

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 N^o 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
INSTITUTO DE HISTÓRIA

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL DE GLAUBER
ROCHA: A ESTÉTICA DA FOME E A PEDAGOGIA DA
VIOLÊNCIA COMO VIA REVOLUCIONÁRIA.

MARIA MADALENA FERREIRA SALES

MARIA MADALENA FERREIRA SALES

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL DE GLAUBER
ROCHA: A ESTÉTICA DA FOME E A PEDAGOGIA DA
VIOLÊNCIA COMO VIA REVOLUCIONÁRIA

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em História do Instituto de
História da Universidade Federal de
Uberlândia, como exigência parcial para
obtenção do título de Bacharel em
História, sob a orientação da Profa. Dra.
Kátia Rodrigues Paranhos.

Uberlândia, Janeiro de 2005.

Ferreira Sales, Maria Madalena, 1951

Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha: a estética da fome e a pedagogia da violência como via revolucionária

Maria Madalena Ferreira Sales – Uberlândia, 2005

126 fl

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação Em História.

Inclui Bibliografia

Palavras-chave: História; Cinema Novo; Deus e o Diabo na Terra do Sol

MARIA MADALENA FEREREIRA SALES

DEUS O DIABO NA TERRA DO SOL DE GLAUBER
ROCHA: A ESTÉTICA DA FOME E A PEDAGOGIA DA
VIOLÊNCIA COMO VIA REVOLUCIONÁRIA

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos – Orientadora

Prof. Dr. Antônio de Almeida

Profa. Ms. Kátia Eliane Barbosa

Aos meus pais,
Dorcino Ferreira e Eurípia Santos Ferreira,
(*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas que me apoiaram e exerceram alguma influência na composição desse trabalho, assumindo dessa forma a função de co-autores, os quais apresento minhas sinceras congratulações.

Desejo, inicialmente, agradecer aos meus irmãos, cunhadas e sobrinhos pelo apoio, credibilidade e carinho que me dedicaram ao longo dessa jornada. A eles, todo meu apreço.

Ao meu esposo Clerton Felipe Sales, que durante todo o tempo em que preparei os materiais de pesquisa e escrevi esta monografia, contei com o amor, a dedicação e, principalmente com sua compreensão. A ele quero deixar registrada toda minha gratidão, que, na verdade, por ser imensa, não cabe em palavras.

Agradeço sinceramente a Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos pela atenção, dedicação, presteza e paciência com as quais me orientou durante a elaboração desse trabalho e por compartilhar comigo a responsabilidade de concluir esse estudo. E ainda, pelas críticas que só contribuíram para o meu crescimento intelectual e enriquecimento dessa pesquisa. Também, gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Antônio de Almeida e a Profa. Ms. Kátia Eliane Barbosa por aceitarem prontamente participar da apreciação e avaliação desse trabalho.

Aos meus amigos que participaram de forma especial da minha vida, compartilhando êxitos, alegrias e tristezas. Dentre os quais gostaria de enfatizar a Superintendente de Ensino Profa. Maria do Rosário Silva, que com seu dinamismo me deu motivação necessária para continuar e acreditar; Profa. Neide Helena Silva, esta em especial, pessoa admirável que presenciou momentos tristes em minha vida e me ajudou a superá-los com sua sincera amizade; Romecarlos Costa Nunes, companheiro e amigo, pelo seu incentivo e troca de experiências; Renato Matos que muito contribuiu na digitação do projeto de pesquisa e no início desse trabalho; João Batista, referencial de apoio e amizade ao longo do curso.

Agradeço ainda, aos funcionários do CDHIS que sempre me atenderam com presteza e prontidão, fornecendo subsídios necessários para a realização de minha pesquisa. Ao Prof. Alcides Freire Ramos pela troca de idéias e informações sobre o maravilhoso trabalho de Glauber Rocha. A Prof. Eliana Natividade, pessoa politizada, portanto um referencial de luta, que muito contribuiu com sua vasta experiência. Enfim, a todos que testemunharam esse desafio, meu agradecimento especial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – CINEMA NOVO: A TRAJETÓRIA DE GLAUBER ROCHA SOB O LEMA “UMA CÂMERA NA MÃO E UMA IDÉIA NA CABEÇA”	25
1. Primeiros filmes: experimentalismo estético	39
2. Glauber Rocha e o cinema novo pós-64	46
CAPÍTULO II – O FILME – “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” DE GLAUBER ROCHA (1964)	55
1. Glauber Rocha: uma nova estética, uma nova linguagem	56
2. Roteiro e construção das personagens	62
3. Produção	74
3.1 Aspectos da produção	78
4. Lançamento e recepção do filme	86
CAPÍTULO III - DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL SOB A ÓTICA DOS CRÍTICOS	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
BIBLIOGRAFIA E FONTES	121

RESUMO

No bojo da movimentação política e cultural do início dos anos 60, alguns produtores e cineastas idealizam uma cinematografia tipicamente nacional que rompesse com os padrões mercadológicos do cinema industrial e todo aparato técnico dos grandes estúdios. Um cinema independente, revolucionário e significativo em termos políticos, culturais e estéticos, cuja proposta estava embasada no desenvolvimento de uma temática brasileira que retratasse o homem do povo e a realidade do subdesenvolvimento. Perspectivas estas engendradas pelo movimento chamado *Cinema Novo*, liderado por Glauber Rocha, que com uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, funde sua história com a História. Este grupo tinha como propósito a transformação do cinema nacional em termos de produção e através de seus filmes construir uma *cultura revolucionária*. Sendo a produção fílmica um desdobramento desse projeto, esta pesquisa tem como objetivo analisar o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, que pretende representar a realidade brasileira, onde o subdesenvolvimento e a miserabilidade caminham juntos. O filme constitui-se um projeto bastante ambicioso e polêmico para a época devido à sua concepção estética e as inovações como câmera na mão, cortes contínuos, fotografia estelada, diálogo livre, improvisação, texto narrativo, música interpretativa. Por meio dessa fonte busca-se também analisar um período recente de nossa história e o papel ideológico, político e histórico desempenhado pelo filme, uma vez que, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* tornou-se, no campo da cultura, uma das referências do pós-64. Portanto, se faz necessário uma discussão acerca da relação cinema e história, e o filme como fonte para a historiografia, com o intuito de situá-lo dentro do contexto histórico brasileiro que se delineava na época.

Palavras-chave

História; Cinema Novo; Deus e o Diabo na Terra do Sol

INTRODUÇÃO

A partir do momento que a cultura audiovisual se expande através do cinema, da televisão e do vídeo e torna-se uma constante em nossa vida cotidiana, constituindo-se em grande fonte de informação e entretenimento, “é inevitável a preocupação do historiador com a produção cinematográfica”.¹ Por outro lado, “[...] a própria natureza dos meios audiovisuais acaba por levar a uma redefinição e ampliação do conceito e da idéia de história, questionando ‘verdades’ até então tidas como absolutas”.² Em princípio, este posicionamento não se deu de imediato, pois, “até a metade do século XX, os profissionais que trabalham com a História quase nenhum interesse [...] manifestaram por essa nova modalidade de arte/comunicação/entretenimento”.³

Diante disso cabe frisar que no âmbito da produção historiográfica, a questão do documento sempre foi um dado crucial para o encaminhamento de qualquer pesquisa. Pois como sabemos, já houve e continua havendo uma história que privilegia o fato político, o econômico, a determinação das estruturas sócio-econômicas sobre os indivíduos e as sociedades, bem como a ação dos “grandes homens” que ocupam postos de destaque na esfera do poder público.

Atualmente, a historiografia, principalmente no que se refere à História Cultural, tem proporcionado o surgimento de novos temas, novos objetos, gerando novas formas de se produzir o conhecimento histórico. Uma nova história que tem na totalidade dos fatos o seu objeto de estudo, que não privilegie nem o político, nem o econômico, mas que procura debruçar-se sobre a totalidade da vida dos indivíduos em suas organizações sociais, abrangendo, na medida do possível, todos os aspectos: o político, o econômico, mas também o social, o artístico, o lúdico; as estruturas materiais, mentais e espirituais; os grupos dominantes, mas também os dominados e, essencialmente, as relações entre ambos; os vencedores, assim como os vencidos.

¹ FREIRE RAMOS, Alcides. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002, p. 15.

² NOVA, Cristiane. A “história” diante dos desafios imagéticos. *Projeto História (história e imagem)*. São Paulo, Educ, nº 21, p. 155, nov. 2000.

³ FREIRE RAMOS, Alcides, *op. cit.*, p. 15.

Neste trabalho procurarei tecer algumas considerações sobre esta *Nova História*, em especial no que diz respeito ao debate acerca das relações existentes entre o cinema e a história, bem como a utilização do filme de ficção como documento histórico. Com o intuito de observar como tema é retratado pela historiografia, estarei apontando traços de seu desenvolvimento ao longo do século XX, buscando perceber como algumas das discussões abordadas por historiadores propiciaram a emergência e questionamentos acerca do meu objeto de pesquisa o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, que dentro do contexto político e cultural que antecede o golpe militar, se liga de uma forma especial, poética e ambígua ao projeto nacional-popular, mas com um procedimento estético que recusa uma visão linear da história. Portanto, Glauber Rocha recria a história através da remontagem de relatos populares e temas reconhecidos pela historiografia oficial como: a gesta de Antônio Conselheiro em Canudos, no final do século XIX; o cangaço do século XX; a trajetória dos camponeses Manuel e Rosa, figuras que simbolizam várias gerações de sertanejos e o cançãoeiro nordestino. Na sua narrativa, “ainda que figurada, a ‘História’ não se inscreve no espaço real, ‘lógico’ do sertão; ela compõe seu próprio espaço abstrato com a ajuda de elementos – fragmentos de paisagens, lugares desertos, cidades vazias [...]”.⁴ É a partir desses elementos que o cineasta aflora sua imaginação e constrói sua própria estética.

Nas últimas décadas, é de grande significação as mudanças que ocorreram no campo da história com o advento da terceira geração dos *Annales*, na qual podemos destacar André Burguière, Jacques Revel, Jacques Le Goff e outros. Alguns membros do grupo levaram adiante o projeto de Lucien Febvre, que iniciaria uma nova revolução na historiografia, alargando as fronteiras da história de forma a incorporar novas abordagens, novos problemas, novos olhares com a realidade. Este grupo que

[...] autodenominou-se ‘Nova História’ e trazia em si toda uma bagagem de metodologias, novas fontes e objetos [...], assim como reflexões produzidas sobre as críticas internas e externas desenvolvidas sobre suas metodologias e teorias. No entanto, esta Nova História propunha-se ir além, percebendo que nenhuma instância poderia adquirir primazia sobre a outra como forma explicativa do real,

⁴ AMENGUAL, Barthélémy. Glauber Rocha e os caminhos da liberdade. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al. *Glauber Rocha*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 111.

*resgatando a importância da política, da narrativa, dos fatos, das biografias..., elementos negligenciados pelos Annales das primeiras gerações.*⁵

De acordo com análise de Jacques Le Goff, em *História: novos problemas* (1979), nos anos 70, a *Nova História* se afirma na consciência de suas sujeições às condições de produção, que é feita por aprofundamentos ou enriquecimentos que necessariamente não colocam em questão a problemática fundamental de determinados setores históricos. “Não é gratuitamente que cada vez mais ela se interessa por si própria e concede um lugar privilegiado à história da história”.⁶ Enfim, a história se confirma como nova ao anexar novos objetos de estudo como: mentalidades, valores, representações coletivas traduzidas na arte, literatura, cinema, teatro, formas institucionais, que até então lhe escapavam e situavam fora de seu território.

Jacques Le Goff, nos dá ainda uma amostragem significativa das possibilidades do historiador ampliar seu campo de investigação quando se refere a alguns

*objetos paradoxais, seja pela sua aparente intemporalidade, como o clima, o corpo, o mito, a festa; seja pela sua inclinação para a história imóvel ou oculta: a mentalidade, os jovens; seja por suas ligações com as novas ciências e seu desvio em direção à história: o inconsciente da psicanálise, a língua da lingüística moderna, a imagem cinematográfica, as sondagens de opinião pública; seja por sua trivialidade novamente promovida à dignidade da história: a cozinha que por sua vez testemunha a favor de dois setores de importância crescente no campo da história, o da civilização material e o das técnicas; seja, enfim, pela escandalosa mudança de ótica que infringimos a um objeto: o livro, considerado como produto de massa e não mais como produção de elite, exemplo particular da revolução quantitativa em história.*⁷

Partindo desse campo de ampliação concebido pela nova história, detectamos a necessidade de discutirmos no âmbito da atual historiografia a relação história-cinema, uma vez que, esta traz muita dificuldade de definição e análise. E ainda a questão da utilização

⁵ NUNES DAVI, Tânia. Os múltiplos “planos” e “enquadramentos” da historiografia no final do século XX: o cinema como evidência documental. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*. Uberlândia, UFU, nº 30, p. 7, ano 15, 2002.

⁶ LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos problemas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 14.

⁷ Idem.

das imagens cinematográficas como fonte de pesquisa que, com o advento da nova historiografia, já é possível pensar as manifestações artísticas e culturais como documento para a investigação histórica. Pois, muitas vezes o olhar atento do historiador pode definir ações que estão implícitas aos documentos. Estas presentes quando utilizamos a literatura, o teatro, a música, o cinema ou qualquer expressão artística como documento histórico. Contudo,

o historiador ao eleger determinada fonte documental, deve atentar-se aos pequenos detalhes, tem que saber “ler” os signos do documento que, às vezes, apresentam-se cifrados, invertidos e incompletos; só assim ele conseguirá perceber o significado do texto cultural dentro do contexto social de sua produção e recepção. Além disso, o historiador tem que levar em conta que ele próprio está falando de um lugar social definido, que sua subjetividade, interesses e posições “influenciam” a sua escolha, seleção e “leitura” da fonte documental [...].⁸

De acordo com a análise feita por Alcides Freire Ramos, em *Canibalismo dos fracos* (2002), “um dos aspectos mais debatidos na relação História-Cinema é aquele que entende o filme como documento histórico”.⁹ Principalmente do ponto de vista metodológico, esta abordagem expressa-se em duas premissas: a primeira, de cunho positivista, se tende a valorizar os filmes de “atualidades”, os cine-jornais e os documentários como fonte de pesquisa do historiador, nesse caso, as manifestações ficcionais ficam num plano secundário. A segunda, que em parte contrapõe-se à primeira, “gira em torno das possibilidades de ampliação do rendimento da relação História-Cinema e tendem a valorizar também os filmes de ficção”.¹⁰

Na metade do século XX, o cinema passa a ter importância para a pesquisa histórica, pois neste período não havia concorrente à altura de registrar imagens em movimento. Levando em consideração os filmes de ficção, segundo o exemplo citado por Marc Ferro,

⁸ NUNES DAVI, Tânia, *op. cit.*, p. 10.

