fora,

⁵ - RAMOS, Alcides Freire. “Apontamentos em Torno das Representações do Rural e do Urbano no Cinema Brasileiro (1950 – 1968)”. In.: *ArtCultura*, n.º II, Vol. I, 2000, Uberlândia – MG / Brasil, Universidade Federal de Uberlândia, NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura), Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis, p. 30.

que, com sua visão laica, contesta a submissão. Grosso modo a religiosidade, em *Barravento*, é esse véu ideológico que mascara as coisas como elas realmente são.

Um filme contra a alienação religiosa, fiel ao modelo político leninista, onde o homem só torna-se desalienado através de sua própria vontade, e a consciência política advém do Partido, que se encontra na cidade; o filme trabalha toda uma forma de liberdade desalienadora e necessária ao homem para que se torne um revolucionário consciente de seu papel histórico de transformação da sociedade à qual está inserido.

No segundo capítulo trabalho o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, neste filme a presença do elemento religioso, não é muito diferente embora mais elaborada. O vaqueiro Manoel deverá atravessar duas etapas da alienação – o fanatismo do beato Sebastião e a violência bruta de Corisco – para encontrar seu próprio destino. Aquele que lhe diz que a terra é do homem, não é de Deus nem do diabo, segundo a canção de Sérgio Ricardo. Mais uma vez a religião é um entrave, uma etapa a ser vencida pela consciência infeliz. Para que o homem dominado se transforme em homem livre, quer dizer, revolucionário, precisa viver essas etapas (fanatismo religioso e da violência) e, vivendo-as, superá-las.

Glauber um artista completo, cedo ele descobre no sertão, no seu solo natal, o laboratório que lhe permite sondar a psicologia política do homem brasileiro explorado, nesse universo em transe, em que uma esperança irracional convive com a fome e a seca, descobre a metáfora perfeita do país colonizado. É lá, na fé do sertanejo, que vê palpitar a crença sebastianista, a do rei que desapareceu, mas voltará, trazendo com ele a justiça na terra, quando “o sertão virar mar e o mar virar sertão”.

Neste filme o cineasta entra na trama sobre a representação do herói hegeliano, Antônio das Mortes, e coloca o destino como uma “ordem maior” que impulsiona o homem para revolução socialista.

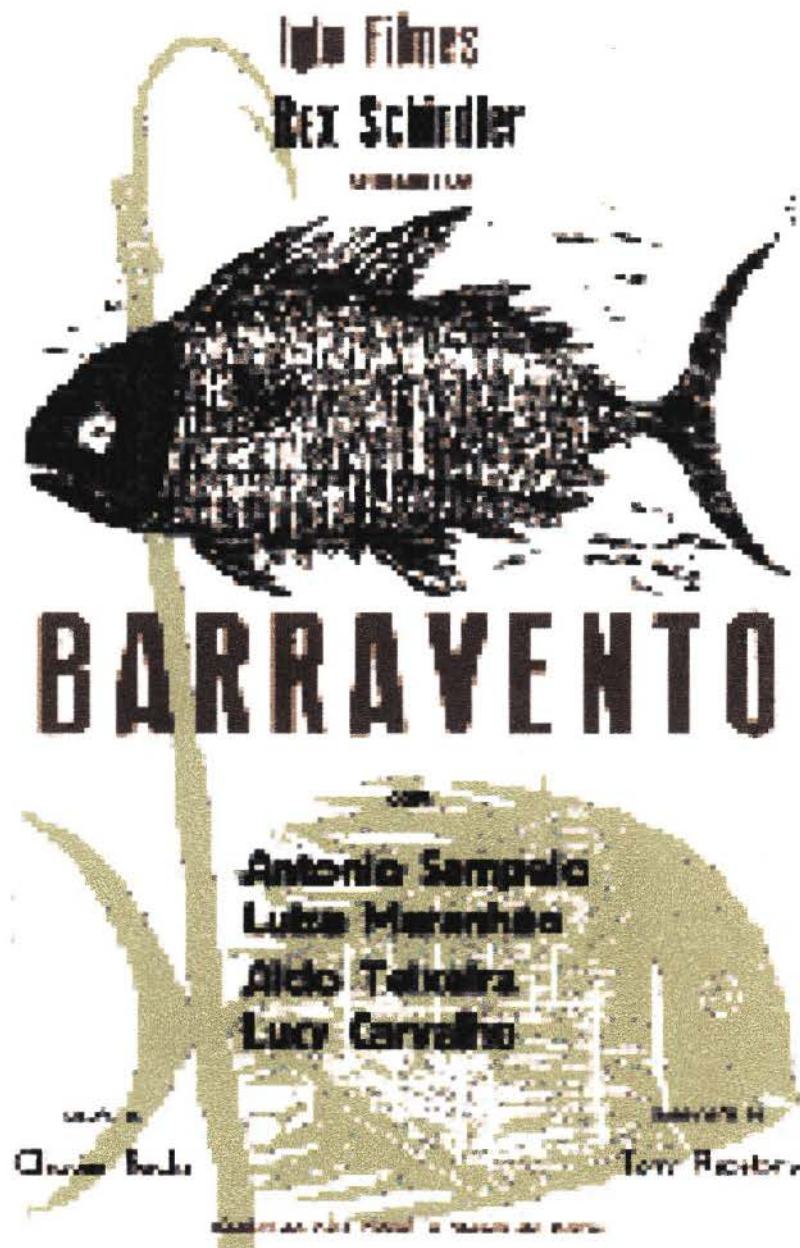
No terceiro capítulo trabalho o filme *Terra em Transe*, onde a temática religiosa reaparece, porém, o cineasta lança um novo olhar à questão religiosa. A religião é representada, ora negativamente, ora positivamente. Indicando uma mudança na apreensão do cineasta. Um filme produzido em 1967, trazendo representado as tramas do golpe militar de 64, uma leitura da realidade do momento, a representação da esquerda, a postura dos sindicatos, da burguesia e do Estado. Neste filme aparece a desilusão dos intelectuais de esquerda como uma alienação da revolução socialista. Não era o sertanejo alienado pela religião que impediu a revolução socialista, foi a falta de um líder, foi a traição da burguesia e de alguns setores sociais que apoiavam Jango (“o candidato popular”). O golpe não se dá no campo, ele acontece na cidade, o centro de movimentação dos intelectuais de esquerda. Um filme que retrata a frustração da esquerda em entender o que havia acontecido, o transe vivido por todos, naquele momento após golpe. O filme retrata o erro de estratégia da esquerda, o convite a luta armada, a divisão dos militantes de esquerda em optar pela resistência política acreditando na via eleitoral ou entrar na luta armada. Um filme que retrata o que foi a realidade brasileira após o golpe de 64.

Glauber era um cineasta que possuía uma utopia revolucionária de mãos dadas com sua utopia mística. Será um Glauber milenarista aquele que, contra toda expectativa, continuava acreditando numa saída para o país?

São perguntas que talvez não possamos responder, apenas reconhecemos um Glauber trágico, dilacerado pela paixão revolucionária e pela angústia de uma geração que viveu entre a repressão política e a contracultura, possuía uma inteligência privilegiada, e isto o projetava muito além de seu tempo.

CAPÍTULO 1

“BARRAVENTO”



1.1 – “BARRAVENTO”: ALIENAÇÃO RELIGIOSA X RAZÃO

No início da projeção, o letreiro introduz *Barravento* indicando ao público a intenção de Glauber Rocha: “No litoral da Bahia vivem os negros puxadores de ‘xaréu’, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. ‘Iemanjá’ é a rainha das águas, a ‘velha mãe de Irecê’, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. ‘*Barravento*’ é o momento de violência, quando as coisas da terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças. Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência. Os fatos contudo existem. *Barravento* foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de Buraquinho, alguns quilômetros depois de Itapoan, Bahia. Os produtores agradecem à prefeitura municipal de Salvador, ao governo da Bahia, aos proprietários de Buraquinho e a todos que tornaram possíveis as filmagens, principalmente aos pescadores, a quem este filme é dedicado”¹.

A genialidade e sensibilidade de Glauber Rocha é demonstrada em *Barravento*, o primeiro filme dirigido pelo cineasta.

Barravento pode ser visto como uma “crítica à alienação religiosa”, porém, penso que *Barravento* vai além da crítica.

Segundo Marx, a alienação é a ação pela qual (ou estado no qual) um indivíduo,

¹ – XAVIER, Ismael. *Sertão Mar*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 17.

um grupo, uma instituição ou uma sociedade se tornam (ou permanecem) alheios, estranhos, enfim, alienados aos resultados ou produtos de sua própria atividade, ou à natureza na qual vivem, ou a outros seres humanos, e também a si mesmos (as suas possibilidades humanas constituídas historicamente).

A alienação religiosa se dá quando o homem aliena-se de si mesmo ao criar e colocar acima de si um ser superior estranho e imaginado, e ao curvar-se ante ele, como escravo. A desalienação do homem consiste na abolição daquela imagem “estranhada” de homem que é Deus (no caso dos pescadores: Iemanjá), e esta é apenas uma entre várias formas de alienação humana. O homem não só aliena parte de si mesmo, na forma de Deus, como também aliena, outros produtos de sua atividade espiritual na forma de filosofia, senso comum, arte, moral; aliena os produtos de sua atividade econômica na forma de mercadoria, do dinheiro, do capital; e aliena produtos de sua atividade social na forma de estado, do direito, das instituições sociais. Há muitas formas nas quais o homem aliena de si mesmos os produtos de sua atividade e faz deles um mundo de objetos separados, independentes e poderoso, com o qual se relaciona como escravo, impotente e dependente. Mas o homem não só aliena de si mesmo seus próprios produtos, como também se aliena a si próprio da atividade mesma pela qual esses produtos são criados, da natureza na qual vive, e dos outros homens. Todos estes tipos de alienação são, em última análise, a mesma coisa; são aspectos diferentes da alienação que se produz entre o homem e a sua “essência” ou sua “natureza” humana, entre o homem e sua humanidade.

Assim, o homem está alienado quando não se está tornando um homem e isso ocorre quando aquilo que ele é e foi é tomado como a verdade única e autêntica, ou quando o homem opera dentro de um mundo já feito e não atua de uma maneira prática e crítica.

Para Marx, a desalienação da sociedade está intimamente ligada à desalienação dos indivíduos, de tal modo que é impossível realizar uma sem a outra, ou reduzir uma à outra. É possível criar um sistema social que seja favorável ao desenvolvimento de pessoas desalienadas, mas não é possível organizar uma sociedade que produzisse automaticamente tais pessoas. Um indivíduo só se pode transformar num ser não alienado, livre e criativo por meio de sua própria atividade.²

É perceptível em *Barravento* que Glauber Rocha compartilha desta idéia marxista, porém, afirma em uma carta endereçada a Paulo Emilio Sales Gomes: “Não sou marxista, sendo antes um protestante que não se batizou e que depois passou às causas da revolução levado pelos ímpetos de uma juventude literária, o que não deixa de ser tradicional e um tanto decadente. Mas... o filme parte, embora primariamente, de “A religião é o ópio do povo”. Nunca li Marx, adianto. A coisa estalou na cabeça no dia seguinte, quando acordei com a responsabilidade do filme argumento...”³, porém, o filme *Barravento* está permeado de aspectos marxistas, seja na trama, no aspecto político ou mesmo no religioso. A luta de classes, a alienação religiosa, a razão sobrepondo o misticismo, a luta pela libertação de um povo do seu estado primitivo, o agente social marginal à ordem do sistema, porém, convicto de seu papel histórico e social para libertação do povo. Penso que talvez a carta fora escrita em forma de defesa, ou forma de criar dúvidas quanto à opção política do cineasta, devido à conjuntura política de 1959.

² – NOTA: Conforme explicações obtidas em pesquisa no *Dicionário do Pensamento Marxista* / Tom Bottomore, editor; Lurence Harris, V. G. Kiernar, Ralph Miliband, co-editores; Antônio Monteiro Guimarães organizador da edição brasileira. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

³ – ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 125.

Buraquinho não é apenas uma vila de pescadores. É, antes de tudo, um palco para as representações de Glauber, cada personagem tem uma função, e uma representação na realidade brasileira da década de 50, uma vez que o filme é rodado em 1959.

Luís Carlos Maciel afirma: “*Barravento* revela a preocupação fundamental de Glauber com a alienação religiosa do povo brasileiro. Nele, as crenças religiosas dos pescadores de uma praia na Bahia são o grande obstáculo para a luta de libertação do jugo econômico a que estão submetidos. São as crenças que impedem a rebelião. São elas que impedem a humanização.”⁴

Glauber neste momento não acredita em algo positivo na religiosidade ou no misticismo. Os personagens vão, ao longo do filme, defendendo a postura do diretor ante a política, a religião e a cultura de povo brasileiro.

“A crítica à cultura popular como fator de “alienação” coloca o filme em sintonia com o ambiente ideológico do início da década de 1960.”⁵ “*Barravento* é uma manifestação característica, apesar de bem elaborada e repleta de sutilezas, do discurso da cultura popular como forma de alienação das condições concretas da realidade, gerada a partir da exploração de classes. No cartaz de divulgação do filme põe-se em destaque o fato de que “o folclore e a beleza contagiante dos ritos negros são formas de alienação, são impedimentos trágicos a uma tomada de consciência.”⁶

“A representação do universo do popular reflete a emergência de toda uma ideologia em torno das classes “populares”, que irá permear o cinema brasileiro principalmente em 1960-1962, mas que terá seus reflexos até o golpe militar de 1964.

⁴ – MACIEL, Luís Carlos. “Dialética da Violência”. In.: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965, p. 201.

⁵ – RAMOS, Fernão. “Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)”. In.: *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990, p. 329.

⁶ – *Idem*, p. 330.

De um lado temos o fascínio pela realidade social e cultural do “outro”, do universo distante da realidade cotidiana vivida pelo produtor cultural, a qual é negada. Este fascínio por um ideal que se busca na cultura do povo ainda permanecerá com vigor no cenário de nosso cinema até fins da década de 1970.”⁷

1.2 - OS PERSONAGENS E SUAS REPRESENTAÇÕES

“**Aruã** (Aldo Teixeira) é a encarnação da religiosidade da comunidade”⁸, é nele que a comunidade deposita a certeza da proteção divina (Iemanjá). Não pode ter mulher e se isola na praia enquanto os homens se reúnem, tornando-se um indivíduo solitário e isolado. Aruã é o herói oficial do filme, mesmo não estando plenamente convencido dos poderes de Iemanjá, se submete em obediência ao Mestre da aldeia. Este herói não pertenceu sempre à aldeia. Foi o Mestre quem o trouxe da cidade, quando ainda era criança. Encontramos num cargo público chave (no sentido de liderança a serviço da comunidade, um representante para defender as reivindicações do povo), um indivíduo que não é oriundo da comunidade e que se integra mal nela.

Após a desmitificação de Aruã, provocada pela sedução de Cota – é importante observar que Glauber dá ao sexo um papel importante na trama – Firmino entrega à Aruã a liderança da Aldeia, representada na fala: “É Aruã que vocês devem seguir.”

⁷ – RAMOS, Fernão. “Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)”. In.: *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990, p. 329.

⁸ – BERNARDET, Jean-Claude. “Barravento: Política de Cúpula”. In.: *Brasil em Tempo de Cinema*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61.

Este novo líder, agora livre da alienação do misticismo, resolve substituir os meios divinos pelos humanos. Tem um breve encontro com o povo, em que afirma que só acredita na força do remo e em mais nada. Porém, sua primeira ação como líder é ir para a cidade trabalhar, afim de comprar uma nova rede e voltar dentro de dois anos. Essa decisão que tomou sozinho, só é comunicada a sua futura noiva, não parece ser necessária informar aos colegas, muito menos discutir com eles; ou seja, Aruã rompeu as ligações religiosas que tinha com a comunidade, mas não criou outras. Na realidade, seu primeiro ato, após ter-se tornado líder progressista da comunidade, foi afastar-se dela. A decisão mais racional seria que várias pessoas fossem trabalhar na cidade, assim a rede seria adquirida mais rapidamente. No entanto, Aruã diz a Naína: “Nós temos que resolver a nossa vida e a de todo mundo”. Demonstrando preocupação com a sociedade da aldeia.

No fim do filme, Aruã afasta-se da aldeia pelo caminho pelo qual chegara Firmino, e a última imagem é a de um farol: Símbolo da luz, do iluminismo e da razão. Mais uma vez, trata-se de um indivíduo que resolve solucionar sozinho o problema de todos.