⁹ FREIRE RAMOS, Alcides, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ Idem.

limita-se à relação com o ‘presente’, ou melhor, com o momento da produção/distribuição/exibição do filme [...]. A capacidade que um filme ficcional tem de veicular uma contra-análise da sociedade é mais interessante de ser verificada pelo historiador em contextos repressivos em que manifestações contestadoras estariam impedidas, devido à ação da censura, por exemplo. Mesmo em circunstâncias históricas como estas, outras manifestações artísticas (como literatura ou o teatro, por exemplo) podem cumprir papel análogo ao do cinema e, talvez, com igual relevância do ponto de vista da pesquisa histórica.¹¹

A partir da década de 60 que o filme começou a ser visto como possível documento para a investigação histórica. Isso se deu graças ao processo de reformulação do conceito e métodos da História. O historiador Marc Ferro, um dos pioneiros em estudos relacionados a essa temática, em seu livro *Cinema e história* (1992), analisa como a relação Cinema-História foi e ainda é conflituosa desde o início do século XX. Nesse sentido, o autor questiona sobre o real papel do cinematógrafo para os intelectuais. “Uma máquina de idiotização e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis exploradas por seu trabalho”.¹² Em suma, esta era a visão das pessoas intelectualizadas em relação ao cinema.

No que diz respeito ao estatuto do cinema na sociedade do século XX. O autor aponta ainda que:

Herdeiro de suas origens, por um lado, ele foi considerado como uma máquina de vanguarda pelos sábios e técnicos. Via-se nele o instrumento registrador do movimento e de tudo aquilo que os olhos não podem reter. Por outro lado, o filme era completamente ignorado enquanto objeto cultural. Produzido por uma máquina, como a fotografia, ele não poderia ser uma obra de arte ou um documento [...].¹³

Diante dessa perspectiva, o homem da câmera não fazia parte da sociedade dirigente, não pertencia ao mundo dos letrados, visto que, letrados e dirigentes consideravam o cinema como sendo um espetáculo de párias. “O filme era considerado uma atração de quermesse, o Direito nem sequer lhe reconhecia um autor”.¹⁴ Nesse caso,

¹¹ FREIRE RAMOS, Alcides, *op. cit.*, p. 26 – 27.

¹² FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: _____. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 83.

¹³ FERRO, Marc. Sobre três maneiras de escrever a história. In: _____. *Cinema e história, op. cit.*, p. 71.

¹⁴ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: _____. *Cinema e história, op. cit.*, p. 79.

tornava-se impossível para o historiador qualquer filiação com esse tipo de material. Não havia, pois, a menor possibilidade da imagem fazer parte do arcabouço teórico do historiador, que constitui em:

*Artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos. Além do mais, como se fiar nos jornais cinematográficos quando todos sabem que essas imagens, essa pretensa representação da realidade, são selecionáveis, modificáveis, transformáveis. Porque se reúnem por uma montagem não controlável, um truque, uma falsificação. O historiador não poderia apoiar-se em documentos desse tipo. Todos sabem que ele trabalha numa caixa de vidro, “eis minhas referências, minhas hipóteses, minhas provas [...]”.*¹⁵

Logo, Marc Ferro conclui que o filme não fazia parte do universo mental do historiador. A bem da verdade,

*o cinema ainda não era nascido quando a história adquiriu seus hábitos, aperfeiçoou seu método, cessou de narrar para explicar. A “linguagem” do cinema verifica-se ininteligível, de interpretação incerta. Porém essa explicação não poderia satisfazer os que conhecem o infatigável ardor dos historiadores, instados a descobrir novos domínios, a considerar como essencial o que julgavam até esse momento desinteressante.*¹⁶

Para Marc Ferro, o cinema é uma fonte documental na medida que é um testemunho da sociedade que o produziu. No interior da chamada *Nova História*, o autor passa a ser um defensor da adoção do cinema como fonte legítima e de fundamental importância para investigação e exposição histórica. Neste patamar, em especial os filmes de ficção são

*analisados como testemunhos do período em que foram realizados e, como documentos primários, são tidos como úteis para determinados tipos de pesquisa do que os escritos, pela sua especificidade imagética, que permite que aflore um espaço não-visível da sociedade do qual o historiador deve tentar se apropriar.*¹⁷

¹⁵ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 201 – 202.

¹⁶ Idem, ibidem. p. 199.

¹⁷ NOVA, Cristiane, *op. cit.*, p. 147.

E ainda, ao se referir ao filme como agente histórico em potencial, devido à sua importância social, Marc Ferro faz alusão ao processo de criação, por parte dos cineastas, de uma espécie de contra-história, em que se contrapunham aos poderes instituídos e, conseqüentemente, à história oficial. No entanto, nenhuma produção cinematográfica está livre de condicionamentos sociais de sua época. Vale lembrar também que toda produção fílmica é um produto coletivo, não apenas por conter elementos comuns a uma coletividade, mas por reunir toda uma equipe – diretores, produtores, artistas, financiadores e tantos outros.

Mas, por outro lado, estes princípios, nem seus condicionamentos sociais eliminam a presença do caráter artístico da cada obra, cuja análise é por vez dificultada pelo fato da arte sempre seguir modelos lógicos e coerentes, possuindo um certo grau de subjetividade. Nesse sentido é necessário ressaltar que existem outros elementos como a estética, a linguagem cinematográfica, os movimentos da câmera, os planos, os enquadramentos, a iluminação e outros aparatos da produção que se encontram condicionados socialmente, portanto, devem ser levados em consideração no momento da análise de um filme pelo historiador.

Partindo desses pressupostos, percebemos que o valor documental de cada filme está relacionado com o olhar e com a perspectiva do pesquisador e este saiba dissecar os significados ocultos na película. Logo, o método de pesquisa consiste em buscar elementos da realidade através da ficção. Ao comparar documentos escritos ao filme, nota-se que este último possui um grau maior de espontaneidade, fato este, sem dúvida, abre amplos espaços para a prática da investigação. O filme, por sua vez, utilizado como documento pode conter verdades e inverdades sobre determinados fatos históricos. E é exatamente aí que está a sua colaboração enquanto material de investigação. Desse modo,

[...] a parte inesperada, involuntária, pode ser também grande nesse caso. Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade constituem reveladores importantes. Podem ocorrer em todos os níveis do filme, como na sua relação com a sociedade. Seus pontos de ajustamento, os das concordâncias e discordâncias

*com a ideologia, ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não visível através do visível.*¹⁸

A partir dessas considerações, notamos que o pesquisador ao se propor analisar um filme “deve encará-lo como um todo, em vez de segmentá-lo, mutilá-lo para depois comentar as partes. A noção de significação, que se assenta no quadro global do filme, é a categoria central do seu pensamento”.¹⁹ Portanto, é necessário que o historiador esteja atento às infinitas possibilidades de leitura que um filme proporciona, pois, este diz tanto quanto for questionado. Logo, compreende-se, que ao analisar um filme é preciso:

*Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História? E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História.*²⁰

Analisando os princípios que norteiam a relação cinema-história, conclui-se que Marc Ferro considera que o cinema pode se tornar ainda mais ativo como agente de uma tomada de consciência social, com a condição de que a sociedade não seja somente um objeto de análise a mais, pois, sua intervenção dar-se-á através de modos de ação. Modos estes que tornam o filme eficaz e operatório. Nesse sentido, essa capacidade está ligada à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe. Na sua opinião, ainda persiste o fato que além do ajustamento de dificuldades não cinematográficas como: condições de produção, formas de comercialização, seleção de gêneros, referência a significados culturais e outras eventualidades, o cinema dispõe de certo número de modos de expressão que não são mera transcrição da escrita literária, mas que têm, sim, sua especificidade.

¹⁸ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre, *op. cit.*, p. 204.

¹⁹ RAMOS, Alcides Freire. A história no filme e/ou a escritura fílmica da história. In: _____. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*, *op. cit.*, p. 31.

²⁰ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: _____. *Cinema e história*, *op. cit.*, p. 86.

O cinema sempre, ou quase sempre aparece aos olhos do espectador como um fascinante território de ilusão e magia. Sensações que ocupam o nosso imaginário, isto é, a capacidade de despertar paixões. No entanto, o cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades e, sobretudo, sua faculdade de exprimir por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural. Funções que são atribuídas a uma produção artística, a qual começa com as imagens. Estas a serviço da magia, que se dá através da técnica da reprodutibilidade.

Processo que nos leva a recuar no tempo voltando à antiga Grécia, cujos habitantes eram obrigados pelo estágio de sua técnica a reproduzir valores eternos. Portanto, deve-se a essa circunstância o seu lugar privilegiado na história da arte e sua eficácia em marcar com seu ponto de vista toda a evolução artística posterior. Hoje, as obras de arte são reprodutíveis tecnicamente em grande escala e amplitude como nunca se vira antes. O filme é uma forma cujo caráter artístico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade. Segundo Walter Benjamin:

*O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das invenções humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema seu verdadeiro sentido.*²¹

No entanto, para Marc Ferro, “desde que o cinema tornou-se uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrina e glorificam”.²² Em resumo, os filmes retratavam a realeza, as instituições republicanas, ou mesmo as criações da burguesia ascendente. Ainda, os dirigentes da sociedade que compreendendo a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se do mesmo e colocá-lo a seu serviço.

²¹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 174.

²² FERRO, Marc. Coordenadas para uma pesquisa. In: _____. *Cinema e história, op. cit.*, p. 13.

Quanto a isso, as diferenças situavam-se ao nível de tomada de consciência e não ao nível das ideologias.

Prosseguindo sua abordagem sob a relação cinema-história, o autor aponta outros aspectos sob a análise filmica. Porém, não se trata do ponto de vista semiológico, da estética ou de história do cinema. O filme aqui está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas manifestações não são apenas cinematográficas. A sua validade não é vista somente pelo que testemunha,

*mas também pela sua abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode apoiar sobre extratos, pesquisar 'séries', compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que a rodeia e com o qual se comunica [...].*²²

Aqui vale ressaltar a observação feita por Anatol Rosenfeld, em *Literatura e personagem* (2002), que a faz do ponto de vista estético. Segundo o autor,

*não poderá apreender esteticamente a totalidade e plenitude de uma obra de arte ficcional, quem não for capaz de sentir vivamente todas as nuances dos valores não-estéticos – religiosos, morais, político-sociais, vitais, hedonísticos etc. – que sempre estão em jogo onde se defrontam seres humanos. Todos estes valores em si não-estéticos, assim como o valor até certo ponto cognoscitivo de uma profunda interpretação de mundo e da vida humana, que “fundam” o valor estético, isso é, que são pressupostos e tornam possível seu aparecimento, de modo algum o determinam [...]. O valor estético suspende o peso real de outros valores (embora os faça “aparecer” em toda a sua seriedade e força); integra-os no reino lúdico da ficção, transforma-os em parte da organização estética, assimila-os e lhes dá certo papel no todo.*²³

Mas por outro lado, Marc Ferro alerta que, não basta empreender a análise de trechos de filmes, de planos, buscar novos temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. Diante desses fatores, o autor estabelece alguns métodos que devem ser apreendidos pelo historiador no momento de sua análise e estes incorporados a cada um dos substratos do filme “(imagens, imagens

²² FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: _____. *Cinema e história, op. cit.*, p. 87.

²³ ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: Candido, Antonio et al. *Personagem de ficção*. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 46.

sonorizadas, não sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos [...]”.²⁴
Isso significa que, deve-se:

*Analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa.*²⁵

Na concepção de Marc Ferro, o filme é um acontecimento, uma anedota, ficção, informações censuradas, um noticiário. Dessa forma, o cinema ao lado de outras formas de expressão, acaba construindo uma *História* diferente da até então institucionalizada, ou seja, uma *Nova História*.

Diante desses pressupostos, o autor levanta alguns questionamentos em relação ao verdadeiro papel do cinema, principalmente no que se refere ao impacto causado pela veracidade imposta através das imagens. Na sua opinião:

*[...] A direita tem medo, a esquerda desconfia: a ideologia dominante não fez do cinema uma “fábrica de sonhos”. Pois se até um cineasta, J. L. Godard, não chegou a perguntar se “o cinema não teria sido inventado para mascarar o real para as massas?”. Que pseudo-imagem da realidade oferece, no Ocidente, essa indústria gigantesca, e no Leste, esse Estado que controla tudo? Na verdade, de que realidade o cinema seria a imagem?”*²⁶

Partindo desses princípios, Marc Ferro afirma que mesmo com a censura imposta às obras cinematográficas, que mesmo sendo fiscalizado, um filme testemunha. Na realidade, ele termina por desestruturar o que várias gerações de homens de Estado construíram ao longo do tempo, assim como também, destrói a imagem que cada instituição, cada indivíduo havia edificado perante a sociedade.

Ao se referir aos filmes ficcionais em sua obra, ele nos mostra que estes podem ser pensados como documento histórico. Pois, à medida que estes filmes contrariam a

²⁴ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: _____. Cinema e história, *op. cit.*, p. 87.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 85.

historiografia comprometida com os poderosos, pode produzir uma contra-análise da sociedade. Outra característica que advém do filme de ficção tornando-se seu aspecto mais relevante é a sua capacidade de dialogar criticamente com o “presente”, ou seja, com as lutas políticas do momento histórico em que foi concebido, produzido e exibido.

Na minha opinião, devido à abordagem aqui apreendida em relação à pesquisa histórica, não poderíamos deixar de nos referir à questão metodológica onde o historiador ao se propor a analisar e interpretar documentos deve estar atento à especificidade que cada um apresenta, cujo pensamento nos remete à análise feita por Jacques Le Goff, que expressa da seguinte forma:

*O documento não é qualquer coisa que fica no passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa.*²⁷

Assim podemos observar através da definição de Jacques Le Goff, que o documento é essencial na produção de uma sociedade, e pode ser entendido dinamicamente, porém nunca deve ser tido como expressão da realidade pura e absoluta, pois ele é apenas uma representação daquilo que de fato ocorreu.

Além disso, deve-se perceber que a pesquisa histórica é infinita e substancialmente enriquecida por fragmentos que permitem pensar a representação de uma época, expondo os fatos e pontos de vista de singular relevância histórica no tempo e no espaço. Há, portanto, necessidade de ampliação das fontes historiográficas do historiador, porém, é fundamental que ele mantenha uma postura crítica diante das mesmas, problematizando-as e contextualizando-as.

Nesse sentido, é de suma importância ressaltar algumas considerações feitas por Marc Ferro em relação ao papel do historiador frente aos documentos escritos ou não (no caso as imagens), e torná-los passíveis de análise e reflexão. Segundo o autor:

²⁷ LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. *Enciclopédia Einaudi*, v.1, Imprensa nacional, Casa da Moeda, 1984, p. 102.

*O historiador tem como função primeira restituir à sociedade a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram. Interrogar a sociedade, pôr-se à escuta, esse é, em minha opinião, o primeiro dever do historiador. Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, ele deveria antes de tudo criá-los e contribuir para a sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho. O historiador tem por dever despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a fonte única da História. Não satisfeitos em dominar a sociedade, esses aparelhos (governos, partidos políticos, Igrejas ou sindicatos) acreditam ser sua consciência. O historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa mistificação. A segunda tarefa consiste em confrontar os diferentes discursos da História, graças a esse confronto, uma realidade não visível [...]. Quanto a mim, tento descobrir métodos de análise aplicáveis à História contemporânea, mas difícil de se estudar devido à falta de distanciamento. O filme foi a grande ajuda neste caso, tanto os filmes de ficção quanto os cine-jornais. Na verdade, não acredito na existência de fronteiras entre diversos tipos de filmes, pelo menos do ponto de vista do olhar de um historiador, para quem o imaginário é tanto história, quanto História.*²⁸

No percurso de sua análise sobre o uso do filme como documento histórico, Alcides Freire Ramos, em *Canibalismo dos fracos* (2002), oferece subsídios necessários ao pesquisador em História de incremento teórico-metodológico para a análise do objeto fílmico, destacando sua importância na construção de uma nova historiografia.

No que diz respeito ao valor dos filmes de atualidades, documentários e ficcionais, o autor toma como exemplo as formulações apreendidas pelo historiador José Honório Rodrigues, que enfatiza o fato de que a câmera cinematográfica é um *instrumento objetivo*. Neste caso, sobretudo quando se trata de filmes de atualidades (cine-jornais), pode-se pensar na sua utilização como documento histórico.

Para José Honório, o filme documentário, o noticiário semanal, o histórico, constituem um fonte nova e diferente de todas as fontes históricas existentes até então. Há

²⁸ FERRO, Marc. Sobre três maneiras de escrever a história. In: _____. *Cinema e história, op. cit.*, p. 76 – 77.

também uma infinidade de outras fontes que podem ser utilizadas pelo pesquisador, como: documentação de papel, vistas aéreas cartográficas, documentos fotográficos, mapas e filmes cinematográficos. Reconhece-se aí a capacidade da câmera fotográfica de documentar os acontecimentos para fins históricos. No entanto, ele ressalta que a fotografia em si, o filme em si não representam, tanto quanto qualquer documento velho ou novo uma prova de verdade.

Nesse sentido, “o autor nos adverte para a necessidade de verificarmos a “veracidade da fonte”, da realidade material que, estando diante da câmera, expõe-se ao trabalho criativo do diretor”.²⁹

Portanto, o historiador ao analisar qualquer filme, seja documentário ou ficção, deve estar atento ao fato de que são construções realizadas a partir de um determinado ponto de vista. Em vista disso, é justamente nesta construção imbuída de subjetividade que podemos encontrar a verdadeira intenção do produtor e da obra.

Sendo o filme meu objeto de pesquisa, é importante ressaltar a abordagem feita por de Alcides Freire Ramos, no livro supracitado, no qual analisa o filme sob a ótica do crítico cinematográfico.

Na sua opinião, ao iniciar uma pesquisa cinematográfica, o pesquisador depara com uma infinidade de artigos publicados em jornais, revistas e livros que comentam e interpretam filmes. Nesse sentido, o crítico possui um papel relevante no que se refere à formação de opinião sobre os filmes. Este interfere de forma direta na rotina diária do espectador contribuindo para uma possível transformação no gosto do público. Porém, no alto de sua independência o espectador pode ou não seguir os ditames da crítica, e formar sua própria opinião. Mas, por outro lado, o crítico ao produzir significados e interpretações acerca da obra e sugerir idéias ao espectador, também lança questões ao pesquisador no momento que este debruça sobre sua pesquisa e se propõe a analisar uma produção fílmica.

Partindo dos pressupostos aqui analisados, no primeiro capítulo tratarei especificamente da estrutura do Cinema Novo a partir da segunda metade dos anos 50, tecendo uma discussão sobre as propostas de produtores e cineastas na busca por um

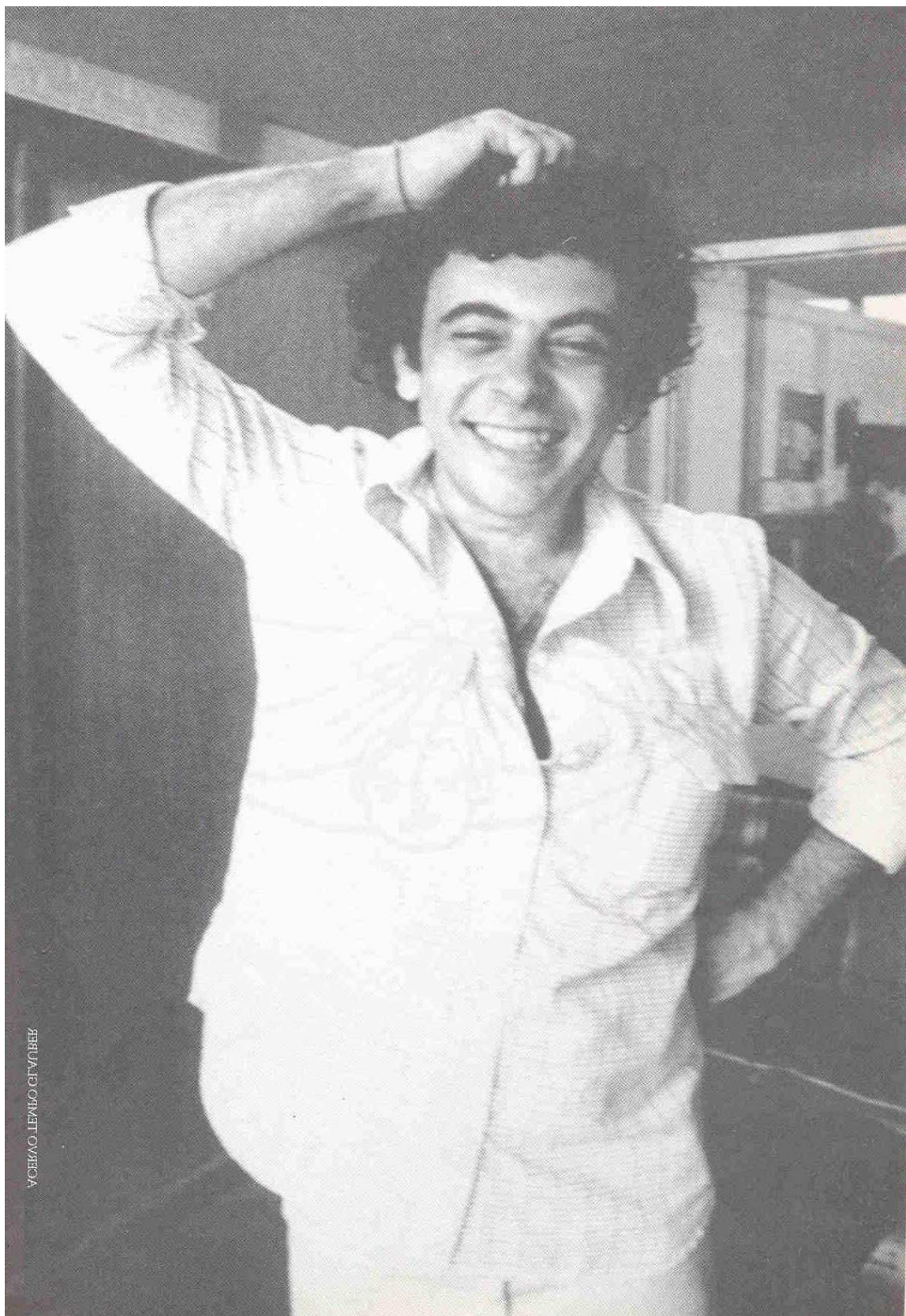
²⁹ FREIRE RAMOS, Alcides. O filme como documento histórico. In: _____. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*, op. cit., p. 20.

cinema independente em termos culturais e estéticos, bem como os desdobramentos do Cinema Novo como debate político e cultural nos anos 60 e, conseqüentemente, a trajetória de Glauber Rocha dentro do movimento, seus objetivos e perspectivas para uma nova reflexão e prática cinematográfica, através da construção de uma linguagem revolucionária.

O segundo capítulo é dedicado à análise do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, com embasamento teórico em bibliografias especializadas que enfocam os aspectos políticos, ideológicos, sociais e culturais presentes na obra. De forma a discutir as peculiaridades engendradas no roteiro do filme, construção das personagens, produção, aspectos da produção, lançamento e recepção do filme, enfim, relacionar o filme com aquilo que “não é filme”.

No terceiro e último capítulo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* sob a ótica dos críticos que fazem uma “leitura” reflexiva sobre a obra em diferentes aspectos. Entre os quais estão Ismail Xavier, Célia Tolentino, Lúcia Nagib, Jean-Claude Bernardet e outros. Estarei analisando a questão obra-público.

Nas considerações finais, tenho como proposta uma reflexão inicial de críticos, atores e cineastas sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, relembrando suas experiências e a visão que eles têm do filme depois de alguns anos.



УСЕРВАО ЛЕМНО ГЛУУВЕЕ

CAPÍTULO I

CINEMA NOVO: A TRAJETÓRIA DE GLAUBER ROCHA SOB O LEMA “UMA CÂMERA NA MÃO E UMA IDÉIA NA CABEÇA”

[...] onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema novo.

Glauber Rocha

Na segunda metade dos anos 50 contrapondo-se às propostas do cinema industrial, surge pela primeira vez no Rio de Janeiro e em São Paulo um cinema independente e significativo em termos culturais e estéticos. Mais tarde, este pensamento vai refletir em Minas Gerais e também na Bahia. Organizam-se congressos onde jovens cineastas discutem os reais problemas do cinema brasileiro, no que diz respeito à produção, à temática e à linguagem. Nestes encontros, obtém-se um processo de conscientização que irá mudar os caminhos da cinematografia nacional e delinear todos os temas a partir de então.

Nesse sentido, buscam-se novas formas de produções as quais dispensam grandes estúdios e condições técnicas aprimoradas, e ainda, o desenvolvimento de uma *temática brasileira* embasada numa proposta tipicamente nacional que resumia na procura do homem brasileiro, sobretudo do “homem do povo”. Influência esta advinda do neo-realismo italiano movimento mais importante do pós-guerra, composto por artistas e intelectuais que repudiaram as formas tradicionais de produção. Este grupo traz consigo

uma grande orientação ideológica e propostas de um novo tipo de produção artesanal feita por pequenas equipes, de preferência fora dos estúdios e assumem uma atitude crítica em relação aos problemas humanos, principalmente de caráter social e político, contexto no qual estava inserido o homem de classes inferiores. Portanto, o objetivo principal era traduzir a realidade através de acontecimentos identificáveis do cotidiano. Nesse sentido, aboliu-se o mito do herói e busca-se nas ruas realidade viva, desenvolvendo assim um novo tipo de mise-en-scène que deu aos filmes neo-realistas um caráter de semidocumentário. Entre seus realizadores estão: Cesare Zavattini, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti e outros. No que diz respeito ao cinema nacional, seus cineastas aspiram

transpor para o cinema a visão crítica da realidade social [...] e de submeter a realidade a uma elaboração teórica que a explicasse, a partir do tratamento dado aos temas, e dos próprios temas e problemas abordados. O cinema deveria ser antes de mais nada “meio de expressão” a serviço da cultura, da criação de um cultura autenticamente brasileira.¹

Nesse sentido, entendia-se o cinema

enquanto manifestação representativa de uma realidade histórica determinada que se pretende desvendar e analisar criticamente, e enquanto fator interveniente nesta realidade. E em termos estéticos - enquanto arte - o cinema deveria ser não apenas objeto de fruição, meramente espetáculo, mas também e sobretudo uma forma de reflexão, um meio de se relacionar e interagir com a realidade brasileira – e seria este o critério do seu valor artístico.²

Seguindo estes propósitos, fundamenta-se uma nova estética para o cinema nacional em que se recusa a imagem de modernização, evidenciando assim um espaço crítico e reflexivo distanciado da retórica desenvolvimentista. Dessa forma, tendo como

¹ GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro. 1930 – 1964. In: FAUSTO, Boris (org.). *O Brasil republicano: economia e cultura (1930 – 1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p.495. Neste ensaio os autores abordam a questão da produção nacional no final dos anos 20 até o início dos anos 60. Dentro desse período eles analisam os pressupostos técnicos e estéticos da arte muda; a consolidação do cinema falado na década de 30; as atividades e o empreendimento das companhias cinematográficas com seus êxitos e fracassos, que produzem comédias e chanchadas até o surgimento do Cinema Novo.