Firmino (Antônio Pitanga) é a figura que vem perturbar a “ordem” de Buraquinho. Ele tem consciência da alienação religiosa dos pescadores e da condição de passividade dos mesmos diante dos agentes opressores. Firmino tem uma intenção ambígua em relação a Aruã, ao mesmo tempo que deseja a morte de Aruã, é a ele que entrega a liderança da aldeia com a fala: “É Aruã que vocês devem seguir”.

Inicialmente Firmino desfere o primeiro golpe em Aruã, pescador de corpo fechado e futuro líder da aldeia, substituindo o Mestre. Firmino encomenda um “despacho” – sacrifício de animais aos orixás. Em geral consiste numa gamela com

farofa de azeite de dendê, um galo, uma caveira de bode, moedas de cobre ou de níquel, pedaços de pano vermelho, velas, uma boneca de pano... Muito comum nas encruzilhadas ou ao pé de gameleira branca – para Aruã morrer e a rede ser destruída. O feitiço não funciona como o encomendado, a rede se rasga, porém, Aruã se salva aumentando a certeza do povo sobre sua condição de santidade. Firmino utiliza a lógica para explicar o fato, a rede rasgou por estar velha demais e Aruã escapou por sorte, e se condena por buscar na religião a solução que só conseguiria através de suas ações como agente transformador.

Os pescadores recuperam a rede, isto provoca uma segunda ação, Firmino aproveita a noite para cortá-la e danificá-la de vez. Após esta ação Firmino discursa sobre a condição dos negros desde a vinda da África, reiterando a necessidade de mudança.

Quando os representantes do patrão levam a rede danificada, Firmino incita à resistência e acusa os pescadores de covardes. Esta ação provoca confronto com Aruã, porém, os pescadores impedem o conflito. E o Mestre induz os pescadores a um retorno ao passado, à pesca de jangada sem rede. Neste momento Aruã assume o papel de protetor da pesca, cumprindo a expectativa da comunidade, se lança de jangada no mar, sozinho, para buscar o peixe sem rede. Aruã é bem sucedido e sua volta é festejada pela aldeia. Incentivados os pescadores saem para o mar, sentindo a proteção e a força de Aruã. Este momento marca a integração feliz da comunidade com sua tradição.

Firmino resolve acabar com esta “mistificação” e convence Cota a seduzir Aruã. Com a consumação da sedução e Aruã aceitando sua sexualidade, está violado os preceitos que segundo a fé garantem o poder sobrenatural de Aruã, pois acredita-se que Aruã possui “corpo fechado”(proteção divina, que evita os males e a morte), é uma figura protegida pelos deuses e sob a tutela do Mestre, porém, para a manutenção desta

proteção divina, Aruã deve permanecer virgem para conservar sua santidade e estar em condição de substituir o Mestre no futuro. A sedução de Aruã quebra este preceito religioso.

Deflagra a tempestade, Firmino induz Vicente, pai de Naína, a entrar no mar, Aruã e Chico tentam salvá-lo, entrando também no mar atrás de Vicente. Quando a natureza se acalma Aruã volta só, informando a morte de Chico e Vicente, o qual o corpo não foi encontrado. Aruã não acredita mais nos poderes sobrenaturais; assumindo definitivamente sua condição de homem, falível como os outros.

Firmino volta a agitar os pescadores, e Aruã investe contra ele. Este duelo vai além do embate dos personagens, é a luta das representações: Alienação religiosa X Razão. Firmino vence, mas pede à comunidade que siga Aruã, o novo líder (que tem nova consciência), e abandone a obediência ao Mestre.

A missão de Firmino está consumada, ele desaparece da trama de forma silenciosa.

“A postura crítica de Firmino – o pescador que retorna da cidade grande – demonstra intenso desprezo pelos rituais e costumes “primitivos” dos companheiros. Este desprezo não se dá no vazio (e, principalmente, não em relação à cultura popular como um todo), mas exatamente na medida em que o candomblé e os ritos se apresentam como oposição à conscientização da situação de classes e impedem uma práxis que corresponda a esta percepção do universo social. A proposta de Firmino é clara: trata-se de trocar o universo do arcaico pelo moderno. Não se trata evidentemente do moderno burguês, mas de uma modernidade que, mesmo negando-o, passa pela valorização do universo da metrópole e pelo abandono da cultura “primitiva”. ”⁹

⁹ – RAMOS, Fernão. “Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)”. In: *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990, p. 330.

Firmino também é um herói, não o herói tradicional, mas o dos intelectuais de esquerda. Glauber dá a Firmino o papel de agente social e histórico. Tempestuoso e conflitante, ele é o próprio *Barravento*, a forma que aparece na aldeia, desenvolve a trama e desaparece na praia, sua ação se confunde com a ação da tempestade. Firmino é o humanizador de Buraquinho, o herói que destrói o mito.

O **Mestre** (Lídio Silva) é um líder despótico, que tem seu poder legitimado pela representação religiosa.

Os pescadores trabalham com uma rede cujo aluguel representa mais ou menos 90% da pesca. Os pescadores reivindicam uma rede nova, uma vez negada pelo patrão, aceitam passivamente devido à obediência ao Mestre, que é responsável pela negociação com os representantes do Patrão.

A passividade mística é legitimada pela figura do Mestre. O Mestre luta para que a comunidade não se modifique, e espera que as soluções venham não dos homens, mas sim de Iemanjá, protetora de Aruã.

Toda a estrutura do filme reflete a situação líder-massa: a ação desenrola-se fundamentalmente entre as quatro personagens principais (Firmino, Aruã, Mestre, Naína), o ritmo é em geral rápido, o diálogo tem uma função primordial, os atores, profissionais ou não interpretam seus papéis. A representação do Populismo. O povo, proletariado e a pequena burguesia, sem força para delinear uma ação própria e agir com um comportamento autônomo, entrega-se a um líder de quem espera as palavras de ordem e as soluções; o líder, em torno do qual se aglomeram átomos sociais, os indivíduos, adquire feição carismática.

O Mestre é necessário para a manutenção das tradições e da religiosidade.

Náina (Lucy Carvalho), moça angustiada que gosta de Aruã e tem posição ambígua na comunidade devido à sua origem branca. Sua inquietação é traduzida no comportamento religioso da comunidade como uma necessidade de “fazer o santo”, ou seja, participar do ritual de iniciação do candomblé. Ela é filha de Iemanjá e a mãe-de-santo da aldeia, determina que ela deve fazer um ano de isolamento na “camarinha” (quarto onde permanecem as iniciandas durante o período de iniciação). O ritual de “feitura de santo” ocorre da seguinte forma: “Em primeiro lugar, a mãe-de-santo olha o santo da iniciada, confirma através de adivinhação o orixá protetor, mesmo que este já tenha manifestado anteriormente, de maneira a não deixar dúvidas sobre a sua identidade. Depois a pretendente passa algum tempo morando no terreiro. Logo ao chegar, deve tomar um banho de folhas ao ar livre, sob a direção da mãe, e mudar a roupa profana por outra totalmente nova – uma cerimônia de purificação. Em seguida passa pelo “atín”(conjunto de folhas e ervas especiais de cada orixá), folhas para limpar o corpo, de acordo com o seu orixá, e por um período de treinamento, aprendendo a cantar para os orixás, a reconhecer os toques dos atabaques, na verdade um curso de extensão, pois as pretendentes em geral já sabem essas coisas, por serem nascidas e criadas dentro do candomblé. Depois, num determinado dia, o “*alabê*”(o chefe da orquestra dos candomblés), toca para o santo da pretendente, sete, quatorze ou vinte e uma cantigas, até que o orixá se manifeste. Então, as pretendentes entram para a “camarinha” (quarto onde permanecem as iniciandas durante o período de iniciação), já com o nome de “*iaôs*” (inicianda), e são submetidas à depilação, que em alguns candomblés é total, atingindo os pelos das axilas e do púbis. Depois disso terão a cabeça friccionada com a água dos axés (os alicerces mágicos da casa do candomblé, a sua razão de existir) e pintada de azul ou branco e o rosto pintado com laivos escuros à altura das têmporas, em substituição aos cortes que faziam na pele, na África.

No interior da “*camarinha*”, as iniciandas devem passar dezessete dias, completando sua educação religiosa, em absoluto retiro espiritual. Não aparecem em público, nem podem sair, sob pretexto algum, do candomblé; observam proibições contra certos alimentos e contra as relações sexuais; não podem falar com pessoas estranhas e, para se comunicarem com as pessoas da casa, batem palmas e se valem de mímica, usando o mínimo possível de palavras. As pretendentes dormem todas na “*camarinha*”, em geral sobre as mesmas esteiras. É comum trazerem um torso de pano à cabeça, para ocultar a falta de cabelos. É obrigatório trazerem, como sinal de sujeição, uma tornozeleira de guizos (*xaôró*). O conjunto das iaôs chama-se “*barco*”.”¹⁰

Inicialmente Náina se nega ao pedido da mãe-de-santo, porém, a insistência e seu comportamento na aldeia, provoca que aceite seu destino na religião da aldeia. Os detalhes de sangue do ritual se alternam com o encontro sexual na praia entre Cota e Aruã, num processo de intensificação dramática.

Após a morte de seu pai (Vicente), Náina tem seus cabelos cortados e está quase pronta para o ano dedicado a Iemanjá. As mães-de-santo comentam que sua dedicação pode salvar Aruã. O casal se encontra na praia e, ao se despedir, Aruã promete voltar depois de trabalhar um tempo na cidade, e garante a Náina que ela não está só, podendo ficar um ano na caminhada religiosa para depois reencontrá-lo.

Glauber Rocha, concede a Náina um papel importante na representação e apresentação do imaginário religioso da população de Buraquinho. O trabalho do “terreiro”, os rituais, o transe, a manutenção da tradição religiosa. O misticismo controlando a vida do povo, direcionando suas ações, retirando sua liberdade de escolha, alienando cada vez mais aqueles que dela compartilham.

¹⁰ – CARNEIRO, Edson. “A Feitura do Santo”. In: *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, 6ª edição, p. 95 – 96.

Talvez o primeiro e único filme que mostra o ritual de iniciação do Candomblé, a “camarinha”, com um agravante que com certeza chocou alguns espectadores, o “fazer o santo” de uma mulher branca, o ato de raspar a cabeça de Naina, é uma cena de extrema emoção e dor, transmitida pela atriz, um sentido não de representado, mas de vivido, o sentido de experiência empírica vivida pela atriz. A emoção transmitida é verdadeira de profundo sentimento que passa da tela para os espectadores. Algo novo no cinema nacional, capaz de produzir o exercício de empatia aos espectadores.

1.3 - DESMISTIFICAÇÃO RELIGIOSA COMO PRIMEIRO PASSO PARA REVOLUÇÃO

Quando estabelecemos um ponto de vista a partir da religião, *Barravento* aponta uma reflexão muito interessante, não só da alienação religiosa, mas também da cultura religiosa africana existente no Brasil.

Glauber tem fascínio pelos negros no Brasil. Ele reproduz a atmosfera religiosa dos litorais baianos na tela. Glauber descreve as condições dos pescadores que os personagens representam assim:

“...restaram personagens reais, primitivos e intensamente povoados de misticismo: os mitos negros, aqueles que vieram da África para o Brasil e, que hoje ainda perduram intactos nos litorais, principalmente na Bahia. Iemanjá, Xangô, Oxalá, Oxumarê e Iansã, etc. são os deuses. Miseráveis, Analfabetos, escravos, corajosos para enfrentar mar bravo, mas covardes

para defender os direitos de trabalho na pesca do xaréu, eles afogam a fome nos exóticos candomblés baianos. Estes candomblés, embora possuam valor cultural estimável, adormecem uma raça de fantásticas possibilidades. Uma raça que segundo vejo, eu que convivo com maioria de negros, poderá se emancipar de vez no Brasil paralelamente à grande independência africana.”¹¹

Glauber tem indignação com as condições de vida dos negros. Completamente fascinado pelos seus costumes, seu ritmo de andar, falar e amar.

Contra a alienação religiosa Glauber escreve:

“Apaixonado que sou pelos costumes populares, não aceito, contudo, que o povo negro sacrifique uma perspectiva em função de uma alegoria mística. Barravento é um filme contra os candomblés, contra os mitos tradicionais, contra o homem que procura na religião o apoio e a esperança.”¹²

Contra o racismo, Glauber trata, os pescadores não como “negros” ou “raça”, mas como homens, em nenhum momento o filme indica discriminação devida a cor da pele. “Os negros de *Barravento* no roteiro que refiz são homens vítimas da condição de “negro”, mas são sobretudo homens; tanto os belos quanto os maus, assim o são porque “homens” e não “raça”.¹³

¹¹ – ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.125–126.

¹² – *Idem*, p. 126.

¹³ – *Idem*, p. 126.

Glauber é um crítico da literatura negra brasileira, à qualifica de: “... é a mais racista de todas as contribuições artísticas nacionais.”¹⁴ Este sentimento nos faz compreender o trato que Glauber dedicou ao roteiro para não aparecer nenhuma característica ligada ao racismo.

O filme é rodado em 1959, neste momento Glauber vê na religião o grande empecilho para a revolução socialista, porém, a religião faz parte da cultura popular negra, pela qual Glauber Rocha é apaixonado. Talvez isto nos faça entender o personagem Firmino, que interpreta o sentimento do diretor, que o povo só pode ser libertado se o misticismo for destruído, porém para isto ocorrer Firmino recorre à religião. Esta ação mostra que Firmino também traz traços dos costumes populares de Buraquinho, ele também tem que se libertar da religião para só então mudar o outro, a falha do feitiço encomendado para matar Aruã, libertou Firmino, colocando-o de vez sob o domínio da razão.

Firmino veio da cidade politizado, com experiências políticas que o qualificam (na cidade) como reacionário, porém possui consigo a cultura de Buraquinho. Isto fica bem claro no início de *Barravento*, na roda de samba ou de capoeira, onde Firmino é um “igual”, participando da vida comum dos pescadores. Por outro lado, recusa-se ao modo de produção dos pescadores, onde trabalham com uma rede alugada, o dono da rede fica com mais de 90% do pescado, os pescadores tem uma cota de peixe a entregar para o dono da rede, caso contrário ele fica com todo o peixe não sobrando nada para a aldeia. A rede velha e esburacada deixa o peixe fugir, os pescadores pleiteiam uma nova, esta reivindicação não é atendida pelo dono da rede que ameaça retirar a rede e alugar para outra aldeia. o estado de submissão à esta exploração deixa Firmino revoltado. Retirar a

¹⁴ – ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 126.

rede é retornar à tradição do passado, a pesca de jangada, onde o peixe pescado é da comunidade, porém, o pescador corre o risco de vida no alto mar, as tempestades é risco de morte certo, logo o misticismo é o caminho encontrado pelos pescadores para enfrentar o mar, acreditando na proteção divina, e na santidade de Aruã.

Firmino tem uma vida solitária e isolada, tendo consciência de seu isolamento quer integrar-se: “Eu também sou irmão”. Ao Buraquinho, Firmino já não pertence mais, pois sua atual personalidade foi formada na cidade; mas tampouco pertence à cidade, pois sente a necessidade de participar da evolução de Buraquinho. E é Firmino que se torna o motor das mudanças que vão acontecer em Buraquinho.

Glauber coloca no filme aspectos do leninismo, onde uma consciência de classe adequada, isto é, política, só pode chegar à classe operária “a partir de fora”. Lenin dizia ainda que só uma “consciência sindical” pode surgir espontaneamente na classe operária, isto é, uma consciência da necessidade e da utilidade da representação dos interesses econômicos da classe operária contra os interesses do capital. A consciência de classe política só pode ser desenvolvida pelos intelectuais que, por serem portadores da cultura e bem informados, e por estarem à distância do processo de produção imediato, estão em condições de compreender a sociedade burguesa e suas relações de classe em sua totalidade. Mas a consciência de classe desenvolvida pelos intelectuais, consubstanciada na teoria marxista, só pode ser adotada pela classe operária, e não pela burguesia ou pela pequena burguesia. Como o instrumento organizacional para a transmissão de consciência de classe à classe operária concreta, Lenin imaginou um “novo tipo de partido”, composto de revolucionários profissionais.

Uma vez que Glauber compartilha esta mesma idéia, podemos concluir que os fatores que vão alterar a vida da comunidade não são oriundos dessa mesma comunidade. São fatores externos. Daí a importância da cidade como ponto de

referência para obtenção da consciência política. Aruã precisa ir para a cidade para obter uma consciência política, e assim possa retornar o líder ideal para Buraquinho, este é o pensamento de Glauber Rocha.

A pessoa que vai alterar a vida da comunidade não provém dessa comunidade. Firmino não é a vanguarda da comunidade: é um indivíduo que, pessoalmente, resolveu agir sobre o povo, que quer transmitir sua experiência pessoal. Porém ele não tem anseio a liderar esta comunidade, ele é como o Barravento da natureza, apenas provoca as mudanças através de suas ações, porém após a desmistificação de Aruã, e a vitória do confronto entre ambos, Firmino nomeia Aruã líder ao qual o povo deve seguir, e se afasta da aldeia, lentamente, desaparecendo sozinho, entre as pedras à beira-mar.

Aruã é o herói da trama, mas não pertenceu sempre ao Buraquinho, foi o Mestre quem o trouxe da cidade, quando ainda era criança, mais uma vez um indivíduo que não é oriundo da comunidade e que se integra mal nela, irá tornar-se o líder.

O som dos atabaques dá a *Barravento* uma identidade mística e religiosa. Em vários momentos do filme, o barulho do atabaques impõe o ritmo do filme, os momentos de confusão e religiosidade.

1.4 - GLAUBER DESCREVE O ROTEIRO E TRAMA DE “BARRAVENTO”

Em carta enviada a Paulo Emilio Salles Gomes em 02/11/1960, Glauber assim descreve o roteiro de *Barravento*:

“Em Barravento (significa a palavra “revolução, viração do mar e dos costumes”) o personagem central, Aruã, jovem virgem “feito” de lemanjá, rompe com tudo e diz, simplesmente, que os peixes se pescam com as “mãos”. Ele

vivera vinte e dois anos sob o preceito do Santo e sobre ele estava a responsabilidade dos “barraventos”. Ninguém age na miserável aldeia isolada, pois confiam na virgindade do jovem. E ele, que aprendera dos mais velhos a tradição, arrisca sempre a vida ingenuamente, descendo “aos mares bravios” a fim de aplacar a fúria da rainha – esta Iemanjá sagrada para mim não passa de uma quarentena histórica. Respeito devemos à crença dos outros? Hesitei muito em transformar Aruã num ateu. Mas transformei. Um preto da mesma idade de Aruã, Firmino, tido como “gente de Exu”, detesta o mar e veio para a cidade. Ali, ele, Firmino Bispo dos Santos, “carregando muamba, comerciando o sexo de todo o jeito abrindo navalha em cima da polícia”, se fez um negro sobrevivente. Quando chegam as vacas gordas ele volta. Época de puxadas de rede, época de comida, quando cada pescador, ironicamente, leva um xaréu em cada cem. Quando recolhem 99 não levam nada. No fim Aruã se transforma num ateu, mas é investido de outro mito: esta destruição do próprio mito, quando os negros da África se libertam. Acredito tanto no negro e foi justamente por isto que fiz Aruã buscar a cidade para lutar com a adversidade social e não com deuses invisíveis. Não sei se o resultado será convincente. Estou fazendo o filme, crente de que o povo brasileiro sofre mais porque é mais religioso: tanto o operário católico, quanto o nordestino fanático, quanto o negro fetichista. Esta gente só vai adquirir o que chamam “consciência social” quando estas crenças e inclusive o carnaval, que é a religião do pobre carioca, forem jogadas no chão.

A estrutura do filme é simples: Firmino acha que o povo é besta e inconseqüente, bota feitiço e fura a rede. O “DONO”

da rede manda buscar a rede, se não houver peixe logo. O Mestre induz todos ao conserto da rede, mas Firmino corta a rede na outra noite. A polícia vem e leva a rede. A fome acossa e todos devem pescar em mar alto. Batendo “Barravento”, morrerão muitos. O Mestre é um conservador, fanático e covarde. Primeira tempestade e Aruã enfrenta mar violento na jangada, vence o mar, se iguala a Ulisses, todos pescam, vem peixe. Firmino precisa de destruir aquilo, pois não pode admitir aquele sacrifício. Ele também é um fanático, mas tem um horizonte de liberdade. Sua amante, a negra Cota, atrai Aruã e o seduz. Aí é que eu luto entre a realidade e o misticismo. Aruã perde os poderes e as desgraças se sucedem violentamente. Daí para o fim você verá...

Existem duas coisas:

- a) um clichê inconsciente que se revela e se imprime: Aruã aponta o infinito (Eis sua terra, Aruanda, de onde “... eu vim só, deixe lá pai, deixei lá vó” – que é sua cantiga de guerra) e grita: “Viemo de lá escravo, mas escravidão já acabou”. A coisa parece ingênua, mas está encaixada como bomba no organismo.
- b) é um filme gritado. É um filme de explosões. É um filme de tensão crescente – um filme místico, ele mesmo? Talvez seja mesmo uma contradição. Espero que no fundo seja um filme.¹⁵

¹⁵ – ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 126 – 127.

Glauber aos 20 anos de idade, é um jovem de visão extremamente apurada sobre a realidade à sua volta, a sua indignação em relação à alienação religiosa, será caracterizada ao longo de sua carreira em vários outros filmes de sua autoria.

Enfim *Barravento* abre um leque de interpretações possíveis, e creio que a cada momento que assistamos *Barravento* descobriremos ainda outras mais, Glauber foi um gênio muito além do seu tempo e do nosso.

CAPITULO 2

“DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”



2.1 – “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”: FANATISMO RELIGIOSO E BANDITISMO COMO BARREIRAS A SEREM SUPERADAS PARA A REVOLUÇÃO SOCIALISTA

Glauber Rocha propõe a moral humanista que coloca o futuro do homem nas mãos do próprio homem. A busca pela libertação dos mecanismos de opressão.

O filme possui uma organização linear claramente marcada, desde o momento em que Manuel (Geraldo del Rey) aparece no filme até o lance final da corrida pelo sertão.

Deus e o Diabo organiza-se em torno da vida do casal de camponeses Manuel e Rosa (Ioná Magalhães). Fala de sua condição social, seu trabalho, seu universo de representações, seu debate com os donos do poder e sua vinculação a determinadas formas de contestação da ordem vigente no sertão: a rebeldia messiânica e a violência do cangaço.

O filme é marcado por três rupturas:

Primeira ruptura (Manuel – vaqueiro): Vítima de um logro na partilha do gado, Manuel se revolta e mata o Coronel; os jagunços o perseguem e, no tiroteio em frente a sua casa, matam sua mãe. Vendo nessa morte um sinal de Deus, percebendo a sua condição de perseguido diante dos poderosos, Manuel adere a Sebastião (Lídio Silva), o santo milagreiro.

Segunda ruptura (Manuel – beato): Manuel entrega seu destino ao santo, demonstrando fidelidade e devoção no cumprimento dos rituais exigidos pela sua doutrina de purificação da alma. Os senhores da terra e a Igreja católica, sentindo-se

incomodados e decididos a neutralizar Sebastião, contratam Antônio das Mortes (Maurício do Vale) – o “matador de cangaceiros” – que aceita a tarefa do extermínio, Antônio elimina os beatos no momento em que Rosa mata Sebastião, libertando Manuel para uma nova vida.

Ruptura final (Manuel – cangaceiro): Únicos sobreviventes do massacre de Monte Santo, Manuel e Rosa são conduzidos por Cego Júlio (Marrom) para sua ligação com Corisco (Othon Bastos), sobrevivente de um outro massacre: o bando de Lampião. Para vingar o santo e vendo em Corisco um novo sinal dos céus, Manuel adere ao cangaço, procurando manter-se fiel ao passado de beato, o que motiva constantes discussões, com Corisco sobre a significação da violência e da reza na luta para mudar o destino. Novamente a figura de Antônio das Mortes, se faz presente e cumpre a sua missão de matador de cangaceiros e realiza o prometido (em conversa com o Cego Júlio), eliminando Corisco; o sertão se abre para a corrida de Manuel e Rosa, sobreviventes.

As associações de Manuel devido a sua revolta, se divide em dois momentos “o primeiro momento da revolta é um misticismo violento, que promete ao sertanejo um país imaginário em que o deserto vira mar e correm rios de leite. O segundo momento é uma violência mística, a cega destruição.”¹ Nos dois casos, trata-se de uma revolta alienada, em que Manuel não afronta seus problemas, mas é desviado deles por atitudes delirantes, que canalizam sua necessidade de mudar a sociedade e sua agressividade.

Deus e o Diabo é um passo à frente de *Barravento*, mesmo que seguindo as mesmas características do afastamento da realidade pela alienação coletiva, porém, não só passa de uma religião predominantemente africana para uma religião

¹ – BERNARDET, Jean-Claude. “Antônio das Mortes”. In.: *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1977, p. 78.

predominantemente cristã, como também capta duas atitudes principais que marcaram, até há alguns anos, a revolta nordestina, e que podem ser simbolizadas pelas figuras de Antônio Conselheiro e Lampião.

O primeiro contato de Manuel com Sebastião no sertão é representado um estado de indiferença por parte do beato Sebastião. A imagem começa a esboçar um trabalho de distanciamento que, à medida em que o filme se desenvolve, tende a afastar Sebastião do espectador e preparar o seu desmascaramento. Atento, agitado em sua montaria, Manuel rodeia o grupo de beatos. Olha fixo para Sebastião. O uso da câmara subjetiva (na mão e na posição dos olhos de Sebastião) evidencia claramente que ele não desvia os olhos, não encara Manuel, não revela nenhuma intenção de reconhecer sua presença. Manuel só existe no seu mundo quando “passa em frente” a seus olhos impassíveis, só interessados em guiar sua caminhada imperturbável para Monte Santo. Soberano, ele não se digna a prestar atenção no vaqueiro. Isto desautoriza, antecipadamente, o relato que Manuel fará a Rosa, dizendo que o santo olhou bem dentro dos seus olhos, dando a entender que houve comunicação intensa, origem de sua fé. Ao mesmo tempo, a imagem não colabora com as palavras do cantador, principalmente quanto ao “bondade nos olhos”. Sebastião não interage com a câmara. Esta permanece sempre um instrumento que o observa de perto, enquanto ele revela um ar fechado e enigmático. Sebastião é alimentado pela vaidade, pela ponta de sadismo na condução dos sacrifícios, pela indiferença aristocrática (que não se reduz à relação com a câmara). Coroa seu comportamento com uma morte inglória, com demonstrações de fraqueza nada condizentes com sua prepotência. Uma morte humanamente medrosa nas mãos de Rosa, contrasta com a empáfia anterior e o desmascara sem apelação (diante da câmara). A postura diante da figura de Sebastião não é o único elemento a compor a imagem do messianismo como fenômeno social. Glauber insere no filme, na

representação de Sebastião, momentos de desmistificações, mas há também elogios na sua apresentação. Por exemplo, a entrega de Manuel a Sebastião, na primeira sequência de Monte Santo, é composta como uma celebração envolvente que enaltece a força do sentimento religioso, capaz de aglutinar a massa de camponeses em um “êxtase” hipnotizador. A câmara antecipa-se a Manuel e Rosa, escalando o monte para ir de encontro ao mundo de Sebastião, num dos momentos de maior apoteose do filme. Um desfile de bandeiras e símbolos dispostos contra o céu, agitados pelo vento, encontra ressonância na música de Villa-Lobos (*Magnificat Alleluia para Orquestra e Coro*). Imagem e som imprimem um tom de solene grandiosidade ao momento, capaz de expressar a força e o valor do “êxtase” coletivo. Recusando a postura de quem contempla o fenômeno do exterior, os movimentos de câmara, que percorrem a textura das vestes e objetos religiosos, e o comentário musical manifestam uma identidade de perspectiva com a consciência das personagens. E o fundamental é que essa exaltação vem da face erudita da trilha sonora, não de sua face que encena o cordel, descartando a hipótese de que caberia ao cantador, e exclusivamente a ele, o papel de instância solidária com o universo das personagens.

Dentro desse elogio ao fenômeno global, não deixa de haver certa sutileza diante da figura de Sebastião; o movimento de câmara ressalta muito mais a coleção de elementos que o envolve, novamente descartando seus “bons olhos”.

Se na sequência da adesão definitiva de Manuel, imagem e som, pelo seu caráter envolvente, parecem legitimar o mundo da revolta messiânica, nos momentos seguintes é sua face repressora e tendente à histeria, dos ataques às prostitutas, das flagelações, dos sacrifícios, que vem a primeiro plano. O contato dos beatos com a sociedade é “estenografado”, na imagem, e estridente, no som. O silêncio e a inação subsequentes são introduzidos pelas cenas do caminhar lento e da observação crítica de Rosa, e pela

sua conversa com Manuel, onde ela denuncia seu afastamento sexual e o confinamento de Monte Santo. A discussão dos limites da prática rebelde do grupo se aprofunda nas seqüências alongadas desse retiro e espera contemplativa. Explorando metaforicamente a topografia de Monte Santo, a narração cristaliza essa idéia de confinamento, de ascensão e proximidade com o céu, de retiro para uma antecâmara onde não se está ainda no Paraíso (a ilha de Sebastião, sua fundamental promessa), mas já se desligou do terreno, do baixo mundo, do envolvimento com a sociedade.

Na prática dos beatos, desaparece a intervenção direta no andamento do mundo como um fim. A rebeldia messiânica tira os camponeses do processo de produção e os afasta da Igreja, subtraindo-os à exploração dos donos da terra, mas propõe a passividade da reza, a espera purificadora que define os eleitos no momento do cataclismo, da intervenção de Deus na construção de um novo reino de felicidade. Sublinhando o isolamento dos beatos diante do mundo, o filme não se detém numa caracterização maior do processo de formação da comunidade de Monte Santo. Ela é reduzida a seu aspecto de retiro, como meio de purificação religiosa.

Glauber em sua luta contra a alienação religiosa, busca demonstrar em *Deus e o Diabo*, todo o afastamento da sociedade que é estabelecido a partir da submissão do homem ao pensamento e passividade do religioso, recusando-se a tomar nas próprias mãos o fazer da revolução.

Posta em questão a via messiânica de salvação, o desmascaramento de Sebastião é incisivo; mas o questionamento do grupo em sua prática política não impede que, em momentos de aglutinação coletiva, pelo seu conteúdo de negação e resistência, a força do movimento receba o elogio franco da narração, nem tampouco que a sua eliminação se represente dentro de critérios que incluem a citação de planos da obra de Eisenstein, marcada pelo elogio à revolta (malograda) como prelúdio da revolução.

Destruindo a alienação religiosa, através de figura de Rosa assassinando Sebastião e Antônio das Mortes matando os beatos (em uma chacina que relembra o massacre da Praça Vermelha na Rússia, representado no filme *Outubro* do diretor Eisenstein), – importante ressaltar que Rosa não se aliena a representação messiânica de Sebastião, permanecendo livre para sua ação ante a insanidade do líder religioso – libertando Manuel para uma nova experiência: o banditismo.

Manuel não está totalmente liberto da alienação religiosa de Sebastião, ao ingressar ao bando de Corisco, um se identifica com o outro, no desejo de vingar a morte de seu líder místico (Corisco~Lampião / Manuel~Sebastião), tomando como inimigo Antônio das Mortes e suas ligações com os representantes do poder local.

Há uma alteração significativa nos critérios da encenação. Tem início um jogo de repetições pelo qual a nova fase do filme cita a anterior. Imagem e som compõem um elenco de aproximações que aponta, através da presença do mesmo elemento dentro de condições aparentemente opostas, Sebastião e Corisco como duas inversões, sua unidade profunda. Ao mesmo tempo, elementos interiores à própria diegese transformam-se também em foco de reflexão crítica: Corisco, Antônio e Cego Júlio. E os segmentos alongados de ação rarefeita estão marcados pelo maior envolvimento das personagens na discussão de sua própria experiência.

Para marcar a unidade profunda, é a mesma voz (de Othon Bastos) que profere os discursos de Sebastião e de Corisco. É a mesma peça musical de Villa-Lobos que consagra o instante de triunfo da cruz em Monte Santo, quando Manuel adere a Sebastião, e o instante da violência, no ataque do cangaço à fazenda, quando se define a “iniciação” de Manuel-Satanás (nome batizado por Corisco à Manuel, quando este adere ao cangaço), sua passagem da cruz à espada (onde Manuel indeciso reflete com um crucifixo em uma das mãos e o punhal na outra, momento que Manuel é libertado da

condição de beato e aceita o cangaço), sua participação traumática no ritual de sangue onde Corisco é o sacerdote. É a mesma metáfora que define o horizonte salvador e justiceiro de suas práticas em nome do Bem e do Mal.