² Idem.

parâmetros as propostas teóricas do neo-realismo italiano e a possibilidade de novos esquemas de produção, em 1955, o paulista, Nelson Pereira dos Santos produz “*Rio, 40 graus*”, que do ponto de vista temático era um filme popular, com o intuito de revelar “o povo ao povo”, cujas idéias eram claras, sem subterfúgios e sem sombra de retórica, desvendando a miséria e a marginalidade. O filme tinha como cenários pontos naturais do Rio de Janeiro, incluindo favelas. Povoado de malandros, pivetes e deputados *Rio, 40 graus*, constituía-se em um espetáculo inusitado e um poder de choque por seu despojamento. Por outro lado, correspondia a uma explosão de consciência no cinema brasileiro.

Diante disso, com a pretensão de transformar o cinema brasileiro surge no final dos anos 50, início dos anos 60, o *Cinema Novo*. A meu ver um projeto bastante ambicioso, que com o intuito de transformar o próprio cinema, um grupo de jovens cineastas conseguem imprimir em suas produções elementos autênticos de nossa cultura tendo como pólo norteador – o Nordeste - com a concepção que seus filmes iriam mudar a maneira de ver o Brasil. Em diferentes estilos optam por registrar o momento histórico, político e social, através de uma filmografia que devido à sua estética e pelo discurso crítico em relação à situação político-social do país, e ainda a noção de cultura nacional-popular associada à idéia de revolução, entra em conflito com os padrões convencionais das atividades cinematográficas. Assim:

*Inserido numa esfera dominada pelo produto industrial, o cineasta brasileiro opta por determinado tipo de cinema em meio a tensões e cálculos relacionados com uma política de produção, dentro de um contexto cultural específico. Em sua intervenção, vê a necessidade de expressão, suas preocupações temáticas, seu envolvimento com a linguagem e a sua relação com o espectador mediado por uma questão que permeia a produção e a crítica de um cinema no Brasil: a questão nacional.*³

Nesse processo de mudanças, encontram-se também no teatro e na música tendências que congregam grupos de produtores que assumem posições favoráveis às reformas sociais desenvolvendo uma intensa militância política e cultural, colocando na

³ XAVIER, Ismail *et al.* *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 12.

pauta de discussões as questões nacionais, objetivando assim uma *arte revolucionária* como via de construção de uma cultura nacional-popular de esquerda.

Quanto ao Cinema Novo, jovens cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Mário Carneiro, Ruy Guerra, Arnaldo Jabor, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Zelito Viana, Walter Lima Junior, Gustavo Dahl, Leon Hirszman, Glauber Rocha, Marcos Faria, David Neves, Eduardo Coutinho e outros, idealizavam um cinema engajado politicamente, tendo como perspectiva “a realização de filmes vinculados criticamente à realidade do subdesenvolvimento, capazes de traduzir a especificidade da vivência histórica do Terceiro Mundo”.⁴

Nesse sentido, os integrantes do movimento cinemanovista visavam a conscientização política da situação social vivida pelo povo brasileiro no início dos anos 60. Logo, de acordo com a análise de Marcelo Ridenti, “o cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução”.⁵

Defensor e executor do cinema político, Glauber Andrade Rocha, cineasta nascido em Vitória da Conquista, cidade ao sul da Bahia, aos 14 de março de 1939, primogênito de Adamastor Bráulio Silva Rocha e Lúcia Mendes de Andrade Rocha, teve um itinerário bastante expressivo dentro do processo cinemanovista. Presença importante no surgimento e maturação prática e teórica de construção de um cinema nacional. Determinado cria uma forma peculiar de agir e ser dentro do movimento e enfrentar o mundo em que vivia. Peculiaridade esta que permeia toda a trajetória glauberiana. Princípios estes que para Tereza Ventura:

Traduz um pensamento que busca um confronto com as variações histórico-culturais à sua volta, mas preserva uma autonomia que se expressa no sentido “de explorar a filosofia”. Essa ambivalência enunciada nos primeiros escritos aponta

⁴ HOLLANDA BUARQUE, Heloisa de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 37.

⁵ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 89.

*para uma dimensão poética de seu pensamento – o ideal de intervir no social e de preservar um projeto estético próprio.*⁶

Para a autora, Glauber Rocha adota a ação libertadora da imaginação que coaduna com a idéia de explorar a sua própria filosofia, a qual aponta uma certa preocupação com a composição da identidade. Princípio que o leva a manter uma certa distância em relação a outras formas de pensamento, evidenciando dessa maneira garantir um projeto próprio. Assim, a produção intelectual do cineasta se divide entre poesias, contos, críticas literárias e cinematográficas. Os artigos do autor mantêm uma estreita relação entre cinema e literatura, assim como seus textos críticos sobre a produção literária do Brasil, os quais se voltam para o estudo da cultura nacional e suas representações na arte. Nesse sentido, no seu imaginário poético:

*As palavras são, antes, imagens que virtualmente podem compor uma ou várias formas de pensamento. O deslocamento da palavra do invólucro narrativo liberta sua dimensão simbólica e a torna lúdica, capaz de operar em vários registros sensíveis e intelectuais. O cinema seria o suporte, por excelência, dessa forma de pensar. A partir do cinema, a composição poética de Glauber Rocha alcança em materialidade e movimento a ambição de submeter as palavras à necessidade da ação.*⁷

Imbuído desse sentimento Glauber Rocha vai para Belo Horizonte a fim de contatar o grupo mineiro da *Revista de Cinema*, esta considerada por ele a melhor revista de crítica do Terceiro Mundo. Grupo este formado por Alex Viany, Ciro Siqueira, Fritz Salles, Silviano Santiago, Jacques do Prado Brandão, Flávio Pinto Vieira e outros. Em 1952, este grupo criou o CEC (Centro de Estudos Cinematográficos), tornando-se o primeiro cine-clube do Brasil. Espaço em que divulgavam os textos de Zavattini, Rossellini, Chiarini, entre outros cineastas. Além disso, o grupo em 1954, deu início “a um amplo debate político e estético acerca do neo-realismo. Eles defendiam uma estética crítica onde as imagens não surgissem de roteiros pré-estabelecidos, e da relação imediata e autêntica do

⁶ VENTURA, Tereza. O homem e o artista. In: _____. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000, p. 35. Neste livro a autora analisa a vida, a obra e o pensamento de Glauber Rocha. Ela constrói o itinerário do cineasta desde seu nascimento até a sua morte em 1981.

⁷ Idem, ibidem, p. 51.

cinasta com a realidade rompe com todos os padrões disciplinares”.⁸ De acordo com as palavras do crítico de cinema Salviano Cavalcanti de Paiva:

*Os filmes devem ser feitos com realismo, a crítica deve analisar com realismo: eis a solução. Abaixo, pois, os que acreditam apenas nas categorias formais, em cinema escolástico, artístico especulativo, acadêmico no pior sentido, desligado da vida! Realismo eis a solução.*⁹

Diante dessa perspectiva, Glauber Rocha propõe ao grupo a construção de uma linguagem revolucionária – o *Cinema Novo*. Mas, esse não era o objetivo dos mineiros que por sua vez estavam interessados na crítica cinematográfica e não na produção do cinema.

Como não obteve êxito junto aos mineiros, Glauber Rocha vai para o Rio de Janeiro e leva consigo seu projeto. Chegando ao Rio, ele compra uma câmera Arry Flex 35 mm, entra em contato com Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany. Nesta ocasião, Nelson Pereira estava filmando *Rio, Zona Norte*, e convida Glauber Rocha para ajudá-lo. A partir de então se estreitam as relações entre ambos, na qual se afirmará um novo padrão estético e político do cinema brasileiro. Através do cineasta, Glauber Rocha conhece Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e David Neves. Conhece ainda Flávio Pinto Vieira que viria integrar-se ao grupo posteriormente e trabalhar com Glauber Rocha nas filmagens de *Barravento*. Grupo este, que no período compreendido entre 1960 e 1975 iriam realizar com seus filmes uma verdadeira revolução estética na produção artística do país, juntamente com outros cineastas.

Em 1957, Glauber Rocha ingressa no curso de Direito na Universidade da Bahia (pólo de atração de intelectuais e artistas). No texto *A poética polytica de Glauber Rocha* (2000), a autora Tereza Ventura salienta que, o campus constituía-se em um espaço de críticas da esquerda estudantil mais radical que via o projeto cultural do reitor Edgard Santos alienado da luta de classes e dos verdadeiros problemas políticos do país. Embora seu processo cultural não tivesse uma visão nacionalista, este foi de fundamental importância na formação de Glauber Rocha que partilhava do experimentalismo estético de

⁸ Idem, ibidem, p. 51.

⁹ CAVALCANTI PAIVA, Salviano de *apud*. VENTURA, Tereza. O homem e o artista. In: _____. *A poética polytica de Glauber Rocha*, op. cit., p. 51.

Kaoellreuter (maestro austríaco) e Lina Bo Bardi (professora de filosofia e arquitetura na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia). Recém-chegada à Bahia, constrói o cenário da *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht, com montagem a cargo de Eros Martim Gonçalves, que mais tarde, juntamente com Glauber Rocha formariam um triângulo que refletiria o espírito de renovação na cultura baiana.

Neste aspecto, o interesse de Glauber Rocha no experimentalismo estético da linguagem ampliava cada vez mais seu campo de pesquisa em relação à arte nacional. No entanto, “a inovação cultural seria um problema de linguagem, que o distanciava de uma perspectiva mais voltada para o engajamento ideológico da obra de arte. A interação arte e política deveriam preservar a dignidade da arte em si”.¹⁰ Nesse sentido, sua pesquisa estética voltava-se para a problemática da linguagem fílmica buscando depurar a expressão e mostrar seu alcance poético. É importante ressaltar que, a literatura era parte de seu projeto no sentido de entender a vocação nacional de seu país e através da qual construir uma linguagem estética, pois, a literatura era algo que esculpia sua própria vivência. Dentro desse contexto diria-se-á que a história da cultura brasileira iria se expressar no seu pensamento através da literatura e da poesia.

Embora não tenha se distanciado da atividade literária, Glauber Rocha afirmou-se publicamente como cineasta. Mesmo que sua escrita tenha variado entre poesias, textos pessoais, roteiros, além de desenhos, ele obteve muito mais sucesso com seus artigos sobre cinema. Pois, para ele, “o cinema foi uma escritura que faz saltar dos signos a imagem viva de uma idéia”.¹¹ Na sua concepção:

*O cinema materializou o desejo de ser imagem e som da palavra, enquanto a teoria concretista explodia na impotência da palavra. Há uma possibilidade de expressão mais complexa do que as formas humildes e angustiadas do próprio verso e do quadro. E, sobretudo, há o chamado profano do mundo que corrompe o poeta, no momento em que ele cruza as fronteiras do cinema.*¹²

De acordo com a análise de Tereza Ventura em *A poética polytica de Glauber Rocha* (2000), através do cinema, o poeta rompe com o encantamento sagrado da arte

¹⁰ VENTURA Tereza. O homem e o artista. In: _____. *A poética polytica de Glauber Rocha*, op. cit., p. 54.

¹¹ Idem, ibidem. p. 64.

¹² ROCHA, Glauber *apud* VENTURA, Tereza, op. cit. p. 64.

poética e submete sua inspiração ao domínio técnico e industrial inerente ao processo cinematográfico. No entanto, esta mesma inspiração que dá luz à palavra, irá nortear a recusa por um cinema com padrões mercadológicos. E ainda, representará a busca da expressão das particularidades nacionais de um povo. Além desses fatores, o cinema proposto pelo cineasta primava pela afirmação de uma identidade nacional. Nesse contexto:

*O cinema era o meio de expressão que materializaria o sentido político, poético, intervencionista que Glauber Rocha buscava imprimir em sua arte. [...] Há um sentido transgressor no cinema que o aproxima da política. Pelo cinema, o artista se desliga de seu lirismo poético, a fim de realizar uma arte épica.*¹³

Pautado nesses princípios, o cineasta abre novas perspectivas para uma nova reflexão e prática cinematográfica. Pois, ele engendrava na relação entre cada filme e seu tempo um sistema poético através do qual questionava e analisava criticamente a realidade social. Desse modo, como diria o crítico de cinema Barthélémy Amengual:

*Glauber Rocha surge como líder exemplar de um cinema novo. Ele é o mais representativo, o mais vigorosamente criador, e também o mais coerente na evolução desse cinema. Obstinado em preparar os caminhos que poderia vir a ser um dia a grande arte nacional de um povo finalmente dotado de sua identidade – e todos esses caminhos desembocam na História [...].*¹⁴

Ao discutir o cinema em seus aspectos políticos, culturais, econômicos e sociais e a relação dos órgãos cinematográficos com o Estado, em seu livro *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*, de 1983, o autor José Mário Ortiz Ramos ressalta que, no período de 60-64 aprofunda a luta ideológica em consonância com o acirramento das lutas sociais tanto no campo quanto na cidade. Intensificam-se as relações artísticas-intelectuais-sociedade, com o intuito de aliar o movimento cultural de maneira orgânica às perspectivas de transformações sociais, catalisando assim os embates políticos particularmente para o campo artístico-cultural sob a influência do Centro Popular de Cultura. Uma arte revolucionária deveria ser construída por militantes da cultura popular, com o objetivo de:

¹³ VENTURA, Tereza. O homem e o artista. In: _____. *A poética política de Glauber Rocha*, op. cit., p. 64.

¹⁴ AMENGUAL, Barthélémy. Glauber Rocha e os caminhos da liberdade. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al. *Glauber Rocha*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 96.