Corisco é igualmente anunciado como um advento – entra na vida de Manuel e Rosa “pelo sim e pelo não”, como diz o cantador, num versejar simétrico ao do início do filme. A peregrinação em linha reta dos beatos (olhos fixos em Monte Santo) é substituída pelo vaivém de Corisco ao cumprir seu ritual de violência (matando pobre para não deixar morrer de fome, como proclama). Visto em plano geral, ele fala de sua promessa de vingança, e sua movimentação em círculos sublinha o espaço delimitado de sua ação no raso da caatinga. A visão em plano geral o apresenta como num palco limitado, “estaqueado” mesmo por seus capangas imóveis (mortos-vivos). Isto projeta sobre sua figura e gesto uma sombra de fechamento, de ausência de horizontes que, em todo o desenvolvimento posterior, será reafirmada.

Na sua teatralidade, o período Manuel-cangaceiro assume o tom de um ritual de mortos-vivos, de sobreviventes de perspectivas condenadas. Se Manuel não entende bem isso e vive a nova experiência como presente efetivo que tem horizontes, Corisco assume a encenação com outro espírito: como cúmplice das forças que o condenam. Mais de uma vez, é ele quem define, pela sua própria voz, tal condição de morto-vivo. E, na metáfora das duas cabeças (uma matando, a outra pensando), propõe seu destino como repetições de Virgulino – cujo corpo morreu, mas cujo espírito vive nele, Corisco. Sobrevivente tardio de uma prática condenada, decide levá-la até o fim. Antes mesmo que o encontro entre Antônio e Cego Júlio decrete a “cegueira” dessa forma de banditismo social é o próprio Corisco quem representa seus limites no palco da caatinga. Seus lances mais ativos parecem mera ilustração de doutrina, exposição ritual de solução já sem consequências práticas, mas revividas em sua força simbólica numa

representação que se assume como tal. Há um elogio à violência, que Corisco assume sem outro programa senão “desarrumar o arrumado”. Move-se no terreno de vingança e lealdade que, sem outra base que não a da luta pela sobrevivência, a da circunstância e a dos laços pessoais, ganham legitimidade através de um jogo de interpretações onde os conceitos de Bem e Mal são peças fundamentais. Corisco, ao mesmo tempo, se vê como agente do Bem, na figura do justiceiro: é São Jorge, santo do povo, contra o dragão da riqueza; e agente do Mal, na figura do condenado: no limite da indignidade maior a ele imposta (a morte pela fome), cumpre um trajeto de violência, assumindo sua tarefa destruidora em nome da justiça, mas vendo nessa tarefa a condenação de si mesmo, por uma irônica economia do destino. Nas malhas do Bem e do Mal, fica restrito a uma circularidade que não projeta horizontes para sua prática, instalando-se num curto-circuito de meios e fins, de negação e recuperação da perspectiva do inimigo. Exuberante em tal circularidade, Corisco percorre um trajeto onde a retórica que mobiliza para desmistificação de Sebastião (mito de Manuel) implica a desmistificação de Virgulino (seu próprio mito).

Como Rosa diante de Manuel, Dadá (esposa de Corisco) opõe-se ao discurso missionário de Corisco. Desse modo, consolida a presença, no filme, a visão realista das mulheres ao comportamento visionário, aos vãos heróicos das figuras masculinas. Questionando a cada oportunidade sua fé em Lampião e sua vocação justiceira, Dadá tenta trazer Corisco para a vida sem prodígios. “Escute, Cristino, quem morre acaba...” é a sua resposta à eloquência de Corisco na evocação do duelo inevitável com Antônio e no elogio ao seu “corpo fechado”. “Lampião era grande mas, também ficava pequeno” é a sua resposta à solicitação muda de Manuel no lance final da longa discussão sobre “quem era maior”, Sebastião ou Virgulino. Nessa discussão, vimos o modo como Corisco aceita a “pequenez” de Lampião, pressionado pelos outros e pela sua memória.

O fundamental é que tal aceitação ocorre dentro de um processo deflagrado pela falas dele, Corisco, desde a sua primeira intervenção. Falas que a câmara na mão observa de perto, cara a cara, interagindo com ele, tendo reconhecida sua presença. Falas diretas ao espectador, mais de uma vez. Corisco não dissimula sua própria vaidade, espõe-se por inteiro. Sua iniciativa impede que o debate do cangaço se instale a sua revelia.

Exposta a reflexão até o fim, completo o percurso de desmistificação de Sebastião e Virgulino, resta o confronto final com Antônio das Mortes. Corisco assume a representação na etapa do desfecho final. Não apenas no ritual de sua reza de “corpo fechado”, mas também na própria união com Rosa. É ele quem prepara a cena, coroando a atração que sempre exercera. A união Rosa-Corisco constitui uma versão deslocada da violência sexual típica do cangaceiro: Rosa, vestida de noiva, reencontra a figura masculina e, através dessa reiniciação simbólica, Corisco completa sua função de reunir o casal de camponeses: através dele, Manuel tem sua consciência liberada de Sebastião; através dele, Rosa perde o véu, recupera uma face perdida da sua experiência sexual e reencontra Manuel, para ter um filho.

Ao contrário do santo, Corisco recebe a adesão de Rosa. Ao contrário do santo, ele dialoga francamente com a câmara. Assumindo a encenação do questionamento do cangaço até o fim, ele contribui para a impositação heróica de sua morte, que cristaliza a tradição de valentia cantada pela memória popular. Ao contrário do santo, ele tem direito ao duelo franco com Antônio das Mortes, momento de plenitude do filme, onde Corisco em último suspiro grita: “mais forte é os poderes do povo”, entregando ao povo a missão de continuar e fazer a revolução.

Antônio das Mortes é o próprio Glauber, é ele que possui o desejo de destruir as formas de alienação para que se acelere o processo da revolução, devido seu desprezo pela alienação religiosa, nega a Sebastião uma morte gloriosa em combate com Antônio

das Mortes. Sebastião morre pelas mãos de uma mulher lúcida, que não se deixou levar pela sua retórica messiânica. Ao contrário Corisco teve uma morte honrosa e gloriosa no embate corpo à corpo com Antônio das Mortes, podemos perceber que Glauber se simpatizava mais com a via da violência à qual Corisco é representante. Porém, estas duas formas de alienação é apenas os estados no qual o homem necessita da experiência e da superação, possibilitando a “grande guerra”, a revolução socialista.

A presença do elemento religioso em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, não é diferente de *Barravento*, embora seja mais elaborada. O vaqueiro Manuel deverá atravessar duas etapas da alienação – o fanatismo do beato Sebastião e a violência bruta de Corisco – para encontrar seu próprio destino. Aquele que lhe diz que a terra é do homem, não é de Deus nem do diabo, segundo a canção de Sérgio Ricardo. Mais uma vez a religião é um entrave, uma etapa a ser vencida pela consciência infeliz. Para que o homem dominado se transforme em homem livre, quer dizer, revolucionário, precisa viver essa etapa e, vivendo-a, superá-la.

Glauber, cedo descobre no sertão, no seu solo natal, o laboratório que lhe permite sondar a psicologia política do homem brasileiro explorado. Nesse universo em transe, em que uma esperança irracional convive com a fome e a seca, descobre a metáfora perfeita do país colonizado. É lá, na fé do sertanejo, que vê palpitar a crença sebastiana, a do rei que desapareceu, mas voltará, trazendo com ele a justiça na terra, quando “o sertão virar mar e o mar virar sertão”.

Glauber no fundo sabe que simplesmente assimilar a fé à alienação pode ser empobrecedor. Até mesmo porque a vasta sombra do Conselheiro, com seu potencial místico, mas também contestador, se estende sobre ele. Ninguém entende Glauber inteiramente se não passar primeiro por Canudos. E de preferência o Canudo épico, lido

por Euclides da Cunha. De modo que a utopia revolucionária está de mãos dadas com sua utopia mística.

2.2 – AS REPRESENTAÇÕES DAS PERSONAGENS E SUAS VALORIZAÇÕES ESTÉTICAS

Manuel (Geraldo del Rey), representa o povo, o homem em sua trajetória histórica, com dois pólos de alienação (fanatismo religioso ~ violência do banditismo), onde ambos tem seu valor (em menor ou maior grau), mas não é o ideal para a revolução. Existe necessidade de superação dos dois pólos, para que o homem possa agir racionalmente. E essa ação só poderá ser a guerra, uma guerra que será a aplicação de meios humanos para a resolução de problemas humanos. “Uma grande guerra sem a cegueira de Deus e do Diabo. E, pra que essa guerra venha logo, eu (Antônio das Mortes), que já matei Sebastião, vou matar Corisco”.

O filme tem uma visão profética, impondo um destino ao homem, dividido em etapas, primeiro o povo deve se revoltar com sua condição de vida, pela expropriação e logro por parte da burguesia (patrão); em segundo ser desmistificado da alienação religiosa; em terceiro ter a experiência da violência, da morte, da luta armada, porém existe a necessidade de destruição desta mistificação da violência, para que o homem livre possa conduzir sua própria história sem a “cegueira de Deus e do Diabo”. A tomada de consciência do homem o conduzirá sem dúvidas (segundo Glauber), à revolução, à qual o destino do homem inevitavelmente o conduzirá, porém cabe ao intelectual de esquerda destruir os dois pólos de alienação para que o destino seja acelerado e a revolução aconteça logo.

Manuel representa este povo que necessita da intervenção do intelectual progressista para aceleração de sua tomada de consciência. Em Deus e o Diabo Glauber mostra como deve ser a ação dos intelectuais de esquerda, uma receita, uma profecia messiânica para revolução socialista.

Rosa (Ioná Magalhães), mulher de Manuel, na primeira parte do filme, quer que se abandone o fanatismo e que se volte a uma ação mais humana, concreta e racional. O olhar de Rosa em relação a figura de Sebastião é de desconfiança, apegada ao aqui-agora, ao trabalho cotidiano de que foi arrancada pela fé de Manuel.

Rosa e Manuel são as duas faces de um mesmo povo, os dois lados de uma mesma moeda, para Glauber, Manuel e Rosa juntos é a perfeita representação do povo. Um povo que é alienado, mas que possui uma esfera de lucidez, uma esfera que chama a parte alienada à razão, mesmo encontrando resistência, necessitando à ação externa.

Antônio das Mortes responde ao chamado de Rosa (a representação da lucidez ainda existente no povo), quando está se encontra fraca e acuada pela mistificação de Sebastião.

É esta representação que encontra na figura de Corisco (representante da violência) uma atração amorosa e de confiança. E no momento em que Manuel se encontra livre de suas alienações esta representação não mais é necessária ao filme, Rosa cai por terra e fica para trás, Manuel agora constitui as duas representações do povo, um homem livre e lúcido, um todo, sabendo de seu papel histórico, correndo em direção a revolução.

Cego Júlio (Marrom), é o contador da lenda, sob forma de cordel, um narrador que mergulha para dentro da cena. "Cego Júlio é a nova faceta do poeta da tradição

oral; sua presença, como personagem, dentro da ficção, embaralha os níveis, possibilitando a conversação entre os protagonistas e a própria figura doadora da lenda."² É o instrumento de ligação de Manuel e Rosa com o cangaço, o mestre de cerimônia, pois é ele quem leva Manuel e Rosa à Corisco e os apresenta ao cangaceiro.

É Cego Júlio que estabelece um diálogo com Antônio das Mortes antes do duelo da cena final, onde Antônio das Mortes diz que deixou Manuel e Rosa vivos para "contar a história". Ao fazê-lo, deixa em aberto o uso de tal comentário como pista falsa, mas o fato de enunciá-lo lança mais decisivamente sobre Antônio a suspeita de que ele intui e aceita colaborar com uma "ordem maior" das coisas, ordem definidora do papel e do destino particular de cada personagem. "É notável que esse comentário seja feito justamente no diálogo com o Cego Júlio (projeção para dentro da diegese da figura do cantador), transformando Manuel e Rosa em instrumentos da continuidade de sua própria lenda, bastiões de uma tradição oral presente na ficção (Cego Júlio) e na própria organização do filme, como um dos focos de narração."³ Neste diálogo Antônio declara as intenções de seus atos e profetiza a "grande guerra" que aconteceria naquelas terras; o diálogo termina com uma frase repetida muitas vezes pelo Cego Júlio: "a culpa não é do povo, Antônio". Esta frase é novamente utilizada por Glauber no filme *Terra em Transe*.

Sebastião (Lídio Silva), um líder religioso, que promete uma vida imaginária aos fanáticos beatos que o segue, sua figura compõe a imagem do messianismo como fenômeno social. Há desmistificações, mas há também elogios na sua apresentação. É rodeado por momentos apoteóticos durante o filme, um desfile de bandeiras e símbolos

² – XAVIER, Ismail. "Deus e o Diabo na Terra do Sol: As figuras da revolução". In: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, Embrafilme, Secretaria da Cultura, IMEC, 1983, p. 100.

³ – *Idem*, p. 111.

dispostos contra o céu, agitados pelo vento, encontrando ressonância na música de Villa-Lobos.

Sebastião é a figura alienadora à qual Manuel se submete acreditando que foi um sinal o desenrolar de sua revolta contra o logro do coronel. Sebastião atrai os beatos até Monte Santo, e os submete à rituais de purificação. Com isto Glauber demonstra o grau de sofrimento que o povo se submete devido a alienação. Causando um estranhamento ao espectador, ao mesmo tempo, transporta o espectador para a tela ao intensificar os rituais.

O ritual de sacrifício de uma criança, representado no filme, faz uma ponte entre a religião cristã e os rituais fetichistas, indicando uma relação entre ritual primitivo e contemporâneo. Isto nos revela que a intenção de Glauber ao chocar o espectador com o sacrifício da criança, é trazer o espectador à razão, demonstrando à que ponto poderia chegar o poder da alienação religiosa. Ao mesmo tempo Glauber indica que os rituais de purificação contemporâneos induzidos pelas religiões são iguais aqueles qualificados por estas mesmas religiões como rituais pagãos de comunidades primitivas.

A morte de Sebastião através das mãos de Rosa, demonstra a insatisfação de Glauber com o simbolismo da figura religiosa como veículo de alienação do povo. Uma morte sem glória no imaginário popular. Um líder religioso que demonstra medo da morte ao ser morto enfrentado por Rosa; nesta cena o diretor nega a figura de Sebastião um combate com Antônio das Mortes. A covardia de Sebastião se contrasta a valentia de Corisco, que não foge da morte, no combate corpo a corpo com Antônio, a figura cai como um guerreiro, uma morte gloriosa no cangaço.

Corisco (Othon Bastos); é o representante da violência, último cangaceiro do bando de Lampião; escapou da morte em Angicos, devido a desavença entre ele e

Lampião (teatralização que só Corisco representa, fazendo os dois papéis, o dele próprio e o de Lampião, numa conversa direta com a câmara que o focaliza isolado na caatinga feita palco para este “número” especial). Na desavença Corisco leva Dadá (esposa de Corisco) e mais dois cangaceiros do bando.

Figura central do polo da violência contracenado no filme, a câmara sempre o acompanha, sua fala sempre é colocada como desencadeadora das ações. Corisco representa o Mal, porém, não poderia ser caracterizado como praticante de maldade. Suas mortes são justificadas pela alienação ou pela vingança da morte de Lampião, “só mato pobre pra não deixar morre de fome ... prometi à meu padim Cícero”.

No momento decisivo da discussão sobre a legitimidade da reza e da violência. O diálogo entre as quatro personagens – Corisco, Manuel, Rosa e Dadá – desenvolve-se a partir da argumentação de Corisco, que, para provar a superioridade de Virgulino sobre Sebastião, narra um suposto confronto no qual o cangaceiro “chutou e cuspiu na cara” do santo. “Dessa superioridade marcada no duelo pessoal (segundo regra da tradição sertaneja), Corisco conclui pela maior legitimidade da violência: “Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com rosário não, Satanás (nome dado à Manuel ao entrar no cangaço). É no rifle e no punhal!”⁴ Glauber indica na fala de Corisco o caminho da violência, experiência necessária ao povo revolucionário.

Dadá proclama a pequenez de Lampião, que Corisco nega “é mentira”, porém imediatamente aceita a afirmação de Dadá. “Corisco, braço direito estendido para dispor o punhal paralelo à linha do horizonte, de costas para a câmara, confessa o medo de

⁴ – XAVIER, Ismail. “Deus e o Diabo na Terra do Sol: As figuras da revolução”. In: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, Embrafilme, Secretaria da Cultura, IMEC, 1983, p. 85-86.

Lampião pela fala ritmada e em baixo tom: “Tenho medo de viver sonhando com a luz do mal que joguei em cima do bom e do ruim. Tenho medo do inferno e das almas penadas que cortei com meu punhal. Tenho medo de ficar triste e sozinho, como o gado berrando pro sol. Tenho medo, Cristino (nome verdadeiro de Corisco), tenho medo da escuridão da morte.”⁵

Corisco percorre um trajeto onde a retórica que mobiliza para desmistificar Sebastião (mito de Manuel) implica a desmistificação de Virgulino (seu próprio mito). No filme há um elogio à violência que Corisco assume “desarrumar o arrumado”. Uma trajetória que move-se no terreno de vingança e lealdade que, sem outra base que não a da luta pela sobrevivência, a da circunstância e a dos laços pessoais, ganham legitimidade através de um jogo de interpretações onde os conceitos de Bem e Mal são peças fundamentais. “Corisco, ao mesmo tempo, se vê como agente do Bem, na figura do justiceiro: é São Jorge, santo do povo, contra o dragão da riqueza; e agente do Mal, na figura do condenado: no limite da indignidade maior a ele imposta (a morte pela fome), cumpre um trajeto de violência, assumindo sua tarefa a condenação de si mesmo, por uma irônica economia do destino.”⁶

Tal como Rosa diante de Manuel, Dadá opõe-se ao discurso missionário de Corisco. Consolidando a visão realista das mulheres ao comportamento visionário, aos vãos heróicos das figuras masculinas. “Questionando a cada oportunidade sua fé em Lampião e sua vocação justiceira, Dadá tenta trazer Corisco para a vida sem prodígios. “Escute, Cristino, quem morre acaba...” é a sua resposta à eloquência de Corisco na

⁵ – XAVIER, Ismail. “Deus e o Diabo na Terra do Sol: As figuras da revolução”. In.: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, Embrafilme, Secretaria da Cultura, IMEC, 1983, p. 86.

⁶ – *Idem*, p. 101.

evocação do duelo inevitável com Antônio e no elogio ao seu “corpo fechado”.⁷ Novamente Glauber representa a lucidez através da figura feminina.

Corisco ao contrário de Sebastião, dialoga francamente com a câmara, interagindo com o espectador. Assumi na sua encenação o questionamento do cangaço até o fim, contribuindo para a imposição heróica de sua morte, que cristaliza a tradição de valentia cantada pela memória popular. Ao contrário do santo, ele tem direito ao duelo franco com Antônio das Mortes, momento de plenitude do cordel.

Antônio das Mortes (Maurício do Vale), é a figura responsável pela destruição dos pólos alienantes do filme: fanatismo e cangaço. Misterioso na presença física e na palavra “não quero que ninguém entenda nada da minha pessoa; fui condenado nesse destino e tenho de cumprir sem pena e pensamento”. Agente infalível, propõe sua própria violência como uma espécie de eutanásia: quando indagado por que matou os beatos, afirma que não queria, mas precisava, “não posso viver descansado com essa miséria”, se auto define como condenado, cumpridor de um destino inevitável, dentro da mesma lógica do “a gente mata e depois se mata”. Antônio explicita o sentido que vê nos seus atos dentro de uma ordem maior das coisas, uma ordem que sua consciência intui mas não explica: “Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão, uma guerra grande sem a cegueira de Deus e do Diabo, e pra que essa guerra comece logo, eu que já matei Sebastião vou matar Corisco e depois morrer de vez, que nós somos tudo a mesma coisa”. Isto indica a intenção de Antônio, acelerar o processo do destino no homem, Antônio é o intelectual de esquerda, Antônio é o próprio Glauber.

⁷ – XAVIER, Ismail. “Deus e o Diabo na Terra do Sol: As figuras da revolução”. In.: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, Embrafilme, Secretaria da Cultura, IMEC, 1983, p. 101.

Ambas experiências de Manuel (fanatismo ~ cangaço) são interrompidas por Antônio das Mortes; “é ele que põe fim à estória do Monte Santo, matando os fanáticos, embora o beato já tivesse sido morto por Rosa (mas depois ele se atribuirá esse assassinato); e é ele que põe fim à aventura do cangaço, matando Corisco. Eliminando as fontes de alienação, dá a Manuel a possibilidade de agir racionalmente.”⁸ A guerra vislumbrada nas entrelinhas do roteiro, é a aplicação de meios humanos para a resolução de problemas humanos.

Para matar Sebastião, Antônio recebe da igreja Católica e dos Coronéis, essa situação é criticada por Jean-Claude Bernardet, como indicativo de contradição: “Antônio não age desse modo como um revolucionário dedicado à causa: para matar fanáticos e cangaceiros, é pago por aqueles que oprimem o vaqueiro. Ele é um sicário, é vendido ao inimigo. Essa situação apresenta elementos antagônicos: se ele mata a soldo do inimigo, não pode ser pelo bem do povo: se é pelo bem do povo, não pode ser obedecendo o inimigo. Antônio das Mortes é essa contradição.”⁹ Porém, se imaginarmos Antônio das Mortes sendo o próprio Glauber e olharmos os produtores descritos no início do filme, veremos que os filmes do cinema novo, e consequentemente Glauber Rocha, são financiados por representantes do capital (Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes, Banco Nacional de Minas Gerais), e agradecimentos à José Luiz Magalhães Lins e ao Monsenhor Francisco Berenguer (representante da igreja Católica), poderíamos dizer que Glauber está aberto à idéia que o intelectual de esquerda deve utilizar-se do capital dos burgueses em prol da

⁸ – BERNADET, Jean-Claude. “Antônio das Mortes”. In.: *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1977, p. 78 – 79.

⁹ – *Idem*, p. 79.

revolução, “...estamos produzindo com o dinheiro do Banco Nacional de Minas Gerais, é incrível... que um banco particular empreste com facilidade de prazo, juro e avalistas, enquanto o Banco do Brasil exige hipotecas, avalistas potentes, garantias terríveis, é um crime!”¹⁰

Inevitavelmente Glauber e os cinemanovistas tinham que se utilizar do capital dos representantes da burguesia, para fazer filmes revolucionários, ou seja, o herói de Deus e o Diabo faz uma apropriação do pensamento dos cinemanovistas, o ideal maior é a revolução, mesmo que tenham que se valer do capital burguês para tal fim.

2.3 – A PROFECIA E SUA LÓGICA: “...O SERTÃO VAI VIRÁ MAR, O MAR VIRÁ SERTÃO”.

O filme afirma uma “ordem maior” que comanda o destino dos homens e dá sentido as suas ações. Neste sentido Antônio das Mortes é o agente desta “ordem maior”, é ele que consuma o movimento de libertação e afirma os valores do humanismo (do homem desalienado), é o ser que se afirma como condenado pelo destino, sem escolha; figura, portanto, da alienação, nos termos do humanismo. E, no final, quem proclama que “a terra é do homem” é a voz do cantador, foco de sugestões inversas ao longo do filme.

Resulta dessa interdependência um percurso liberador engendrado, não pelo homem, mas pelo destino (seja esse o nome da “ordem maior”); um destino que trabalha

¹⁰ – ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.239.

para a conclusão de que o homem é o sujeito da história. Antônio das Mortes, encarnando o curto-circuito da alienação-lucidez, constitui o nó desses dois movimentos, onde a história se põe no caminho certo através das figuras da alienação, e assim o faz como expressão de uma necessidade: a história-destino caminha através dessas figuras, e não apesar delas, eis o dado fundamental. Elas são elos essenciais no processo e, por aí, compõe-se o tecido mesmo da história e sua astúcia.

Neste sentido, *Deus e o Diabo* aproxima-se das reflexões de Hegel sobre o papel do herói e das determinações particulares dentro do movimento racional da história universal. Movimento, segundo Hegel, “muitas vezes opaco e inacessível à consciência dos agentes que, a sua revelia, se põem como instrumentos da necessidade, do fim da Razão. Hegel fala na “astúcia da Razão” que faz atuar, em seu lugar, as paixões, exatamente no terreno (particular) onde é derrotado, sacrificado, aquele elemento mesmo que ela usa para se afirmar”.¹¹

Dentro desta lógica a ação repressora de Antônio é um *através* no caminho da libertação. Ao lado do anseio de justiça, a violência precisa ser afirmada como mola propulsora decisiva do movimento histórico. Cada ação repressora de Antônio dá novo impulso à formação de uma consciência genuinamente revolucionária.

Pela organização do filme, o sertão é o mundo e o mar é instância do imaginário, visão do paraíso.

Se há uma convocação para a luta no presente, o filme a propõe como apoiada nessa tradição de violência: a rebeldia não se inaugura, dá apenas continuidade à luta celebrada pela lenda. Se há um conceito de “necessidade histórica” comandando a eliminação da face alienada dessa tradição, esse conceito se faz presente transfigurado na idéia de destino, forma da necessidade num discurso que procura homogeneidade

¹¹ – HEGEL, Georg W. Friedrich. *Filosofia de la Historia*, Barcelona: Ediciones Zeus, 1970, p.53-62.

com a tradição oral. A representação das revoltas camponesas – recuperação primeira – se efetiva numa forma que é foco de uma recuperação segunda, a do cordel enquanto poesia narrativa. O veículo da representação é outro e há uma vertente progressista dentro do discurso que polemiza com a tradição e parte dos mitos para inseri-los num processo de transformação, denunciando seus limites, sua humanidade.

Enquanto o cordel tende a projetar os seus heróis na eternidade, como figuras exemplares que escapam à decadência do mundo, ao contrário, *Deus e o Diabo* projeta esses mesmos heróis pelas necessidades históricas que decretam a morte de uns e outros como essencial para o progresso dos homens e para a realização do princípio de justiça.

Há um tempo adequado a cada gesto, e a maior virtude do herói é o reconhecimento do aspecto progressista de sua própria destruição e morte, pois, na sua própria essência, ele traz a marca de seus comprometimentos com o que deve ser destruído. Nesse sentido, louve-se a intuição de Antônio das Mortes, herói infalível e melancólico porque consciente de seu fim.

Antônio permitia a sobrevivência de Manuel e Rosa, pois a lógica do casal que representa o povo é sofrer a lógica de um processo cujo horizonte maior foi sempre definido por outras instâncias. “*Em Deus e o Diabo*, Manuel não se libera do mergulho messiânico; é liberado. Não está ainda no centro de sua própria trajetória. O gesto que limpa o terreno não é seu e Manuel vive porque, no final, ainda é disponibilidade. Sua corrida figura um presente que é pura indeterminação e não se caracteriza senão como instante que recebe esse sopro do passado e tende a lhe dar novo impulso, pois o futuro reserva necessariamente o encontro com o mar”.¹²

¹² – XAVIER, Ismail. “Deus e o Diabo na Terra do Sol: As figuras da revolução”. In: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, Embrafilme, Secretaria da Cultura, IMEC, 1983, p. 116.

O filme em sua trajetória, assume a fórmula didática do conselho, por outro lado, descentra o foco de sua lição, afastando-se do filme-receita que fornece “modelos para a ação”. Sua estrutura alegórica parece simplificar, mas, no fundo, torna complexa a reflexão sobre o sentido das revoltas camponesas e suas formas de consciência.

Empenhado na transformação da sociedade e valorizando, nesse empenho, uma visão dialética da história, o filme de Glauber se recusa a descartar a representação construída pelas classes dominadas e, ao mesmo tempo, procura questionar, por dentro, a face tradicionalista dessa representação em nome da história.

Deus e o Diabo faz uma verdadeira revolução na sua exibição em 1964. A revolução real que a esquerda esperava acontecer no comício de Jango na Central do Brasil, em 13 de março de 1964, não aconteceu, daí três dias depois em 16 de março de 1964 às 20:30 horas, fez-se uma revolução na tela do cinema, era a primeira exibição do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Este filme muda o pensamento de muitos revolucionários de esquerda, assim escreve Arnaldo Jabor: “Que seria de nós? O mundo não era mais tão fácil como pensávamos. Nossa consciência não era linear. A realidade não era mais realista. O filme dava conta dessa eterna luta entre o sutil e o grosso. Sempre quase ganha o grosso. E o eterno dilema sutil-grosso continua. Vemos a esquerda se perder em discussões iguais à de trinta anos atrás, antes daquela noite do cinema Ópera. Veio 64, veio 68, veio a luta suicida, veio a democracia formal. Passaram muitas ilusões.

Mas *Deus e o Diabo* não era ilusão. Muitas realidades foram ilusão. Mas aquela ficção não; aquela ficção era a realidade. Precisamos de um novo filme como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Aluguem em video e vejam o que era o futuro.”¹³

¹³ – JABOR, Arnaldo. “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. In.: *Folha conta 100 anos de cinema*. Amir Labaki (Org.). Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1995, p. 71 - 72.

CAPITULO 3

“TERRA EM TRANSE”



3.1 – “TERRA EM TRANSE”: A REPRESENTAÇÃO DO GOLPE DE 64 NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA

Em 1966, Glauber Rocha inicia a produção de *Terra em Transe*, durou seis meses entre o início das filmagens e a primeira cópia, sendo concluído em 1967. Muitas das dificuldades surgidas deveram-se à necessidade de se criar um novo país (“Eldorado”) em cenários do Rio de Janeiro. “Glauber relata que várias cenas foram difíceis de filmar, em especial a da orgia na casa de Julio Fuentes. Para obter maior veracidade, diz ter embebedado toda a equipe, com exceção de Dib Lufti, que estava com a câmera. Foi difícil controlar a *troupe* de pileque, mas para Glauber parecia ser a única maneira de se obter os efeitos desejados.”¹

O país onde se ambienta a ficção é “Eldorado”, uma ilha tropical. Sua capital (Eldorado) liga-se a uma única província no interior, chamada “Alecrim”. A estória se desenvolve entre idas e vindas dos personagens de Eldorado e Alecrim. O filme é narrado em *flashback* a partir da morte de Paulo Martins (Jardel Filho), que rememora em delírio sua existência passada.

Poeta e militante político, Paulo hesita entre as forças políticas de Eldorado que disputam seu apoio. De um lado, Porfírio Dias (Paulo Autran), líder de direita com o qual Paulo esteve ligado na juventude. De outro, Felipe Vieira (José Lewgoy), líder populista com tonalidades esquerdistas ao qual Paulo é atraído por Sara (Glauber Rocha), militante comunista.

¹ – RAMOS, Fernão. “Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)”. In: *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990, p. 360-361.

Mas para melhor entender *Terra em Transe* devemos dividir o filme em blocos:²

Bloco 1 – Ferido de morte, o poeta recorda: primeira encenação do golpe, até o momento em que Paulo, nas dunas, diz “onde estava há dois, três, quatro anos atrás ...?”

Bloco 2 – A obsessão do poeta. Diaz triunfante: sequência de ostensiva figuração alegórica, descontínua. Diaz desfila triunfante, em carro aberto, pela capital de Eldorado/Diaz (o branco europeu), chega às praias de Eldorado, acompanhado do conquistador ibérico e do padre, observado pelo índio; junto a uma enorme cruz na praia, celebra a primeira missa/Diaz sobe as escadarias do palácio e pronuncia, para a câmara, a sua declaração de princípios.

Bloco 3 – O poeta rompe com Diaz e encontra a sua missão (e Sara): início da cronologia do golpe. Sucessão linear de causa-e-efeito. Paulo observa Diaz que comemora a vitória nas eleições para o Senado dançando com Sílvia (Danuza Leão) em seu palácio-residência; a voz *over* do poeta inicia seu relato. Diaz oferece um brinde a seu *protegé* e “futuro deputado”, mas o poeta o surpreende com o gesto de ruptura; Paulo despede-se de Sílvia e parte para viver seu novo compromisso com a transformação social. Saltamos para Alecrim, uma província de Eldorado; na redação de um jornal, o repórter Paulo encontra Sara e falam da pobreza do país. “Precisamos de um líder” é a frase enfática do poeta; Sara o conduz a Vieira, de quem se tornam assessores na campanha eleitoral; esta se inicia sem demora e acompanhamos o movimento ascensional de Vieira rumo ao governo de Alecrim.

² – Nota : De acordo com estrutura criada por Ismail Xavier no texto “Terra em Transe: alegoria e agonia”. In.: *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense. 1993. p. 42-44.