Intensificar em cada indivíduo a sua consciência de engajamento no todo social [...] conferindo um papel bem determinado ao intelectual nas relações com o “popular”. Nesse cenário penetra também o espaço cinematográfico, gerando revisões e propiciando o aparecimento de novas posturas diante da cultura brasileira [...]. O Cinema Novo em sua primeira fase orbita culturalmente em torno deste forte centro de atração que pregava a desalienação do público e a libertação nacional. Mesmo sendo um frágil instrumento em termos de penetração ideológica – diante da insipiência da produção – o cinema entra em estreita articulação com o projeto político mais amplo [...].¹⁵

Diante dessa perspectiva, os produtores do Cinema Novo buscam ampliar e melhorar a política interna do cinema e afirmar a produção nacional tendo como objetivo a formulação de uma expressão cinematográfica que projetasse a nossa cultura e também promovesse mudanças significativas na sociedade brasileira. Enfim, um cinema crítico que constituísse uma “arte revolucionária”, e não um simples produto importado que se via até então. Teoria que estava intimamente ligada com a produção fílmica através da qual concretizou o desejo de transformação política e estética do cinema.

Partindo desse princípio, nos perguntamos se realmente o cinema novo teve um projeto definido. Contudo, essa questão só poderá ser esclarecedora se compreendermos que “no cinema novo sempre existiu uma dialética entre uma ortodoxia nuclear que ao mesmo tempo provoca uma heterodoxia expressiva”.¹⁶

O que significa isso? Para Glauber Rocha isso quer dizer que:

O movimento tinha um objetivo econômico-político-cultural integrado. Este projeto gera uma ideologia política através do produto que é feito, pois queríamos fazer filmes que tivessem como objetivo a realidade brasileira dentro de uma perspectiva revolucionária [...]. Como fazer? Dentro das condições exatas do Brasil [...].¹⁷

¹⁵ ORTIZ RAMOS, José Mário. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p.42.

¹⁶ GERBER Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al. *Glauber Rocha*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 11. Coletânea de textos em que Paulo Emílio Salles Gomes, Raquel Gerber, René Gardies e outros analisam os aspectos míticos e religiosos, sociais e políticos, éticos e estéticos que permeiam a obra de Glauber Rocha.

¹⁷ ROCHA, Glauber *apud* GERBER, Raquel, *op. cit.*, p. 11.

Para alcançar esse propósito em relação ao cinema nacional, os jovens cineastas trilham por diferentes caminhos e determinam o surgimento de uma produção diversificada, em que a idéia de cultura estava associada à necessidade de realizar uma cinematografia do ponto de vista das massas e de uma ótica popular. Princípio que dar-se-ia através “do revezamento de funções (produção, direção, distribuição, articulação teórica, agitação política), formando uma rede que potencializa esforços isolados”,¹⁸ cujo comprometimento baseava-se em produzir filmes que tivessem como objetivo a realidade brasileira dentro de uma perspectiva revolucionária e que cada cineasta manifestasse dentro desse projeto suas qualidades individuais e criativas.

Partindo desses princípios, Glauber Rocha em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), reeditado em 2003, afirma que o autor deve ter um procedimento estético “livre, revolucionário e insolente”. O autor é o maior responsável pela verdade; sua estética é uma ética, sua mise-en-scène¹⁹ que é uma política. Assim, buscava-se um cinema que fosse capaz de carregar o peso das discussões nacionais. No filme, o sentimento de urgência mostrava atrás da câmera um intelectual a diagnosticar o país em seu conjunto e, por conseguinte, as transformações por diferentes caminhos da sociedade.

Tomado pela crença desesperada na reconstrução, na fundação de uma nova tradição cinematográfica e na realização de um cinema que primasse pela “arte revolucionária”, em dezembro de 1962, Glauber Rocha escreve para Paulo César Saraceni:

[...] tenho agora que escrever muito porque esta crítica está falida, aniquilada pela burrice. O Brasil é um país morto-vivo, onde poucos homens pensam e fazem [...]. Não existe suficientemente consciência crítica para que se faça uma revolução [...]

¹⁸ BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 24. É importante constar aqui que Ivana Bentes, pesquisadora de cinema da UFRJ, durante meses realizou um minucioso trabalho de pesquisa no Tempo Glauber (Salvador) e selecionou 256 cartas de Glauber para Glauber. Reuniu-as e publicou uma autobiografia do cineasta. Seu objetivo era tira-lo do “gueto” do cinema e inseri-lo na história do pensamento contemporâneo, e através da leitura desses escritos, o Glauber pensador, estrategista, teórico da cultura e do cinema, ganhe mais visibilidade.

¹⁹ Para uma análise mais detalhada do termo mise-en-scène, seu contexto teórico, estético e político, ver BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores*. França. Brasil nos anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense, 1994. Neste ensaio, o autor revela ainda os impasses e as principais transformações da noção de cinema autoral no período dos anos 50 e 60 no Brasil e na França. Para sua análise ele utiliza trechos de entrevistas, artigos e depoimentos de críticos e cineastas, entre os quais Paulo Emílio Salles Gomes e Glauber Rocha.

*para mim o cinema novo é uma “moral” revolucionária [...]. Portanto, não podemos viver de abstração [...].*²⁰

Posição assumida a partir de 1964, por cineastas engajados como Glauber Rocha, Alex Vianny e Nelson Pereira dos Santos. Estes imbuídos a darem novos rumos ao cinema brasileiro fez com que o Cinema Novo conseguisse naquele momento alcançar sua objetividade. Rumo a esse empreendimento cinematográfico as teorias de Brecht, Eisenstein e Godard serviram, sobretudo para aproximar Glauber Rocha do que pretendia atingir em seus filmes, ou seja, “a síntese dos mitos históricos nacionais e do Terceiro Mundo, mediante o repertório nacional do drama popular”.²¹ E sobre a incorporação dessas teorias o cineasta afirmaria o propósito de *O Leão de 7 Cabeças* filmado na África em 1970: “no momento que consigo integrar-me no teatro popular, a influência cessa de existir e a teoria de uma possibilidade torna-se também a sua prática”.²² Apreensão esta que detectamos na mise-en-scène dos ritos religiosos: macumba e candomblé em *Barravento* (1961), bem como, a mise-en-scène da companhia eleitoral do político populista de *Terra em Transe* (1967), que se encontram nas manifestações da dramaturgia popular.

Trazendo consigo uma forte determinação, Glauber Rocha tinha como projeto de cinema para o Brasil uma filmografia que significasse o próprio “descobrimento” do país. Ambição esta impulsionada através de suas viagens à Europa onde mantém contato com críticos de cinema e percebe que as propostas do cinema independente europeu vinham ao encontro de seus ideais, haja vista que, o filme *Barravento* foi muito bem recebido pela crítica européia e surpreendera pela inovação estética no Festival de Karlov Vary. Segundo o cineasta:

[...] Os europeus tiveram uma percepção histórica com relação ao Cinema Novo que teve uma importância muito grande para sua afirmação, na medida em que o Cinema Novo estava isolado no Brasil. Inclusive minha relação com os prêmios e festivais foi sempre para fortalecer a política do cinema brasileiro, usar

²⁰ ROCHA, Glauber *apud* BENTES, Ivana (Org.), *op. cit.* P. 178.

²¹ GERBER, Raquel. Glauber Rocha: uma obra pessoal. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al. *Glauber Rocha, op. cit.*, p. 31.

²² Idem.

*dialeticamente as contradições para poder produzir a revolução nas possibilidades e nas condições existentes.*²³

Tendo como justificativa esse ideal revolucionário Glauber Rocha parte para a definição de um cinema nacional, cujo objetivo é situá-lo como expressão de uma visão de mundo. Assim, constrói uma reflexão histórica e pessoal interpretando o cinema a partir do conceito de autor:

*O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua mise-en-scène é uma política. [...]. A política de um autor moderno é uma política revolucionária, porque a condição de um autor é um substantivo totalizante [...]. O cinema de autor é uma revolução [...]. O cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia.*²⁴

Dentro dessa perspectiva, a noção de autoria sintetizava o procedimento revolucionário da artista contrapondo-se ao universo mercadológico e industrial do cinema, isto é, o autor atua no campo ético e político tornando-se revolucionário à medida que procura valores que não são determinados pela tradição e nem pela técnica. Esta última teve um desenvolvimento significativo nos anos 50, tanto no campo econômico quanto cultural com “o surgimento da televisão, a sofisticação das salas de cinema, do som, da fotografia, cor, o aumento das telas, cinemascope, enfim tratava-se de um contexto onde se realizavam pesquisas cinestéticas que conduziam o aprimoramento técnico do cinema”.²⁵ Creio que é justamente nesse sentido que o autor revolucionário conclama sua ruptura com a modernidade imposta pela tecnologia e funda uma nova tradição que constitui uma nova visão cinematográfica.

Esta definição dar-se-á através da estética e de uma linguagem própria com o objetivo de aproximar duas coisas distintas: *arte e realidade*. Para tanto, essa linguagem torna-se a personificação do autor e não advém dos recursos técnicos aprimorados convencionados ao mercado e a indústria, uma vez que, “o autor é aquele que concretiza na

²³ ROCHA, Glauber *apud*. VENTURA, Tereza. Indiciário cinematográfico. In: _____. *A poética polytica* de Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 14

²⁴ ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 36.

²⁵ VENTURA, Tereza, *op. cit.*, p. 147.

arte um sentimento de mundo, onde a inspiração do artista materializa uma expressão”.²⁶

De acordo com esses princípios, Glauber Rocha reafirma que:

*O conhecimento cinematográfico independe de métodos rígidos e depende do autor: quando digo conhecimento cinematográfico quero dizer conhecimento do real através do cinema. [...] Portanto, é necessário que o autor conheça, antes de tudo, o próprio ser do cinema. Hoje o cinema é autoconhecimento também e daí sua importância no centro das relações entre os homens e os fatos. [...] Nesse sentido, exigindo um rigor terminológico, eu proponho o cinema de autor como cinema-verdade: para situá-lo como síntese do cinema novo.*²⁷

Com o propósito de realizar uma cinematografia independente, revolucionária e autêntica, Glauber Rocha trava uma demanda com o cinema comercial (este visto como um inimigo maior e complexo do cinema brasileiro). Entraves que colocam o autor frente ao mercado e a política, revelando-se um desafio permanente. É dentro desse contexto que floresce a idéia de “cinema de autor”, no qual as funções de roteirista e realizador se juntam também à de produtor e ganha relevância na busca de uma linguagem que vinculasse a interpretação nacional. Pressupostos que se tornam uma constante no pensamento do cineasta:

*Sou por um cinema de autor [...] Temos o dever de registrar o momento histórico, político e social da nossa era e vamos tentar fazer isto sem misturar tintas para agradar a visão de ninguém. [...] cinema só é importante quando autoral, um cinema que reflita sobre a realidade, que pense, que aja sobre a realidade. Um filme pode ser real, sendo puramente informativo, puramente fenomenológico [...] na medida em que vê essa realidade, informe sobre ela, a discuta, e faça agitação política em torno dela. Aí é que o cinema é autoral [...] Acho que a realidade está à disposição de todos, desde que seja encarada por um autor que tenha concepção ideológica e política.*²⁸

Para Glauber Rocha o cinema não é um instrumento e sim uma ontologia, no entanto ao fazer esta observação o cineasta encontra-se diante de um impasse que o lança num grande conflito. Pois, apesar de impor-se à indústria e dirigir-lhe sua autocrítica, precisa desse instrumento para realizar sua ontologia. Todavia, ao se referir à prática

²⁶ Idem.

²⁷ ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 149.

²⁸ BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 140.

cinematográfica e afirmar que “O cinema é uma cultura da superestrutura capitalista, ou seja, ele pertence ao universo da indústria, do mercado e da política dominante”,²⁹ o cineasta, por sua vez, percebe a necessidade de empreender uma poética radical que superasse esse discurso. E posiciona suas convicções dizendo que: “precisamos de uma ‘indústria do autor’, a qual é a síntese dessa nova dialética da história do cinema”.³⁰ Desse modo, ele credibiliza ao intelectual o papel de “dono da opinião pública”, que no alto de sua potencialidade fosse capaz de minar as forças do poder vigente. Com esse propósito, Glauber Rocha, de um lado, insere o intelectual como propulsor da ambientação histórico-social, do outro, propõe derrubar a farsa da superestrutura e impor novos valores. E na busca quase obsessiva de definir os caminhos do cinema nacional e validar os pressupostos teóricos culturais do Cinema Novo, polemiza:

*Trata-se de minar a estabilidade da superestrutura, fazer a derrubada sistemática da farsa, impor os novos valores que para nós significam a dignificação das gerações futuras e não o desespero consciente da nossa... Acreditamos que a força da palavra nova é ouvida pelo mais empedernido dos homens.*³¹

Reiterado desse discurso revolucionário como única forma de criar a base de uma cultura cinematográfica, Glauber Rocha busca interagir arte, nação, política e linguagem. É através desses elementos que ele procura teorizar o cinema nacional e a partir dele intervir no social, visto que, a estilística autoral era um método que solucionava em parte, a superioridade da técnica sobre a estética imposta pelo mundo capitalista sobre o mundo subdesenvolvido.

Um cinema épico-didático no qual a estética da fome (nervo de sua própria sociedade, como diria Glauber Rocha), torna-se a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial, uma vez que, a estética da fome impõe uma ruptura com a estética colonizadora e subdesenvolvida do cinema brasileiro. O pensamento político e trágico da cultura, da religião e das artes, caminham lado a lado, com a necessidade de um

²⁹ VENTURA, Tereza. O indiciário cinematográfico. In: _____. *A poética política de Glauber Rocha*, op. cit., p. 150.

³⁰ ROCHA, Glauber *apud* BERNARDET, Jean-Claude, op. cit., p. 143

³¹ ROCHA, Glauber *apud* VENTURA Tereza. O processo cinema. In: _____. *A poética política de Glauber Rocha*, op. cit., p. 128.

rompimento radical como passado, renovando as tradições situadas no cinema até então. Sobre este aspecto, Glauber Rocha diria:

*Em meu cinema há uma dialética entre a relação do consciente e do inconsciente, quer dizer do que a realidade lhe oferece mediante análise e o que se percebe através das energias do inconsciente e de outras percepções que se tem para ver e que vem marcar meu cinema e que justamente dão a atipicidade do meu cinema e a loucura.*³²

1 – Primeiros filmes: experimentalismo estético

As idéias, a técnica descontínua e fragmentária, a improvisação e o experimentalismo de Jean-Luc-Godard,³³ cineasta francês, foram muito utilizadas por Glauber Rocha e pelos outros cineastas do Cinema Novo. Há em seu trabalho a exibição de materiais nos quais implicam a colagem improvisada obtendo-se uma composição visual vinculada ao próprio trabalho de representação, desde que, presente no cinema assuma uma dimensão singular dada à relação visceral da técnica cinematográfica com ilusionismo e a fascinação. Os filmes de Godard, emblema dos anos 60, ilustram muito bem o impacto obtido por essa exposição dos materiais, pela prática intertextual escancarada que não esconde as emendas entre uma referência cultural e outra. Referências estas, presentes nos filmes de Glauber Rocha. Pois, a alegoria e a descontinuidade marcaram o seu cinema.

Além das técnicas de Godard, há na filmografia de Glauber Rocha as influências de Eisenstein (a composição plástica dos personagens, a montagem), Visconti (o tom narrativo e a teatralidade), John Ford (western) e Kurosawa (a ênfase dos combates). No entanto, o cineasta “inventou o seu próprio cinema feito de instabilidades, tateios de câmera e falas

³² ROCHA, Glauber *apud* GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al, *op. cit.*, p. 29.

³³ Sobre Jean-Luc Godard, ver a análise feita por Glauber Rocha em *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra: Embrafilme, 1983.

solenes e com sua mise-en-scène composta de rituais [...].³⁴ Mas, por outro lado, tendo como exemplo as idéias de Glauber Rocha e os filmes de Godard com referencial, os jovens cineastas encaminharam a cada filme uma discussão do cinema dentro do cinema, que por sua vez, engajou-se politicamente e problematizou a sua inserção na esfera da cultura de massas, e à medida que se apresentava ao mercado procurava ser sua negação articulando um procedimento estético experimental, consolidando-se. Embora o Modernismo de 1920 tenha criado a matriz dessa articulação entre o nacionalismo cultural e a experimentação estética, esta foi reelaborada pelo cinema nos anos 60.

Ao se referir ao cinema moderno brasileiro, Ismail Xavier ressalta que, o cinema em termos de variedades, estilos e inspirações acertou o passo do país com movimentos de ponta de seu tempo. Quer dizer:

*Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteram de forma substancial o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira [...]. O diálogo com a literatura não se faz apenas nas adaptações [...]. Ele expressou uma conexão mais funda que fez do Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. Desde Deus e o Diabo na Terra do Sol, é nítida a incidência do velho debate sobre as formas de consciência do oprimido.*³⁵

Esta performance resulta do diálogo que Glauber Rocha mantém com “*Os Sertões*” (1902), de Euclides da Cunha, em que o cineasta parte do universo euclidiano para trabalhar a relação entre a fome, religião e violência. Princípios utilizados para legitimar a resposta do oprimido. Percebemos assim que há em seus filmes uma evolução da literatura em que ele exprime características fundamentalmente nacionais através de temas

³⁴ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 16. Neste livro o autor reúne três textos escritos em épocas diferentes, mas que compõem imagens do cinema moderno. Cinema brasileiro moderno (1995), o autor explora a noção de moderno e acentua sua vigência no período que abrange o final dos anos 80; Do golpe militar à abertura (1985), faz um balanço do percurso do cinema brasileiro no período militar destacando as tendências do “cinema de autor” entre 1964 a 1984; Glauber Rocha e o desejo da história (1987), interpreta o percurso do cineasta entre o Pátio (1958) e a Idade da terra (1980).

³⁵ Idem, ibidem. p. 18 – 19.

especificamente sertanejos, como as crendices, o cangaço e o fanatismo religioso, que por sua vez, via o cinema como “meio expressivo” da comunicação e uma tecnologia poderosa.

Nesse sentido, o cineasta pensava em um cinema nacional-popular e, além disso, fosse também épico-didático dentro de uma prática científica e poética. Um cinema integrado no processo revolucionário capaz de criar uma nova cultura que liberte o inconsciente. Em suma, era dentro desse contexto que se fundamentava o cinema nacional. Na sua concepção: “O cinema é a porta anterior ao sonho [...]. Se fôssemos ver os efeitos ideológicos de Hollywood sobre as massas mundiais, em particular do Terceiro Mundo, veríamos que o buraco é mais embaixo do que se pensa”.³⁶

Dessa forma, o primeiro curta-metragem de Glauber Rocha “*O Pátio*” (1958), pode ser visto como uma consequência de um caminho expressivo anterior. Segundo a análise de Raquel Gerber, em *Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo* (1991), as relações do cineasta com as “*Jogralescas*” são nítidas no sentido que as manifestações significaram vias de instrumento de contestação de moral e comportamento provinciano. Daí até a significação do cinema como meio para a liberação da cultura dos povos do Terceiro Mundo, há um caminho com algumas transições, às vezes, precipitadas, mas que constituiriam um todo unificado. Sendo *O Pátio* seu filme experimental, este é visto pelo crítico de cinema Ismail Xavier como

*[...] laboratório de um cinema afinado com os anseios da criação livre e, ao mesmo tempo, marco do seu diálogo com os artistas plásticos e com o neo-concretismo, dimensão importante de sua interação com as questões da modernidade brasileira no campo da imagem[...].*³⁷

Inserido nas vanguardas concretistas, o autor busca o saber fílmico e a possibilidade de a câmera realizar uma poética própria. Um cinema que constituísse de forma plena uma estética capaz de converter em imagem uma mensagem poética e portadora de uma comunicação visual. Portanto, ao se lançar na prática de uma filmagem experimental, “[...] a intenção do autor era construir uma poesia visual em que o universo fílmico rompesse

³⁶ ROCHA, Glauber *apud* GERBER Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al, *op. cit.*, p. 28.

³⁷ XAVIER, Ismail (Pref.). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 25.

com os esquemas convencionais da percepção na articulação de elementos e situações cotidianas”.³⁸ Nesse sentido, ele busca uma linguagem que esteja desvinculada do discurso narrativo e da subjetividade do poeta. Princípios que são inerentes em sua primeira produção filmica. Pois, na sua visão:

*O Pátio é completamente infeccionado de concretismo, de surrealismo, um filme inteiramente delirante baseado na tetralização poética; era uma materialização audiovisual de poemas, mas quase como uma comunicação direta de símbolos inconscientes ao público que era o que eu tinha percebido como grande invenção do cinema. O que o inconsciente comunica ao consciente em termos de símbolos, na experiência individual do sonho, pode ser comentado pelo cinema como experiência coletiva.*³⁹

Nesse projeto, a técnica articula os dados no campo da informação visual, o qual o artista manipula e o constrói utilizando formas geométricas e a combinação do preto e branco de um tabuleiro de xadrez como elemento de linguagem onde os personagens unem-se, evoluem. Na verdade são apenas dois: um homem e uma mulher que sobre o tabuleiro, ora se aproximam, ora se afastam, às vezes, deitados ou de pé. Cenas que aos olhos do espectador são vistas como um encontro erótico, mas, de forma lúdica. Pois,

*Glauber Rocha trabalha a forma de modo a criar analogias entre os mesmos elementos, os ladrilhos em preto e branco, o homem e a mulher, silêncio e som, o mar e o céu, bananeiras movimentadas pelo vento, esses elementos são articulados pela câmera, formando várias composições que desembocam numa produção visual.*⁴⁰

A montagem do filme é feita no Rio de Janeiro. Nessa ocasião Glauber Rocha se relaciona com as pessoas que mais tarde constituirão o grupo nuclear da experiência cinemanovista. Ele ainda volta à Bahia para fazer o filme *Cruz na Praça* (1959), este inacabado, mas com a mesma abordagem estética de *O Pátio*, ou seja, a técnica articulada através da composição poética dos elementos, pois, há uma relação entre povo e religião, sagrado e profano, Deus e o diabo, a castração e o homossexualismo, desejo e erotismo.

³⁸ VENTURA, Tereza. O processo cinema. In: _____. *A poética polytica de Glauber Rocha, op. cit.*, p. 106.

³⁹ GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁰ VENTURA, Tereza, *op. cit.*, p. 108.

Vale salientar que, este filme foi a primeira produção cinematográfica feita no Brasil, cujo tema estava relacionado ao homossexualismo. Tanto *O Pátio* quanto *Cruz na Praça*, são filmes que “a sexualidade desafia as convenções, revelando, no momento da vivência (presente), o sentido imponderável da existência e a insipidez das convenções”.⁴¹

O filme *Barravento* (1961), é seu primeiro longa-metragem. Este de fundamental importância na história do cinema brasileiro. Pois, de acordo com a análise feita por *Jean-Claude Bernardet*, no ensaio *Brasil em tempo de cinema* (1976), o filme captou os aspectos essenciais da sociedade brasileira, cuja estrutura transpõe para o plano da arte uma das estruturas da sociedade em que este se insere. *Barravento* não só pretendia alcançar o público nacional como também o internacional, na sua temática estava inseridos homens negros que deveriam transcender a uma consciência de seu servilismo. Sobre a gênese do filme, Glauber Rocha de Salvador escreve para Paulo Emílio Salles Gomes, em novembro de 1962, que mesmo não tendo lido Karl Marx ia opor consciência política e religião, embora fosse apaixonado pelos costumes populares. Contudo, não aceitava que o povo negro sacrificasse uma perspectiva em função de uma alegoria mística. Portanto, *Barravento* “é um filme contra os candomblés, contra os mitos tradicionais, contra o homem que procura na religião o apoio e a esperança”.⁴²

O filme lança internacionalmente o Cinema Novo no Festival de Karlovy-Vary, na Tchéco-Eslováquia (prêmio Ópera Prima). Mesmo considerado um filme de estreante, a sua importância antropológica e o seu caráter político na denúncia de permanência do pensamento alienante num mecanismo de relações econômicas injusto, foram de grande destaque.

Sobre *Barravento* Glauber Rocha diria:

Depois das materializações diretas do inconsciente de O Pátio e Cruz na Praça, uma experiência inacabada, influenciado por Bahia de Todos os Santos e pela descoberta mais aguda do sentido político do cinema e também pela literatura de esquerda que estava lendo no momento: Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, quer dizer, pela literatura de 30, pela descoberta de Brecht na Escola de Teatro da Bahia através de Martin Gonçalves e influenciado também

⁴¹ Idem.

⁴² BENTES, Ivana (Org.), *op. cit.*, p. 27.

*pela desmistificação visual que Trigueirinho Neto tinha feito do barroquismo jesuítico baiano, criado pela retórica do padre Vieira e por todos aqueles escultores portugueses para alienar a mulataria, em suma, a Bahia para mim já era. Eu vi que não tinha folclore, era miséria mesmo, e com os negros porque foram eles que pagaram o preço desse processo.*⁴³

Ao remodelar o roteiro do filme (antes iniciado pelo diretor Luís Paulino dos Santos), Glauber Rocha assume a direção do mesmo e como tal buscou “uma síntese de informações culturais afro-ibéricas e o uso de músicas indígenas e africanas; ambicionava com o filme fazer uma abordagem crítica da cultura popular”.⁴⁴ E ainda, tinha como propósito denunciar o misticismo, a passividade e a miséria dos pescadores, portanto afirma:

*Larguei o roteiro e me aventurava em materializações arbitrárias. Reorganizava a mitologia negra segundo a dialética religião-economia. Religião ópio do povo. Abaixo o pai. Abaixo o folclore. Abaixo a macumba. Viva o homem que pesca com rede, tarrafa, com as mãos. Abaixo a reza. Abaixo o misticismo. Ataquei Deus e o Diabo. Macumbeiro de Buraquinho sem nunca ter entrado numa camarinha fui refilmando segundo as verdadeiras leis da antropologia materialista. Cinema Novo.*⁴⁵

Em suma, é no filme *Barravento* que se encerra a experiência de Glauber Rocha em resposta a dúvida inicial da década de 60 acerca de qual seria o caminho do Cinema Novo, ou seja, produções que levariam para as telas a originalidade de um Brasil oculto. Que a meu ver, é um cinema que iria configurar-se como um complexo cultural, abrindo novas perspectivas para a reflexão e a prática cinematográfica, adequando suas idéias à realidade nacional.

Seguindo esse propósito, Glauber Rocha através de seus estudos literários e de pesquisas sobre a dramaturgia popular, fortalece a temática regional incorporando na cinematografia brasileira valores culturais do Nordeste presentes nas narrativas da literatura de Cordel, transpondo-as para o cinema em *Deus e o Diabo Na Terra do Sol* (1964), filme

⁴³ GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁴ VENTURA, Tereza. O processo cinema. In: _____. *A poética política de Glauber Rocha*, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁵ ROCHA, Glauber *apud* VENTURA, Tereza, *op. cit.*, p. 130 – 131.

que no campo da cultura tornou-se divisor de águas do atual cinema brasileiro, no qual o cineasta busca liberar a linguagem de seus entraves convencionais e propõe uma linguagem alternativa que se impõe criticamente face à cultura brasileira. Além disso, tendo como cenário o sertão nordestino, coloca-se em prática a estética cinemanovista tecendo em sua narrativa o retrato social do Brasil, isto é, o subdesenvolvimento, a miséria que delineia o universo do homem sertanejo em que se misturam o real e o imaginário, cujo confronto se dá entre o sagrado e o profano, ou seja, Deus e o Diabo.