Bloco 4 – O poeta abandona a sua missão (e Sara): primeiro bloco com estrutura em anel, circular, organizado em torno dos diálogos entre Paulo e Sara, especialmente sua conversa de despedida após o rompimento de Paulo com Vieira. Aqui, a palavra, o movimento das interrogações e argumentos, conduz a montagem. Começamos pela voz over do poeta que, após a vitória, se pergunta se Vieira vai cumprir as promessas. Definida a pauta do bloco, acompanhamos os episódios de confrontação e violência que respondem às perguntas que abriram a seqüência. O vai-e-vem entre os espaços da ação política de Paulo e os espaços de sua interlocução com Sara definem uma circularidade, retornos obsessivos, *flashbacks* dentro do *flashbacks* maior. E tudo está emoldurado pelo cotejo entre dois planos extremos: o plano de Paulo e Sara abraçados no jardim do Palácio de Vieira (primeira imagem do bloco, quando o alarido da campanha de Vieira se dissolve) e o plano em que ela (no apartamento) relaxa o abraço entre os dois e se afasta do poeta que já definiu sua renúncia à vida política. É como se toda a seqüência de episódios políticos definisse seu sentido maior no abraço e na separação dos protagonistas figurada na moldura do bloco.

Bloco 5 – O poeta volta para o “inferno” de Eldorado: retorno do poeta para a capital, o inferno de Eldorado. Momento de desencanto em que ele dissipa sua ressaca política nas festas comandadas por Julio Fuentes (Paulo Gracindo), o milionário da indústria. Nelas, Paulo reencontra o velho amigo Álvaro(Hugo Carvana) e reata com Sílvia, pólo oposto a Sara em sua vida: uma associada à razão e ao compromisso político; outra associada à embriaguez, à “alienação”, à fossa indolente. A montagem segue o “clima” deste momento, pontuada pela declamação dos poemas que falam de decomposição, tédio e preguiça em meio à natureza tropical.

Bloco 6 – Sara resgata o poeta do inferno de Eldorado: segunda estrutura em anel, organizada em torno da conversa entre Paulo, Sara e dois jovens militantes no

terraço do apartamento do poeta. Sara o procura em Eldorado e vem restituí-lo à política. A pressão sobre o poeta, em especial o discurso dos jovens, emoldura as cenas em que vemos Paulo e Álvaro a fazer conchavos com Fuentes; querem convencê-lo apoiar uma campanha contra Diaz e favorecer Vieira em nome de uma aliança nacionalista contra o imperialismo; nesta campanha, Paulo terá o controle dos meios de comunicação. O esquema dá certo e Paulo recebe a carta branca de Fuentes. Tal como o bloco 4, este faz avançar a intriga política enquanto reafirma, pelas repetições, o ponto de maior densidade dramática, novamente referido a Sara. A moldura aqui define uma inversão face ao antes ocorrido: agora começamos o bloco com os corpos separados, posição de estudo recíproco, e findamos com o abraço e o beijo: Sara, de pé, domina a situação, e Paulo permanece sentado na mesma posição do “interrogatório” a que os jovens o submetem. Momento-chave, este bloco é o único em que retornam imagens do poeta a se arrastar nas dunas na hora da agonia, enquanto a voz *over* fala da decisão de voltar à política “por amor a você, Sara...”

Bloco 7 – O poeta reassume a missão e rompe de vez com Diaz: encadeamento linear de causa-e-efeito. Paulo organiza o programa com a biografia de Diaz, denunciando as traições e negociatas de sua carreira política. O remorso o conduz ao encontro com o líder conservador; cobranças e desculpas resultam no conflito irremediável. Resta a Paulo Martins se atolar na campanha de Vieira à Presidência.

Bloco 8 – O poeta abraça a aventura já sem retorno: “um candidato popular” é o grito de Paulo que anuncia a festa no terraço do Palácio de Vieira em Alecrim. Presentes todos os grupos de apoio (exceto Fuentes em pessoa): uma grande massa, o carnaval, enfim todas as peças do *show* eleitoral que, em sua evolução, o próprio Paulo vai pôr em xeque, com suas reflexões em voz *over*, sua poesia amarga e a franca intervenção que, a certa altura, acaba com a festa. A provocação de Paulo cria uma atmosfera tensa que

gera a morte de um popular. Vieira e seu *staff* assumem uma indignação de “homens de bem”, mas a confusão deixa claro ao líder populista que não é mais possível contemporizar. Ele anuncia sua decisão de “deixar o vagão correr solto” e Paulo se retira da cena como que iluminado, olhando *off* para o horizonte da história ao som do candomblé. O transe se anuncia.

Bloco 9 – O poeta é traído: novamente o jogo de repetições, agora no vai e vem entre a cena do conchavo (Diaz e Fuentes) e a conversa em que Álvaro chega à redação do jornal trazendo a Paulo a notícia da traição. Na passagem do bloco 8 para este, o *jazz* atropela o candomblé e mergulhamos no plano-sequência que traz o conchavo na casa do magnata. Diaz convence Fuentes, com o argumento da “matéria paga” em seus veículos, a abandonar Vieira e se alinhar às forças golpistas que conspiram para depor o Presidente Fernandez, em final de mandato, antes das eleições. Além de Sílvia, que recebe as atenções de Diaz, Álvaro está presente e ouve. Na redação, Álvaro caminha enquanto a voz *over* de Paulo recapitula o momento de sua revelação. Voltamos para uma repetição da conversa entre Diaz e Fuentes e, só depois, nos fixamos na cena da redação. O poeta se revolta, faz discursos morais, entra em depressão; sabemos que irá reagir. Álvaro desce mais fundo e se suicida. O tiro que dispara *off*, enquanto vemos o rosto mudo de Sílvia, deflagra a figura do golpe.

Bloco 10 – Diaz desfere o golpe e triunfa: montagem paralela alternando os discursos de Diaz e Vieira. O líder populista caminha em terreno plano; sua voz e gestos assinalam sua fraqueza à medida que avança cercado de uma pequena multidão, dos militantes, do padre. Diaz está só; leva consigo a bandeira e o crucifixo, marchando morro acima rumo ao poder. Vieira perde o fôlego e se ajoelha, pedindo a benção do padre; Diaz, no alto do morro, contra o céu, agita a bandeira e delira de felicidade, saboreia as palavras na convicção de que o Sol da Esperança iluminará seus passos

rumo às manhãs “radiosas, vivas, eternas, imutáveis, perenes, infinitas”. O plano de Diaz em seu desfile triunfal retorna e vem coroar o sentido do bloco em sua figuração do golpe, numa sucessão pontuada pelo som afro-brasileiro a marcar o transe de Eldorado.

Bloco 11 – O poeta resiste: segunda representação do momento de derrota. A câmara aérea retorna em sua chegada à costa de Eldorado e mergulhamos no Palácio de Vieira para ver as mesmas ações agora narradas de forma mais condensadas, com alguns deslocamentos, mas mantendo o estilo. Chegamos ao momento do delírio do poeta ao receber os tiros. E vamos adiante, até a separação final de Sara. O poeta está só.

Bloco 12 – O poeta agoniza: avançamos, pela primeira vez, em relação ao instante que deu início ao *flashback*, resta a agonia muda do poeta. O longo plano, uniforme em sua tonalidade cinza.

Em *Terra em Transe*, Glauber coloca sua frustração diante da expectativa da revolução que não veio em 64; representa os sentimentos da esquerda, o erro de estratégia da esquerda e a traição de setores que antes apoiava a revolução e que no momento do golpe, covardemente apoiaram a direita e o golpe militar.

Em uma carta para Jomard Muniz de Britto, Glauber diz: “Eu viajei com *Deus e o Diabo*, veio a queda de Jango, eu voltei com tudo mudado e as pessoas dispersas, desmoralizadas, tristes. E eu fui acometido da mais brutal crise de toda minha vida: no momento em que assumi uma profunda visão dos problemas políticos acumulei uma total desilusão sobre os sentimentos ... ando cheio de decepções, de muitas dívidas, de um cinema ingrato, de tudo na estaca zero depois de tantos anos de luta, da Paloma crescendo sem ter direito onde morar, de minha mãe cada vez mais nervosa, da loucura que domina o asfalto, do individualismo hipócrita coletivo do carioca, da vigarice

intelectual, da parada no sucesso das letras e artes, do esquerdismo visceral e bossal, do direitismo monstruoso e corrupto, das migalhas comunistas que muitos comeram sem saber por quê, da confusão tão primária entre alienação e participação e da miséria de não ter dinheiro, de ter que ir levando, pensando e sofrendo e a cada instante querendo morrer e ser então assaltado pela esperança, pelos deveres, pelos processos e pela responsabilidade!”³

Este desabafo de Glauber é a representação de sua alma após o golpe de 64. Porém, Glauber na sua genialidade, logo apreendeu as causas e implicações que favoreceram o golpe; esta tomada de consciência foi o bastante para escrever o roteiro de *Terra em Transe*; um filme que reúne todas as representações políticas e alienantes que estiveram presentes no golpe militar de 64.

Terra em Transe, recebeu o Prêmio FIPRESCI e o Prêmio Luis Buñuel. É uma parábola sobre a crise ideológica e política da América Latina, onde os valores se entrecrocavam sem encontrar o caminho válido e conseqüente: a luta revolucionária. O filme é uma amarga e violenta crítica aos intelectuais de esquerda, teóricos do Partido que se unem sempre à burguesia para apoiar o populismo demagógico e sempre são traídos quando a burguesia sente os perigos de sua aliança, da demagogia e do oportunismo em nome do povo, e de outros temas paralelos. O filme é mais poemático do que ficcional. Isto é, a estrutura é livre, cada seqüência é um bloco isolado, narrado em estilos os mais diversos possíveis, e cada seqüência procura analisar um aspecto deste tema complexo. Unindo tudo, como narração, o delírio verbal de um poeta que morre, vítima da polícia, no clímax de uma revolução frustrada. *Terra em Transe*, que foi proibido no Brasil, foi em seguida liberado devido a uma grande campanha nacional e internacional de opinião seguida da repercussão que obteve em Cannes, na maioria

³ – ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.268.

entusiástica, embora alguns jornais tivessem confessado não haver entendido as intenções do filme. No Brasil a imprensa também se dividiu mas o filme se transformou, pelo seu caráter polêmico, no primeiro grande sucesso de público do Cinema Novo.

“Em *Terra em Transe*, Paulo é atormentado por um constante sentimento de culpa, motivado pelo desprezo que exprime pela política e também pelo popular. Em duas seqüências (na morte do camponês e quando dá a palavra ao “povo”) o personagem age de forma irônica e agressiva com relação a este universo, depois entrando em “redemoinhos de angústia”. O mundo do prazer, da realização pessoal pelo poder, da poesia, aparecem então em oposição à política enquanto atividade engajada. O dilema do poeta (“apenas a carne ardia e nela eu me encontrava”), sua fome de absoluto, encontra no político apenas motivo para remorso. Porém, a crise de Paulo com a “covardia e servilidade” do camponês que ele agride também não acha resposta satisfatória na poesia ou nos prazeres. No vazio que o circunda, ele rodeia sem eixo, com valores parecendo estar todos nivelados.”⁴

Jean-Claude Bernardet escreve à Glauber sobre *Terra em Transe*, “...Paulo quer agir, porém, ele não sabe o que é, o que exige a política que o cerca: a política que o cerca impede que um indivíduo como ele possa ter atitudes que sejam coerentes simultaneamente do ponto de vista político, intelectual e moral. Os seus valores morais se chocam com as necessidades políticas. Sua criação poética é sonho quando confrontada à realidade. Então, digamos que Paulo está à procura de uma totalidade que Maquiavel já disse ser impossível nos tempos modernos. Paulo é um indivíduo em luta com Maquiavel. Isso o leva forçosamente a evoluir em várias esferas que não coincidem: Vieira~Díaz~Fuentes, moral~política, ação política~criação poética (isto

⁴ – RAMOS, Fernão. “Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)”. In.: *História do Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990, p. 360.

está perfeito nas relações de ligação e oposição de Paulo com Diaz). Paulo está na interseção destas esferas, o que lhe impede a ação. Logo, apesar de sua movimentação, Paulo não age, neste sentido que ele não vai concatenando ações transformadoras com uma finalidade. Isso o leva a ter noções completamente diferentes na sua “ação” e na sua poesia, principalmente a noção de povo e de violência. A violência como uma aspiração que, não sendo aplicada, nem encaminhada para a aplicação, se transforma na poesia, num mito redentor, e não numa possibilidade prática de ação. Por isso a fita não é um encadeamento de ações, mas um encadeamento de atividades, a fita é uma sucessão de momentos, cada um sendo uma etapa de meditação de Paulo, da sua tentativa de entender e de se assentar a realidade... ”⁵

Terra em Transe, é um filme que critica todos os setores que não reagiram ao golpe, sejam os intelectuais de esquerda, os candidatos populistas, a burguesia traidora, a igreja ambígua no seu apoio, e o povo submisso que não reage ante as opressões que lhe são impostas.

Glauber escreve para Jean-Claude Bernardet: “*Terra*, pra mim, foi uma ruptura consciente, parto a fórceps, aborto monstro, qualquer coisa que pudesse ser desastrosamente polêmica, em vários níveis, do político ao estético, *Terra* é a minha visão, é o pânico de minha visão. Não sei o que você acha disto. Teu artigo sobre os documentários era mais ou menos isto, a condenação. A grande chance e opção do cinema novo é justamente esta: incorporar a problemática brasileira num nível de expressão revolucionária e ferir o público.”⁶

⁵ - ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras. 1997. p.285 - 286.

⁶ - *Idem*, p. 282.

3.2 – AS REPRESENTAÇÕES ALEGÓRICAS DOS PERSONAGENS

Cada figura condensa atributos variados, encarnando numa unidade singular um conjunto de segmentos da sociedade, uma convergência de posição política e inclinação psicológica.⁷

D. Porfirio Diaz (Paulo Autran), encarna a tradição ascética, cristã, conservadora. Sua vida se volta para o cumprimento de uma missão: preservar Eldorado contra a dominação dos “selvagens” (o povo). Autoritário, poderoso, ele sabe muito bem o que quer para si e para o país. Sua retórica está eivada de preconceitos de raça e de classe. Como condensação da elite mais tradicionalista, sua palavra de ordem é a pureza, o direito natural à dominação como apanágio da aristocracia. Não se mistura com os espaços habitados; permanece só, em seu palácio, deste palácio não se tem visão externa, não se define o seu contorno, sua relação com a natureza ou o espaço urbano. Permanece está relação isolada com a natureza mesmo quando desfila com sua bandeira e seu crucifixo. Como diz o poeta no programa de TV, Diaz é o “pai da Pátria”, figura de referência para Paulo Martins e Eldorado.

D. Julio Fuentes (Paulo Gracindo), representa a burguesia progressista, a face moderna da classe dominante. Empreendedor, dinâmico, ele é proprietário de tudo o que há de importante na produção material (fontes de energia, minas, metalurgias, fábricas) e no controle da informação. Em oposição ao ascetismo religioso de Diaz, ele anima a

⁷ – NOTA : De acordo com as reflexões de Ismail Xavier sobre alegorias e interpretação, no texto “Terra em Transe: alegoria e agonia”. In.: *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 54-56.

alta sociedade local e administra o sexo na capital. Pilar de uma sociedade de consumo incipiente, ele está associado ao sensorial, à dominação da vida mundana a partir do dinheiro. Apesar de sua posição social, Fuentes não é líder. Fraco, hesitante, vazio de idéias, é incapaz de conceber um projeto nacional, seu comportamento político resulta num vai e vem ditado pelo medo e marcado pelo oportunismo.

D. Filipe Vieira (José Lewgoy), é o líder populista de origem rural, “coronel” com verniz urbano que se alia ao progresso. Político experiente, tem contra si a falta de consistência doutrinária. Dentro do espectro político de Eldorado, é a figura da conciliação que canaliza o potencial de revolta do oprimido para ilusões de melhora com a manutenção das regras de poder vigentes. A esquerda o observa como uma espécie de líder pré-revolucionário, representante de um reformismo cheio de limites mas com “vocação histórica”, o homem certo para o país neste estágio de desenvolvimento. Na vida de Paulo, ele representa o desaponto, falso substituto da figura paterna que não consegue estar à altura das aspirações coletivas.