Vale salientar que, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é o objeto de análise de minha pesquisa no qual tentarei buscar os aspectos ideológicos, políticos, sociais e culturais que norteiam a presente obra, sobretudo como estes mecanismos se adequaram à realidade brasileira como forma de expressão dentro de um processo revolucionário, cujo objetivo era resgatar a identidade povo-nação. E ainda, relacionar o filme com aquilo “que não é filme”, isto é, os aspectos essenciais que compõem a narrativa (produção, crítica, imagens, cenários, montagem, autor, regime de governo, o público). Uma vez que, ao analisarmos estes componentes, teremos suporte para compreendermos não apenas a obra em si, “mas a realidade que ela também representa”.⁴⁶

Retomando a questão do cinema nacional, este mesmo inserido numa esfera dominada pelo produto industrial, os cineastas do movimento cinemanovista optam por formas alternativas, as quais estão vinculadas novas expressões, novas temáticas e uma nova linguagem, que abordam um tipo de cinema que mesmo em meio a tensões e cálculos relacionados com uma política de produção, configurasse dentro de um contexto cultural específico.

Diante desses pressupostos, o cinema brasileiro embarcava em um projeto audacioso, cujo lema era “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. Logo, objetivava-se um cinema independente, revolucionário, com produções filmicas que num sentido novo procurava revelar “o povo ao povo”, numa visão aguda. Discurso ambicioso contra a realidade sócio-econômica do país, em meio à repressão do momento.

⁴⁶ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: _____. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 87.

Nesse sentido, o Cinema Novo expressa-se diretamente com o momento político através de uma temática a qual falou a voz do intelectual militante, sobreposta a do profissional de cinema recusando veemente o cinema industrial no qual constituía-se o terreno do colonizador – espaço da censura ideológica e estética. Neste patamar, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor, destruindo o mito da técnica, da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade da criação.

Atualidade esta que expressa a essência da realidade brasileira, onde a vida está incorporada a um engajamento ideológico e a uma linguagem na qual o cinema nacional encontra formas populares adequadas à sua expressão, ou seja, a fala coloquial, um português usado no Brasil de maneira expressiva, que ao mesmo tempo, representasse uma visão desalienadora e crítica da experiência social. Assim sendo, esta busca se traduziu na “estética da fome”, contrapondo-se em força expressiva em que o cineasta e linguagem entram em sintonia.

2 – Glauber Rocha e o Cinema Novo pós-64

A partir de abril de 1964, a nova conjuntura política incide diretamente sobre a trajetória do Cinema Novo. Este novo cenário político vai exigir resposta e redefinição de caminhos. Portanto, surge entre os cineastas a preocupação de fazer um diagnóstico e expressar sua perplexidade face ao desafio dos acontecimentos em que os filmes, de maneira dissimulada ou não, expressava a atualidade política, o golpe militar, a derrota das esquerdas. Entre os quais podemos citar: *O desafio*, de Paulo Saraceni (1965); *A derrota*, de Mário Fiorani (1967); *Terra em transe*, de Glauber Rocha (1967); *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos (1968); *O bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl (1968), entre outros, que tinham como objetivo despertar o senso crítico e político de um povo. Mediante estes propósitos:

Há uma autocritica no Cinema Novo que procura encaminhar uma política profissional de viabilização de um cinema crítico na conjuntura adversa, cinema mais atento à comunicação, cujo nacionalismo se expressa no diálogo com a

*tradição cultural erudita ou com a comédia popular, e define uma postura de análise do social não mais tão ansiosa pelos efeitos imediatos de conscientização para a luta revolucionária*⁴⁷

Mas, por outro lado, se no pós-64 existe essa reorganização de um cinema político e uma nova forma de encarar a realidade, este mesmo cinema predispõe a continuar a experiência da modernidade presente em filmes anteriores ao golpe de abril, haja vista que, nem tudo na militância de 1960 era voltado para uma ação pedagógica. Contudo, o cinema aborda uma nova prática reflexiva, a qual abre espaço para a expressão pessoal e novas soluções e formas de resistência.

No que se refere à comunicação imediata esta confere aos filmes uma densidade poética e um certo grau de ambigüidade, responsável por sua maior consistência. Todavia, ao assumir esta nova reflexão sobre o Brasil e o desafio dos cineastas ao empreender produções fílmicas por outros vieses

*é preciso não abandonar aquela apropriação original de elementos do cinema moderno ocorrida em filmes como Vidas secas, com sua ação rarefeita e sua escassez de som notável, original; em Os fuzis, com sua estrutura dramática estranha ao naturalismo; em Deus e o diabo, forte matriz de um cinema-ritual, reflexivo, ativado por uma câmera-na-mão, tensa e em movimento, e por uma montagem de rupturas, desequilíbrios, contrastes.*⁴⁸

Cinema de autor, cinema sem estúdios, cinema social, cinema antiindustrial. Acredito que todos esses princípios têm sido suscitados para a definição de Cinema Novo. “Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, na concepção de Glauber Rocha é o suficiente para se fazer cinema. Slogan que se torna um traço estilístico dos jovens cineastas dos anos 60, cujo objetivo era elevar o cinema brasileiro à classe de força cultural, algo que não tinha sido até então.

Portanto, a câmera na mão adquire uma característica que procura destituir o mito da técnica atribuída ao cinema de grandes estúdios e equipamentos pesados. Condição esta

⁴⁷ XAVIER, Ismail et al. *O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 14

⁴⁸ Idem, ibidem, p. 15.

que permeia todo o percurso do cinema e define os caminhos da produção cinematográfica no Brasil, que, por sua vez, reafirma uma forte tônica de recusa ao cinema industrial. Todavia, ao assumir, a idéia “câmera na mão”, segundo as palavras de Glauber Rocha, não significa “[...] ausência de capital básico, mas é fruto de uma nova visão cinematográfica do mundo inteiro, quando o cineasta deixa de ser o artesão que maneja atores e, num passe histórico, transforma a técnica em poética”.⁴⁹

Mas, por outro lado, a câmera tem que ser vista também como instrumento criador que impõe limitações e está despojada de qualquer ambição totalizante por parte do cineasta. Pois, “A arte precede a técnica, o autor não deve perder de vista a dimensão ética desse enunciado. A câmera não registra a realidade, ela cria a partir do artista um conhecimento do real”.⁵⁰ Seguindo ainda o pensamento interpretativo de Tereza Ventura, ela argumenta que:

*A interação câmera e idéia, o enquadramento poético narrativo das imagens sugerem um complexo filmico que, na visão de Glauber Rocha, encerra um procedimento e recriação do real. Nesse sentido, o autor não domina o resultado de sua intervenção, ele também é absorvido por um processo que ultrapassa – a realidade filmica.*⁵¹

Com a finalidade de transportar para a tela a expressão concreta da realidade brasileira, o Cinema Novo exprime no início dos anos 60, uma relação direta com o momento político através de seus filmes, onde a atualidade é versada pela criação. Atualidade esta que era a própria realidade, a vida e o engajamento ideológico. Um cinema impregnado de uma criação que fosse capaz de libertar-se de uma gramática acadêmica e adequar-se a uma linguagem que simbolizasse uma visão desalienadora e crítica da experiência social. Um cinema popular que abordasse os problemas do povo brasileiro que mostrasse ao mesmo tempo, os desequilíbrios sociais.

Quando Glauber Rocha se refere ao cinema popular, este é no sentido de fornecer ao povo informações suscetíveis que lhe faça compreender melhor a situação em que vive,

⁴⁹ ROCHA, Glauber *apud* VENTURA, Tereza. Indiciário cinematográfico. In: _____. *A poética política de Glauber Rocha, op. cit.*, p. 147.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 148.

cuja tentativa é provocar no espectador uma tomada de consciência. Pois, no momento que o filme, através de seus personagens, cria uma identificação com o público e age sobre o mesmo, o cinema torna-se realmente um veículo de transformação social. Contudo, a intencionalidade de construir uma imagem revolucionária do país por parte dos cineastas, confronta-se com as contradições de um real resistente a mudanças.

Para tentar reverter esse processo, os jovens cinemanovistas buscam alijar através da transfiguração das idéias e de uma nova linguagem, a construção de uma consciência crítica que oferecesse ao espectador instrumentos que o levasse a desvendar-se enquanto homem, processo e política. Diante desse impasse Glauber Rocha se mostra indignado com a alienação do público pela indústria, e como resposta propõe como missão do Cinema Novo, violentar a alienação desse público através da mise-en-scène e, sendo esta uma idéia em movimento, acrescenta que:

*Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova, e nossa luz é nova e por isso nossos filmes já nascem diferentes dos cinemas da Europa. [...] Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais. [...] Queremos fazer filmes de autor, quando o cinema passa a ser comprometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural.*⁵²

Sob este aspecto, o Cinema Novo parte para os primeiros filmes estruturando sua temática inserindo-se na área em que os problemas estavam mais evidenciados – o Nordeste brasileiro – o qual atua como espaço simbólico para discutir a realidade social do país.

Dessa forma, no início dos anos 60, o subdesenvolvimento ganha relevância e torna-se um diferencial para construir a idéia de uma nova consciência nacional. E o cinema de autor se estabelece como uma reformulação antiindustrial, tendo como objetivo a interpretação do seu povo e ação militante diante da nação. Ainda, o cinema como via de comunicação, épico-didático, tendo como primazia a “arte revolucionária”. Enfim, um cinema de idéia que engendra uma ação transformadora que não se resume apenas em

⁵² ROCHA, Glauber *apud* VIANY, Alex. O cinema e a cultura brasileira. AVELLAR, José Carlos (Org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 149 –150.

denunciar as relações desumanas, mas empenhado em dar a esta denúncia uma forma de raciocínio, de exposição, não só no sentido de uma opção estética, mas também de fazer um novo tipo de cinema representativo onde a intervenção do cineasta na história adquire um tom exasperado e se define na metáfora da “estética da violência”.

No entanto, a partir da segunda metade dos anos 60, a demanda da comunicação e o impulso de modernidade autoral, causam uma nítida oscilação na postura do Cinema Novo, visto que, surgem outros elementos divisores na polêmica, em face a ausência de comunicação com o grande público e uma geração que pautava pela continuidade da “estética da violência”, ou seja, produções fílmicas voltadas para uma expressão mais radical. Na busca de novas definições, embora dentro de uma perspectiva contraditória,

*o cinema de autor se desloca do universo rural e da periferia para desenhar, no mundo pequeno-burguês, um desfile de amarguras. Se o povo não é o povo revolucionário que se deseja, a classe média é observada de modo implacável, deve ser castigada pelo apoio que deu ao golpe. O cineasta quer a conquista do público, mas exorciza na tela um ressentimento em que se coloca diante do mesmo público numa linha de agressão.*⁵³

Nesse contexto de mudanças, *Terra em Transe* (1967), é fundamental dentro do processo político em vigência naquele momento, pois, o pensamento de Glauber Rocha, este em expansão, busca novas bases e traça novos caminhos para seu impulso de totalização. Assim, reelabora seu projeto épico-didático, inserindo uma épica que “demonstrará a partir de uma prática poética a força criativa do subdesenvolvimento, a didática operária como eixo interpretativo que organiza a poética numa forma ética-política”.⁵⁴ Dada a circunstância em que o Brasil se encontrava, o Cinema Novo foi maculado pelo processo histórico que buscava atingir, isto é, “o golpe militar, a censura e sobretudo a distância em relação ao povo e ao imaginário social”.⁵⁵

Dentro dessa conjuntura política, busca-se através do filme problematizar criticamente a visão nacional-populista da cultura brasileira. O político e o estético-

⁵³ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*, op. cit., p. 64.

⁵⁴ VENTURA, Tereza. A política e o cinema político: revolução é uma estética? In: _____. *A poética política de Glauber Rocha*, op. cit., p. 250.

⁵⁵ Idem.

pedagógico constituíam a crítica articulada a uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota Na visão de Ismail Xavier:

Terra em Transe, sem dúvida, se põe nesse processo como ponto de condensação maior, pois foi Glauber Rocha quem conseguiu resolver melhor, no plano estético, a reflexão sobre o fracasso. Ele não tem a verve paródica que[...] eclodiu no tropicalismo nem está especialmente voltado para a representação do universo do consumo. No entanto, na medida em que opera uma decisiva internalização estilística da crise, ele ressalta a dimensão grotesca de um momento histórico e permeia a discussão política com a exibição do kisch, associando as “desmedidas nacionais” e o descaminho da história.⁵⁶

No filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), já nos deparamos com a presença do Glauber Rocha contraditório. Pois, mesmo que haja no filme o retorno de beatos, cangaceiros e de Antônio das Mortes e colocando em voga a questão do oprimido, estes se encontram alheios aos princípios da estética da fome. Mas ainda encontramos aquela mescla de didatismo e problematização recorrentes em filmes anteriores.

Segundo a análise de Ismail Xavier, em *Alegorias do Subdesenvolvimento* (1993), o filme é uma revisão de *Deus e o Diabo* “atravessada” por *Terra em Transe* e o contexto tropicalista. Há também, uma nova apropriação do mito que detêm confrontos variados como: a primeira versão de Antônio das Mortes, com a profanação do São Jorge operada por Sganzerla e com a nova conjuntura política. Mas, por outro lado, mesmo longe da fluência e da continuidade do filme de ação, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* “traz novamente a teatralização, o plano-seqüência, a câmera na mão, a fala solene, as longas seqüências de reflexão em que as personagens mergulham na imobilidade e as tensões deságuam na discussão sobre o poder, o mito e a história”.⁵⁷

⁵⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 16. É importante ressaltar que neste livro o autor analisa a cultura brasileira no final da década de 60, mas precisamente o ano de 68. Discute as formas encontradas pelos cineastas para lidar com a conjuntura política daquele momento. Analisa ainda a alegoria não como “disfarce” ou propósito de denúncia contra o regime opressor, mas como forma de expressão que permite marcar as relações de identidade e diferença entre os filmes no final da década.

⁵⁷ Idem, ibidem, p. 162.