Para Glauber, Vieira é a figura de Jango, seu vestuário (terno branco), sua covardia ante o golpe, a recusa à resistência armada, e a frase “entrego o destino de Eldorado nas mãos de Deus ...”, em muito nos lembra a postura de Jango frente ao golpe militar de 64.

Sara (Glauce Rocha), é a militante de partido, figura disciplinada que cumpre as tarefas necessárias à preparação de um novo tempo. Está totalmente envolvida na estratégia dominante da esquerda que inclui o apoio a Vieira como canal de reformas. Personifica a esperança, a racionalidade, o sacrifício, a tenacidade e, por outro lado, as limitações do dogmatismo. Mesmo quando emocionalmente envolvida, sua tônica é o

autocontrole. Como as outras personificações, apresenta uma face política enrijecida que funciona como paradigma dos seus outros atributos. Como figura do equilíbrio e compreensão, é a conselheira de Paulo, amante protetora.

Álvaro (Hugo Carvana), é um dos mensageiros da política na vida do poeta, um amigo que precedeu Sara em tal papel mas não tem força comparável à dela. Personifica uma juventude dedicada a reformas políticas mas impotente, vacilante. Sua ação, em geral invisível, é sugerida pelo comentário dos outros; sintomaticamente, sua maior cena ocorre no momento da derrota iminente, quando atesta sua fragilidade na relação com Paulo Martins e no gesto de suicídio (que marca semelhança e contraste com a resistência fatal de Paulo). Álvaro preenche um dos estereótipos do intelectual, sensível e fraco, de que Paulo, com sua truculência, se afasta nitidamente.

Jerônimo (José Marinho), é a breve manifestação de um sistema sindical corporativo, o qual tende a atrelar as lideranças ao esquema do poder e viciar a representatividade. É a fala que não passa dos limites, por oposição à do “povo excluído”, esta massa que é figuração de comícios mas pode surpreender com a revolta isolada, tomar a palavra.

A EXPLINT (Companhia de Exploraciones Internacionales), é a toda poderosa “estrutura ausente” que representa o capitalismo internacional. Não há traços de sua presença física em Eldorado e seu controle sobre o país. Nenhuma encarnação, praticamente nenhuma imagem. *Terra em Transe* não é um filme de ruas e avenidas, dos espaços exteriores de uma urbanidade cheia de emblemas do comércio e de traços cosmopolitas. A modernidade visível é a de Fuentes e a intervenção da EXPLINT,

decisiva no processo, só se define pela palavra das figuras por nós conhecidas – os militantes de esquerda, Paulo, Fuentes e Diaz. A EXPLINT age invisível e onipotente, como um Deus.

Paulo Martins (Jardel Filho), intelectual de esquerda, poeta, vive em contradição entre a beleza poética da ideologia e a prática da ação política, é profundamente atormentado por um sentimento de culpa, agride o camponês devido a “covardia e servilidade” ao qual o povo está submetido. Em seus tormentos aponta a luta armada como opção política de resistência, mesmo que seja frustrada.

3.3 – O “TRANSE DOS MÍSTICOS”: A ALIENAÇÃO DOS INTELLECTUAIS DE ESQUERDA

Glauber qualifica as teorias dos intelectuais de esquerda como uma alienação; existe em *Terra em Transe* uma inversão das representações vistas em *Barravento* e *Deus e o Diabo*. Antes a alienação era religiosa e do banditismo, porém, pertencia ao povo; agora ela é dos ideais de revolução dos intelectuais e do Partido. Se o povo era alienado e isto impedia a revolução, os intelectuais também eram alienados, pois o golpe se dá na cidade, e a revolução não vem. Não era apenas o atraso no campo que impedia a revolução, foi a falta de ação prática dos intelectuais de esquerda também. A revolução socialista é a alienação dos intelectuais, o golpe não acontece no campo, ele se dá na cidade, com apoio dos setores que antes apoiavam a esquerda.

A postura do poeta é um convite a luta armada. “O delírio final de Paulo no clímax da agonia faz retornar esta idéia. Dada a inconsistência geral do país, a violência – sejam quais forem as suas conseqüências imediatas – é um fator de redenção, ato coletivo de purificação. Seu clamado ao derramamento de sangue faz parte de uma liturgia que se quer popular e se contrapõe à liturgia aristocrática cuja metafísica do sacrifício legitima a exclusão do povo da cena política. Para Diaz, a política é feita “para os eleitos”, o sacrifício do Outro (o povo “cego e vingativo”) redime o oligarca no poder: “no sangue dos vermes lavamos nossa alma”. Paulo, sem abandonar a lógica do sacrifício, dá ao derramamento de sangue um sentido oposto: representa um salto de qualidade, e meio através do qual a nação se constitui, o povo adquire consciência política e força sua entrada no espaço de luta pelo poder.”⁸

Ao meditar sobre violência, Paulo usa a expressão “bárbaros adormecidos” para se referir aos membros progressistas da elite de Eldorado, incluindo a si próprio. “...a indolência e a barbárie, tais como outros atributos, são dados de sua própria condição que a elite projeta sobre os seus dominados. É esta elite quem, acima de tudo, herda os vícios da experiência colonial e da invasão européia dos trópicos. Sob a capa da racionalidade e ciência, também ela mergulha, como todo Eldorado, no espaço da magia, mundo em que transita mas recalca como traço da população a quem domina. Paulo, na seqüência do comício, explicita este jogo de espelhamento entre dominantes e dominados: o carnaval corre solto, Sara se aflige com a perda de controle e adverte – “Olhe, Paulo, para este caos; Vieira nem consegue falar”; o poeta responde: “E por um século ninguém poderá falar... o abismo está aí e todos nós marchamos para ele” e

8 – XAVIER, Ismail. “Terra em Transe: alegoria e agonia”. In.: *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 59-60.

qualifica a aventura populista como um verdadeiro “transe dos místicos”.⁹ Deixa claro o papel central da fé no processo político, fé em Vieira que ele próprio assume de modo intermitente, alternada com suas depressões que, no fundo, são alimentadas por um sentimento metafísico do mundo, não tanto por uma razão cética e desconfiada.

Intuições amargas de Paulo, que poderiam ser tomadas como expressões de uma mente confusa, revelam-se, neste sentido, pertinentes e lúcidas diante da própria evolução da luta política dentro do filme. Isto o coloca como um observador privilegiado cuja subjetividade, em função mesmo de seus dilaceramentos, tem certa agudeza de percepção e detecta movimentos do real para os quais os aliados são insensíveis porque presos demais às certezas teóricas. Sua condição excêntrica é uma vantagem e suas obsessões o fazem ver de modo mais claro a dimensão messiânica da esperança populista e a dimensão abismal do processo real (dimensão afinada ao lado barroco de sua poesia em que o tempo é instância de corrosão, caminhar para a morte). A alegoria monta uma afinidade secreta entre as intuições do poeta e a lógica do processo social onde o mito tem sua incidência na hora decisiva. Sob o manto de táticas de uma razão pragmática, o que se mostra atuando é um tecido de determinações de outra ordem para os quais Paulo e Diaz parecem ser os agentes mais atentos, para a vitória de um e desespero de outro.

Na representação do vencedor, é nítida a alegoria da chegada do europeu à terra (na circularidade dos percursos, a praia é o ponto de origem e de fim, fundação de Eldorado, morte do poeta). A câmara alta observa Diaz a caminhar na uniformidade branca, nas mãos o crucifixo e a bandeira. Como sempre, ele veste o terno escuro deste século mas em torno dele vemos o padre, em velho hábito católico, o conquistador

⁹ – XAVIER, Ismail. “Terra em Transe: alegoria e agonia”. In: *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 60.

ibérico do século XVI, um índio decorativo. O arcaísmo dessas figuras é postiço e parecem mais fantasias carnavalescas a evocar o encontro do europeu e do cristianismo com o aborigine (a presença do terceiro termo, o africano, se dá no som, uma vez que toda a cerimônia da primeira missa é pontuada pelo mesmo canto que se faz notar em outras seqüências - chave do filme). Essa cena, tal como a coroação que retoma as mesmas figuras, marca muito bem o jogo de repetições, o caminhar em círculos, pois associa a fundação de Eldorado e a ascensão de Diaz ao poder. Dominando o cenário natural, uma enorme cruz fincada na areia define o sentido da cerimônia, ao lado dela, Diaz faz consagração em moldes cristãos. O canto africano, no entanto, antecipa um horizonte marcado por outras mitologias, produz uma atmosfera que, no código de *Terra em Transe*, solda uma sonoridade e uma paisagem, define um lugar geográfico de convergências: Eldorado. Um detalhe nesta alegoria de fundação marca a ambivalência de todo o processo desencadeado pelo filme: no plano geral em que a câmara alta divisa, mais próximos, a cruz e o grupo comandado por Diaz, vemos, ao longe, a figura de Paulo de pé, virado de costas, como um ponto menor quase invisível na uniformidade da praia. Ele está presente mas resiste à visão do ato de consagração da terra, do mesmo modo que testemunhará, e renegará, voltando também as costas, a morte desejada de Diaz. Tal forma de presença caracteriza como invasão proibida: apesar da ambivalência da sua ruptura, ele não tem lugar no Eldorado do patriarca. Como uma paisagem surrealista com sua peculiar perspectiva, o ritual na praia tem a força do trauma: inaugura uma história de violência e dominação que se estende ao presente (ou, como cena do presente, inaugura novo ciclo da mesma dominação). Porfírio Diaz, ponto de atualização da primeira conquista que faz atuar no presente os símbolos do poder absoluto e da religião. O emblema de Diaz no desfile triunfante ata, portanto, dois momentos simbólicos que insinuam uma circularidade radical no seio da progressão

narrativa de *Terra em Transe* a primeira missa, o discurso de Diaz na escadaria e na coroação instalam uma sucessão intercambiável de rituais que desestabilizam o antes e o depois. Particularmente, o discurso de posse reforça tal circularidade mítica, uma vez que sua proclamação parece mais uma mensagem de conquista, de fundação do país, mais voltada à idéia de uma civilização a construir do que a uma civilização a preservar.

Paulo é o herói de *Terra em Transe*, porém o sacrifício do herói não tem o significado desejado. Ele se dá na solidão das dunas, jardim de uma guerra que não houve e para a qual a insistência da metralhadora erguida pode representar ainda um convite, um último recado. De imediato, no entanto, o dado contundente é a derrota de Paulo Martins, herói arrogante que torna difícil a franca empatia, incômodo representante da cultura política de uma esquerda nacionalista que se julgou próxima do poder no início dos anos 60. Esquerda que procurava se espelhar em imagens de racionalidade distantes da convulsão do poeta (próxima neste sentido, de Sara, a figura da militância em *Terra em Transe*) e em imagens de dedicação desinteressada ao nacional-popular, agredidas pelo egocentrismo de Paulo. O poeta jornalista concebido por Glauber é ambicioso, tem apetites de poder que definem uma conformação de herói de mãos sujas dentro de uma oscilação onde ora é a figura do engajamento, ora compõe a subjetividade corroída, entregue a dissipações alheias ao mundo da política. Em sua exasperação constante, ele propala a sua “fome de absoluto”, nostalgia de ordem metafísica que o afina mais à “loucura de Diaz” – ou seja, à metafísica conservadora – do que ao jogo tático e aos vaia-e-vens históricos da política das reformas. Não surpreende, portanto, seu trajeto de oscilações, atropelos e contradições na lida como o povo. De um lado, Paulo não esconde suas restrições ao teatro da participação, que auxilia mas questiona, de outro, proclama sem subterfúgios o primado de uma guerra decidida pelo alto para sacudir um povo amorfo, imerso numa “geleia geral”. Seu traço

constante é a veia autoritária que denuncia o filho dileto das elites na figura do militante. Para ele, seria difícil imaginar outra via, pois a intriga de corte domina os movimentos da política de Eldorado (movimentos que, nos espaços abertos, ganham ressonância nos espetáculos de feição popular). O teatro de que participa se estrutura para condensar toda a tradição nacional dos arranjos de cúpula, acordos de elite, golpes com nome de revolução; recorrências da história brasileira a que o filme dá forma como peça barroca onde a luta pelo poder se desenha como choque de paixões individuais e traições sem fim.

O fundamental na organização pelo alto é que *Terra em Transe*, e não isoladamente Paulo Martins, tem como premissa a oposição entre o povo, a nação pré-política (onde se encontra a energia) e a elite cuja tarefa é fazer emergir a nação política, o cidadão consciente. Eldorado expressa muito bem a força telúrica desta unidade mítica composta de povo e natureza, mas a marcha dos acontecimentos deixa claro que o essencial da mobilização desta unidade inocente (em Glauber, a culpa nunca é do povo) é a capacidade de formulação de liderança que, no caso, falhou porque não soube ler a natureza do processo. Não surpreende que o esforço do poeta seja sempre na mesma direção: substituir Diaz por outra figura paterna mais sensível às demandas nacionais e populares. Desde o início a frase chave é: “precisamos de um líder”. O seu problema com Vieira é exatamente este: “se não tem as qualidades, não deveria ter ido à praça”. Ou seja, suas oscilações não se devem a uma crítica ao princípio básico da estratégia da esquerda. Sua dúvida se concentra na figura de Vieira e sua decepção maior é não ter encontrado o grande líder – certamente necessário na concepção de Paulo e do próprio filme – capaz de conduzir o país a um novo patamar histórico. Resta o carisma de Diaz, única figura barroca do tirano-mártir, dono do poder cuja ambivalência inclui o sacrifício da missão a cumprir (o peso da história nos ombros) e o

exercícios arbitrário da vontade que escraviza a todos (a prerrogativa do mal sem apelação). Face à derrota, a visão de Paulo na agonia é um desdobramento desta figura do tirano-mártir: o poeta, associando-se ao pólo do martírio, o opositor ao pólo da tirania. No entanto, a montagem deixa claro o espaço da identidade de Paulo e Diaz, duas faces do mesmo princípio autoritário, como se nesta dupla o filme trabalhasse o que havia de continuidade entre as gerações envolvidas em projetos de “ordenação nacional”.

O que se abala em *Terra em Transe*, é o traço de onipotência presente na idéia que o intelectual faz de sua intervenção na sociedade, seu papel de conselheiro-mor. Na recapitulação, o poeta está efetivamente no centro de tudo, mas o momento das desilusões de *Terra em Transe* põe a nu as contradições do intelectual engajado num momento em que este toma consciência de suas ilusões quanto aos caminhos da história e quanto ao seu próprio papel no círculo dos poderosos (a alienação da revolução socialista). “Se temos neste filme a expressão do colapso de um padrão de reformismo político, o que se oferece é o epitáfio para um tipo de consciência particular, correlata ao momento de luta pelas reformas e de emergência do próprio Cinema Novo e outros movimentos do início dos anos 60.”¹⁰

Terra em Transe não se identifica com os princípios de uma arte pedagógica de conscientização, Glauber não dá tréguas a todo um modelo de militância; seu filme traz uma revisão radical dos pressupostos da arte política daquele momento. Expõe com muita coragem uma reflexão dolorosa sobre a derrota no calor da hora, extraindo o melhor de sua acumulação de dados. A saturação que, em princípio, seria um “defeito” criado pela proximidade aos eventos transforma-se em sua maior virtude.

¹⁰ – XAVIER, Ismail. “Terra em Transe: alegoria e agonia”. In.: *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 64.

Glauber muda em *Terra em Transe*, seu referencial crítico, a religião deixa de ser o principal alvo, a alienação religiosa neste momento não é principal entrave à revolução. Sua crítica se volta aos intelectuais de esquerda e sua alienação antes nunca questionada, o modelo de militância dos intelectuais de esquerda e do próprio partido, o erro ao apoiar o líder populista, a fé nas reformas que não veio, a covardia do líder, a traição da burguesia, o golpe apoiado por setores que antes apoiaram o líder populista. “Não surpreende que *Terra em Transe* tenha resultado na reconhecida experiência de choque e gerado todo um novo impulso de criação na cultura. As respostas a esta obra tão central definiram linhas básicas da produção no final da década de 60, no cinema, no teatro e na música popular. Por outro lado, observá-la hoje é se deparar com a representação implacável do jogo do poder capaz de expor um quadro da cultura política brasileira que ultrapassa em muito aquela conjuntura específica.”¹¹

Glauber resume *Terra em Transe* em poucas palavras:

“Em realidade, nos alimentamos em metáforas. *Terra em Transe* é um documentário sobre a metáfora. Crítico, e mais do que isso, dialética da metáfora X realidade. Uma chave: ópera e metralhadora. Final: depois da música, que aliena, vêm as balas, que nos sugerem a realidade. Não viu nem ouviu quem não quis.

Quem me chama de caótico é louco. Quem pode LER um filme, pode ver que *Terra* é frontal nos enquadramentos e direto, elíptico na montagem. As repetições, é uma redundância necessária, a reflexão dialética sobre a cena. O filme é *simultâneo* e não *paralelo*. Toda *simultaneidade* é complexa. A análise de Chamie é interessante. Apenas, nunca li Neruda, Jorge de Lima sim e M. Faustino. Mas *não há influência* de Jorge de Lima. Em Jorge de Lima há o culto da metáfora. Em *Terra* há sarcasmo, ironia,

¹¹ – XAVIER, Ismail. “Terra em Transe: alegoria e agonia”. In.: *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 65.

virulência. *Terra não é metafórico*. É um filme realista. É como se fosse um documentário de TV sobre uma ópera. Este “documento” em si, soa como *METÁFORA*, mas na medida em que toda obra de arte é uma *metáfora*.

Quando montava com Escorel, falávamos em “*MONTAGEM PARABÓLICA*”, *Parábola* era o método de Cristo. É diferente da fábula, como *Deus e o Diabo*. A *parábola* aqui funciona como dialética da fábula até a *extrapolação* final. Você tem razão: impossível chegar à realidade. *O desafio* abriu certa brecha da análise das Esquerdas e ninguém entendeu nada. A nós somente deve interessar uma *ESTÉTICA AGRESSIVA*:

- 1º) Violentar o gosto da classe média
- 2º) Oferecer conteúdos/práxis arrasadores
- 3º) A reflexão após o filme e não a *digestão* durante o filme
- 4º) *Todas mulheres* comunica. M. comunica o *quê*?

5º) C. Novo comunica? A educação vem depois da revolução. Antes da revolução há agitação e politização. Agitação e Cinema Novo. Politização é tarefa de filme *didático*, documentário científico em várias escalas que devem ser exibido *para as classes pobres* e não para burguesia esquerdizada.”¹²

¹² – ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.302.

Considerações Finais

Neste trabalho tentamos abordar os temas Religião e Política nos filmes de Glauber Rocha (*Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*), buscando entender as mudanças de apreensão e representação da religião entre os anos de 1962 à 1968 por parte do cineasta Glauber.

A resposta à minha problematização veio a partir de uma carta escrita em 1967 para Alfredo Guevara, um correspondente de Glauber em Cuba, onde Glauber assim escreve:

“Sobre política, do que leio pelos jornais, lamento te informar que Cuba está mal informada do que se passa no Brasil. Políticos como cabo Anselmo ou Aragão não tem muita importância no processo brasileiro, assim como Grabois e outros. No Brasil, hoje, a mais importante figura política, o único líder em potencial de uma revolução no Brasil, em termos ideológicos justos, é Miguel Arraes, em exílio na Argélia.

No Brasil, existe Jânio de Freitas, do jornal Última Hora. O homem que deve ser contatado. E, mais do que PC, o movimento importante no Brasil é a AP (Ação Popular, com padres e estudantes), cujo Homem a ser conectado chama-se Roberto Freire, em São Paulo, escritor e teatrólogo e homem de ação. Quando houver uma união da AP com Arraes, com a adesão de Jânio de Freitas, então poderá ser COMEÇADA UMA REVOLUÇÃO no Brasil, que poderá ser APOIADA por Brizola e o PC. Brizola é violento mas não tem honestidade ou formação ideológica. Tem um temperamento fascista e está ligado a alguns aventureiros de esquerda. Estas informações são CONFIDENCIAIS, mas acho que apoiar Brizola é um erro para o Brasil. Todos os núcleos importantes brasileiros estão potencialmente com Arraes.

Estas informações, você pode pensar sobre elas e falar com Fidel, se quiser. Isto não implica em não apoiar Brizola, mas melhor, o possível e o CONSEQUENTE, seria fazer aliança

Arraes. Brizola, AP. Arraes É O ÚNICO LÍDER DE CAMPONESES, AP É O ÚNICO LÍDER DE ESTUDANTES, JÂNIO DE FREITAS É O ÚNICO LÍDER INTECTUAL e Brizola tem força no Sul e no Exército. Julião, ao contrário, é um homem liquidado. Eu trabalho ligado a Arraes, que já está preparando zonas para treinamento de guerrilheiros com os camponeses, no Norte/Nordeste, tenho ligações com Freire e Freitas e sei que o grande problema brasileiro é criar um FRONT com a colaboração destas três correntes, sem a qual qualquer processo revolucionário no Brasil será frustrado, devido à complexidade particular do país dentro da América Latina. CREIO, PORÉM, depois de UMA CONVERSA PROFUNDA COM ARRAES, em Paris, QUE A EXTENSÃO TERRITORIAL DO BRASIL é uma VANTAGEM PARA A GUERRA DE GUERRILHAS e não, como dizem todos, um IMPEDIMENTO. Se você se interessa, posso depois enviar um estudo mais completo desta situação. E, no Brasil, é IMPRESCINDÍVEL a atuação do PC EM SÃO PAULO, o maior estado, tão desenvolvido como um país europeu, com um operariado industrial elevado onde somente o PC tem instrumento para agir. Outro problema é o dos NEGROS. Nunca, até hoje, estudado ou trabalhado pela esquerda.”¹

Esta carta deixa claro que a Ação Popular, composta por representantes da igreja católica (“padres”), ganha junto a Glauber Rocha uma valorização importantíssima. Após ler esta carta, compreendi melhor a representação religiosa de *Terra em Transe*, na realidade o cineasta não representava a igreja católica como um todo, ele separou em duas representações. Uma ao lado de Diaz o ditador, uma igreja conservadora, representada no seu velho hábito católico, ao contrário da igreja que está ao lado do líder populista, em harmonia com os representantes da esquerda e de vários setores que apoiavam o candidato do povo.

1 – ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Temos na realidade a representação de duas esferas da mesma igreja, uma conservadora que apoiou o golpe de estado, e outra de vanguarda representada pelos padres militantes da Ação Popular, à qual Glauber demonstra profunda afinidade.

O verdadeiro líder tão solicitado em *Terra em Transe*, Glauber vê na pessoa de Miguel Arraes. A luta armada, a guerrilha, que *Terra em Transe* faz o convite na figura de Paulo Martins com a metralhadora levantada em uma das últimas cenas do filme, encontra ressonância na carta de Glauber, onde ele aponta as alianças necessárias para o surgimento desta guerrilha que levará à revolução.

Enfim, obtive nesta carta respostas que busquei na minha pesquisa descobrir, sei que não se esgotaram as possibilidades de novas conclusões, e espero que o futuro o faça. Porém, no presente, me sinto satisfeito com as respostas que obtive através da pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

BERNARDET, Jean-Claude. "Barravento: Política de Cúpula". In.: *Brasil em Tempo de Cinema*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. "Antônio das Mortes". In.: *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1977.

BERNADET, Jean-Claude & RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. 3ª ed., São Paulo: Contexto, 1994.

CARNEIRO, Edson. "A Feitura do Santo". In.: *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, 6ª edição.

GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GUIMARÃES, Antônio Monteiro (Org.); BOTTOMORE, Tom (Editor); HARRIS, Lurence & KIERNAR, V. G. & MILIBARD, Ralph (co-editores). *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Filosofia de la Historia*, Barcelona: Ediciones Zeus, 1970, p.53-62.

HOLANDA, Heloísa B. & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JABOR, Arnaldo. "Deus e o Diabo na Terra do Sol". In.: *Folha conta 100 anos de cinema*. Amir Labaki (Org.). Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1995, p.72.

MACIEL, Luís Carlos. "Dialética da Violência". In.: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

MALAFAIA, Wolney Vianna. "Cinema Novo: Religiosidade e Messianismo". In.: *Primeiros Escritos*. N.º 5, Setembro de 1999, p. 12 – 21.

RAMOS, Alcides Freire. "Apontamentos em Torno das Representações do Rural e do Urbano no Cinema Brasileiro (1950 – 1968)". In.: *ArtCultura*, n.º II, Vol. I, 2000, Uberlândia – MG / Brasil, Universidade Federal de Uberlândia, NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura), Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis.

_____. "Terra em Transe: a desconstrução do populismo". In.: DAYREL, E. G. & IOKOI, Z. M. G. (orgs). *América Latina Contemporânea: desafio e perspectivas*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura: EDUSP, 1996, p. 477 – 492.

RAMOS, Fernão. "Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)". In.: *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990, p. 301 – 397.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, Jorge. *A História vai ao Cinema*. São Paulo: Record, 2001.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. "Deus e o Diabo na Terra do Sol: As figuras da revolução". In.: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, Embrafilme, Secretaria da Cultura, IMEC, 1983.

_____. "Terra em Transe: alegoria e agonia". In.: *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 31 - 66.

FILMOGRAFIA

“BARRAVENTO” - Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco, Salvador, 2.195 metros, 80 minutos. Bahia, 1961. **Companhia produtora:** Iglu Filmes; **Distribuição:** Horus Filmes; **Produtores:** Rex Schindler, Braga Neto; **Produtor associado:** David Singe; **Diretor de produção:** José Telles de Magalhães; **Produtor executivo:** Roberto Pires; **Diretor:** Glauber Rocha; **Assistentes de direção:** Álvaro Guimarães, Waldemar Lima; **Argumentista:** Glauber Rocha; **Idéia Original:** Luiz Paulino dos Santos; **Roteiristas:** Glauber Rocha, José Telles de Magalhães; **Diálogos:** Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos;

Diretor de fotografia: Tony Rabatony; **Editor:** Nelson Pereira dos Santos; **Letreiros:** Calasans Neto; **Música:** Washington Bruno (Canjiquinha): samba de roda e capoeira; Batatinha: samba; **Locações:** Praia do Buraquinho, Itapoã, Vila Flamengo (Salvador,BA); **Prêmios:** Opera Prima- XIII Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, Tchecoslovaquia, 1962.

Elenco: Antônio Sampaio (Pitanga) - Firmino; Luiza Maranhão - Cota, Lucy Carvalho - Náina, Aldo Teixeira - Aruã, Lídio Cirillo dos Santos (Lídio Silva) - Mestre; Rosalvo Plínio, Alair Liguori, Antonio Carlos dos Santos, D. Zezé, Flora Vasconcelos, Jota Luna, Hélio Moreno Lima, Francisco dos Santos Brito; participação especial em candomblés: D. Hilda; samba de roda e capoeira: D. Zezé, Adinora, Arnon, Sabá; orientação de candomblés: Hélio de Oliveira.

“DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” - Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco. Rio de Janeiro, 1964, 3.400 metros, 125 minutos;

Companhia produtora: Copacabana Filmes; **Distribuição:** Copacabana Filmes; **Lançamento:** 10 de julho de 1964, Rio de Janeiro (Caruso, Bruni-Flamengo e Ópera); **Produtor:** Luiz Augusto Mendes; **Produtores associados:** Jarbas Barbosa, Glauber Rocha; **Diretor de produção:** Agnaldo Azevedo; **Diretor:** Glauber Rocha; **Assistentes de direção:** Paulo Gil Soares, Walter Lima Jr.; **Argumentista:** Glauber Rocha; **Roteiristas:** Glauber Rocha, Walter Lima Jr.; **Diálogos:** Glauber Rocha, Paulo Gil Soares; **Direção de fotografia e câmera:** Waldemar Lima; **Cenógrafo e Figurinista:** Paulo Gil Soares; **Letreiros:** Lygia Pape; **Gravuras:** Calasans Neto; **Cartaz:** Rogério Duarte; **Música:** Villa-Lobos; **Canções:** Sérgio Ricardo (melodia), Glauber Rocha (letra); **Violão e voz:** Sérgio Ricardo; **Continuidade:** Walter Lima Jr.; **Locações:** Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó), Canudos (BA); **Prêmios:** Prêmio da Crítica Mexicana - Festival Internacional de Acapulco, México, 1964; Grande Prêmio Festival de Cinema Livre, Itália, 1964; Náíade de Ouro - Festival Internacional de Porreta Terme, Itália, 1964; Troféu Saci/ Melhor Ator Coadjuvante: Maurício do Valle, 1965; Grande Prêmio Latino Americano - I Festival Internacional de Mar del Plata, Argentina, 1966.

Elenco: Geraldo Del Rey - Manuel; Yoná Magalhães - Rosa; Maurício do Valle - Antonio das Mortes; Othon Bastos - Corisco, Lídio Silva - Sebastião; Sônia dos Humildes - Dadá; Marrom - Cego Julio; Antônio Pinto - Coronel; João Gama - Padre; Milton Roda - Coronel Moraes; Roque; Moradores de Monte Santo.

“TERRA EM TRANSE” - Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco, Rio de Janeiro, 1967. 3.100 metros, 115 minutos. **Companhias produtoras:** Mapa Filmes e Difilm; **Distribuição:** Difilm; **Lançamento:** 8 de maio de 1967, Rio de Janeiro (Bruni-Flamengo, Coral, Caruso, Festival e outros cinemas do circuito Lívio Bruni); **Produtor executivo:** Zelito Viana; **Produtores associados:** Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley, Glauber Rocha; **Gerente administrativo:** Tácito Al Quintas; **Diretor:** Glauber Rocha; **Assistentes de direção:** Antônio Calmon, Moisés Kendler; **Argumentista e roteirista:** Glauber Rocha; **Diretor de fotografia:** Luiz Carlos Barreto; **Câmara:** Dib Lufti; **Assistente de câmara:** José Ventura; **Fotógrafos de cena:** Luiz Carlos Barreto, Lauro Escorel Filho; **Trabalhos fotográficos:** José Medeiros; **Eletricistas:** Sandoval Dória, Vitaliano Muratori; **Engenheiro de som:** Aluizio Viana; **Montador:** Eduardo Escorel; **Assistente de montagem:** Mair Tavares; **Montadora de negativo:** Paula Cracel; **Cenógrafo e Figurinista:** Paulo Gil Soares; **Trajes de Danuza Leão:** Guilherme Guimarães; **Letreiros:** Mair Tavares; **Carta:** Luiz Carlos Ripper; **Música original:** Sérgio Ricardo; **Regente:** Carlos Monteiro de Sousa; **Quarteto:** Edson Machado; **Vozes:** Maria da Graça (Gal Costa) e Sérgio Ricardo; **Música:** Carlos Gomes (O Guarani), Villa-Lobos (Bachianas n.3 e 6), Verdi (abertura de Othelo); canto negro Aluê do candomblé da Bahia, samba de favela do Rio; **Locações:** Rio de Janeiro e Duque de Caxias (RJ); **Laboratório de imagem:** Líder Cine Laboratórios; **Estúdio de som:** Herbert Richers; **Prêmios:** Prêmio da FIPRESCI (Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica) e Prêmio Luis Bunuel no XX Festival Internacional do Filme, em Cannes/1967; Golfinho de Ouro para Melhor Filme - Rio de Janeiro/1967; Coruja de Ouro para melhor ator coadjuvante (José Lewgoy) Rio de Janeiro/1967; Prêmio Air France de Cinema para melhor filme e melhor diretor - Rio de Janeiro, 1967; Prêmio da Crítica, Grande Prêmio Cinema e Juventude - Locarno, Itália;

Prêmio da Crítica (Melhor Filme) - Havana, Cuba; Melhor Filme, Menção Honrosa (Melhor Roteiro), Melhor Ator Coadjuvante (Modesto de Sousa), Prêmio Especial a Luiz Carlos Barreto (pela fotografia e produção) - Juiz de Fora (MG);

Elenco: Jardel Filho - Paulo Martins; Paulo Autran - D. Porfirio Diaz; José Lewgoy - D. Filipe Vieira; Glauce Rocha - Sara; Paulo Gracindo - D. Júlio Fuentes; Hugo Carvana - Álvaro; Danuza Leão - Sílvia; Jofre Soares - Padre Gil; Modesto de Sousa - senador; Mário Lago - secretário de segurança; Flávio Migliaccio - homem do povo; Telma Reston - mulher do povo; José Marinho - Jerônimo; Francisco Milani - Aldo; Paulo César Pereio - estudante; Emanuel Cavalcanti - Felício; Zózimo Bulbul - Repórter; Antonio Câmera- índio; Echio Reis, Maurício do Valle, Rafael de Carvalho, Ivan de Souza; **Participações especiais:** Darlene Glória, Elizabeth Gasper, Irma Álvares, Sônia Clara, Guide Vasconcelos; **Figuração de época:** Clóvis Bornay.