Mudando ou não de postura em relação aos seus ideais, no cinema de Glauber Rocha, conceitos como *Transe, Crença e Povo* se fazem presentes, sobretudo, é um cinema que parte da dialética, tese-antítese-síntese (anos 60) para se chegar à materialização do fluxo do pensamento (década de 70). Mas, o que marca realmente em toda sua filmografia⁵⁸ é a forma expressiva com que articula “os temas da religião e da política, da luta de classes e do anticolonialismo: do sertão ao Brasil como um todo, e deste à América latina e o Terceiro Mundo [...]”.⁵⁹ Além disso, invés de realizar um cinema submisso às tensões e desequilíbrios, o cineasta vai dar um sentido estético à palavra Revolução. Pois, na sua concepção:

*A revolução é anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza [...]. A revolução como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia, e o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, ainda acionado pela razão burguesa, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações de luta [...]. As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres [...]. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível, e deve ser mais, deve ser uma impossibilidade de compreensão para a razão dominadora, de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender.*⁶⁰

Em termos de cinematografia, Glauber Rocha ambicionava que esta estivesse amalgamada a uma luta política ideológica para elevar o Brasil a uma imagem de cultura autônoma e independente e subsidiasse uma filmografia no contexto internacional. Uma

⁵⁸ O pátio (ficção, 1958); Cruz na praça (ficção, 1959); Barravento (ficção, 1961); Deus e o diabo na terra do sol (ficção, 1964); Amazonas, amazonas (documentário, 1966); Maranhão 66 (documentário, 1966); Terra em transe (ficção, 1967); 1968 (não-ficção, 1968); O dragão da maldade contra o santo guerreiro (ficção, 1969); O leão de sete cabeças (ficção, 1970); Cabeças cortadas (ficção, 1970); Câncer (ficção, 1972); História do Brasil (não-ficção, 1974); As armas e o povo (não-ficção, 1975); Claro (ficção, 1975); Di Cavalcanti (não-ficção, 1977); Jorjamado no cinema (ficção, 1977); Idade da terra (ficção, 1980).

⁵⁹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*, op. cit., p. 127 – 128.

⁶⁰ ROCHA, Glauber apud. AVELLAR, José Carlos. A arte antes da vida: Glauber Rocha, a estética da fome e a estética do sonho. In: _____. *A ponte Clandestina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34: Edusp, 1995, p. 89 – 90. Neste ensaio, o autor analisa a postura de Glauber Rocha antes e depois no que diz respeito à maneira de se pensar e fazer filmes. A estética da fome, texto escrito logo após as filmagens de Deus e o diabo na terra do sol, levanta os pressupostos do que venha ser a fome latina no Terceiro Mundo. Em a estética do sonho, o cineasta já tem outra concepção sobre a arte revolucionária, a qual deixa de ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a ponto dele não suportar viver nesta realidade absurda.

vez que, a estética de autoria, ou seja, o cinema de autor, justificava um diálogo crítico com a idéia de cultura. Nesse sentido, os jovens aliciados nesse processo, carregavam consigo a certeza que tinham uma contribuição a dar ao cinema mundial e à cultura nacional. Era um período em que a estética do cinema contava com o apoio de críticos como Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá de Andrade Sales e Francisco de Almeida Sales. Portanto, havia naquele momento um engajamento político acerca dos novos rumos do cinema brasileiro que eram discutidos em encontros marcados pela espontaneidade através de um grupo que também participava da imprensa entre os quais, Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet que escreviam no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, Glauber Rocha em vários jornais da Bahia e no Suplemento Cultural do Jornal Do Brasil, Carlos Diegues e Arnaldo Jabor escreviam para o jornal da UME (União Metropolitana de Estudantes). Em parceria, esta geração discutia sobre as vanguardas européias e americanas, bem como, os movimentos de desarticulação da narrativa cinematográfica e reação ao avanço da indústria.

A idéia de um cinema visto como “arma revolucionária” e instrumento que iria mudar o Brasil e mostrar sua verdadeira face, fluía fortalecida entre essa nova geração. No entanto, havia o enfrentamento desses jovens com a crítica vigente e a arte submetida aos padrões industriais e às pedagogias políticas, que por conta dessa submissão perderia seu potencial criativo e revolucionário. Em carta para Paulo César Saraceni (data incerta), Glauber Rocha desabafa:

A burrice dos comunistas profissionais é que eles não entendem que o verdadeiro artista é revolucionário; um ser em oposição, em luta consigo mesmo e com o seu tempo: sempre é preciso saber disso para interferir. “Verdade e moral” – é o que é o Cinema Novo para mim. Uma moral revolucionária.⁶¹

Na minha concepção, o Cinema Novo mesmo envolto em contradições e críticas ora construtivas, ora destrutivas, às vezes, oscilando entre o real e o utópico, conseguiu ao longo da década articular uma imagem do Brasil de forma densa e estimuladora do pensamento sobre a realidade nacional e suas variações históricas. Através de uma filmografia, vimos estampados diante dos nossos olhos, os reais problemas de nosso povo, sob a égide de uma sociedade burguesa e uma cultura dominante. Com o intuito de reverter

⁶¹ ROCHA, Glauber *apud* BENTES, Ivana (Org.), p. 177.

esse processo, o Cinema Novo colocou em prática um projeto ambicioso dentro de uma conjuntura política adversa. Cineastas como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e outros, impregnados do ideal de levar ao público a consciência de sua própria existência, transportam para a tela através de seus filmes a indignação diante do subdesenvolvimento, da miserabilidade e da opressão. Uma produção cinematográfica que impõe a violência no decurso de suas imagens e sons, mas que ao mesmo tempo, tinha como função alfabetizar, educar e conscientizar. E ainda uma prática poética para provocar um estímulo revolucionário.

Portanto, neste ambiente de transformação, os cineastas imaginavam-se “os porta-vozes” do povo, ou seus representantes e aptos a disseminar uma nova consciência sobre a realidade. Pois, aparentemente, os filmes eram feitos para o povo mostrando-lhe sua situação e incitando-o a reação. Entretanto,

*falar do povo, pelo povo, dar a palavra ao povo, as variantes e debates são muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja identidade seria completada verdadeiramente no futuro, no processo da revolução brasileira.*⁶²

Para Glauber Rocha, o cinema deveria ser como um sonho, e intervir na realidade como uma máquina estranha e libertadora. Ser revolucionário à medida que liberta pela imaginação o que é proibido pela razão. Nesse caso, para ele, pensar o cinema entre realidade e o sonho, entre razão e delírio tornava-se sua essência na forma mais radical. A partir desses princípios, o cineasta reafirma o sentido utópico e vital de seu romantismo revolucionário, isto é, a busca por um Brasil autêntico e a construção da verdadeira identidade do homem brasileiro por caminhos que conciliem *poesia, nação e revolução*, uma vez que, estes elementos estão ligados intrinsecamente à prática do artista quando “*criar é revolucionar*”.

Esta era a dialética do cinema de Glauber Rocha, segundo o qual, não era um cinema reacionário, antiprogressista ou anti-revolucionário, mas, um cinema identificado com as necessidades transformadoras.

⁶² RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 102.

CAPÍTULO II

O FILME – “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” DE GLAUBER ROCHA (1964)



Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães) em Deus e o Diabo na Terra do Sol.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964)

DIREÇÃO

GLAUBER ROCHA

1- Glauber Rocha: uma nova estética, uma nova linguagem

Com o propósito de construir uma nova tradição cinematográfica, cujos princípios estavam orquestrados em torno da estética da dialética, ruptura cultural e na busca por um cinema crítico, Glauber Rocha em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, livro publicado em 1963, agrega as idéias que vinha desenvolvendo em seus trabalhos críticos desde 1957. Sua intenção é articular uma política nacionalista para o Cinema Novo que o sustentasse no campo da cultura e da política, e dentro desse contexto a afirmação dos jovens cineastas que compunham o movimento, redefinindo caminhos para um cinema independente que engendrasse uma estética livre e revolucionária, cujo procedimento levasse o autor à recusa da “história” dos refletores da indústria cinematográfica e a emancipação da vida habitual e assumisse uma poética radical.

Dessa forma, Glauber Rocha condensa um trabalho crítico, demarca espaços e chama para o confronto cineastas, produtores, críticos e estabelece um programa de atuação em vários planos, redesenhando novas formas para o cinema brasileiro, cuja postura se exprime na sua típica linguagem de manifesto. O crítico de cinema Ismail Xavier, responsável pelo prefácio do livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* em sua reedição, afirma que: “O cinema novo é já uma realidade, e ele quer declarar quem a ele pertence e quem, estando de fora, quer se apropriar de sua energia”.¹

E ainda,

*Glauber Rocha faz um arranjo dos dados que queria mobilizar para sua intervenção, traçando um retrospecto para inventar uma tradição capaz de sustentar um projeto e um programa para o cinema brasileiro. Ele define valores, escolhe o que deve constar como inspiração e o que deve ser descartado, oferecendo seu ideário e seu programa aos interlocutores contemporâneos.*²

¹ XAVIER, Ismail (Pref.). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 08.

² XAVIER, Ismail *apud* FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. *As faces poéticas do político*. CULT – Revista Brasileira de Cultura. São Paulo: Editora 17, ano VI, nº 67, P. 48, mar. 2003.

Há nos textos de Glauber Rocha uma estreita relação com seus filmes, diria-se-á que *Revisão crítica do cinema brasileiro* demarca uma constelação conceitual posta em prática no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*,³ visto que, através da dialética entre o poético e o político (que é uma constante no percurso do cineasta), ele define seus critérios de valores e a sua auto-crítica. Desse modo, para legitimar a discussão apreendida por Glauber Rocha no que se refere à prática cinematográfica e a busca da potencialidade estilística do autor estarei abordando algumas questões nas quais o cineasta chama atenção quanto ao procedimento estético e a postura crítica do autor em relação às suas produções.

Para tanto, começarei por Humberto Mauro, uma vez que, Glauber Rocha reorganiza e interpreta a história do cinema brasileiro inscrevendo-a numa tradição inaugurada pelo autor, o qual é valorizado pelo despojamento de sua mise-en-scène (Glauber Rocha esta se referindo ao filme *Ganga Bruta* – 1933):

*a montagem não é uma tirania e é a visão do cineasta diante de cada frase dramática que o impulsiona para esta ou aquela escolha da câmera, realizando a montagem a partir de um ritmo interior. Articulando elementos de maneira a que o tradicional fundamento (a anedota) se integre no organismo visual, evoluindo para um vivo objeto filmico [...].*⁴

Glauber Rocha aponta ainda que nessa obra o cineasta realiza uma ontologia que parece encerrar o melhor impressionismo de Renoir, a audácia de Griffith, o humor de Chaplin, a força de Eisenstein e a composição de sombra e luz de Murnau. Mas, sobretudo,

³ Ficção, longa-metragem, 35 mm, preto e branco, 3400 metros, 125 minutos. Rio de Janeiro, 1964. 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 e Glauber Rocha. Diretor de produção: Agnaldo Azevedo. Diretor: Glauber Rocha. Assistentes de direção: Paulo Gil Soares e Walter Lima Jr. Argumentista: Glauber Rocha. Roteiristas: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Diálogos: Glauber Rocha e Paulo Gil Soares. Diretor de fotografia e câmera: Waldemar Lima. Cenógrafo e figurinista: Paulo Gil Soares. Letreiros: Lygia Pape. Gravuras: Calazans Neto. Cartaz: Rogério Duarte. Música: Heitor Villa-Lobos. Canções: Sérgio Ricardo (melodia) e Glauber Rocha (letra). Violão e voz: Sérgio Ricardo. Continuísta: Walter Lima Jr. Locações: Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó), Canudos (Bahia). 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 de Mar Del Plata, Argentina, 1966). Elenco: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos, Lídio Silva, Sônia dos Humildes, Marrom, Antônio Pinto, João Gama, Milton Roda e moradores de Monte Santo.

⁴ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.50.

a absoluta simplicidade, o agudo sentido do homem e da paisagem incutindo um lirismo que buscava um significado e não a emoção.

Para o cineasta baiano, Humberto Mauro tem um caráter emblemático que, na condição de autor independente, consegue realizar filmes de arte dentro de um contexto adverso. Guiado pela intuição, ele tece a história do cinema brasileiro identificando-o com a cultura nacional. Sobre o mesmo poderia dizer que este conhecia bem as regras da montagem narrativa, no entanto, seu corte é livre, não havendo tempos estáticos: “é todo um tempo que vive movido por um ritmo interior; explode, discursa, reflete, comunica um mundo em mutações imprevistas, cada vez mais sugestivas”.⁵

Quanto a Mário Peixoto, autor de “*Limite*” (1931), Glauber Rocha ataca-o mesmo sem ter visto o filme considerando-o sem autenticidade e formalista, sobre o mesmo diria:

*O filme não procura fazer “brasileiro”. Sua história é de “qualquer parte” [...]. A natureza, elemento essencial do filme, não procura mostrar a clássica “natureza do Brasil”, apenas aspectos locais bonitos, que juntam a essa qualidade o fato, talvez secundário de serem situados no Brasil [...]. É um filme de imagens, sem preocupações sociais. Não expõe, não ataca, não defende, não analisa. Mostra apenas, relaciona coisas entre si no plano estético, sintetiza emoções. Deixa o espectador “sentir” quanta queria em excesso do conteúdo de cada cena. Não é uma obra de pensador, mas de artista. É um filme de arte pela arte.*⁶

Em outras palavras, a obra de Mário Peixoto se encontra desvinculada da realidade política e social do país. Não havia, pois, ao contrário de Humberto Mauro, na concepção de Glauber Rocha, uma linguagem e uma estética nacional, e sim uma estética pura que não interessava ao Cinema Novo.

Nas seguidas referências feitas em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, está o cineasta Nelson Pereira dos Santos, marco inicial do Cinema Novo. Na visão de Glauber Rocha era o autor no cinema brasileiro. Portanto, ele classifica o filme *Rio, 40 graus* (1955), como uma obra engajada, popular, mas sem ser populista, que não denunciava o povo às classes dirigentes, mas revelava o povo ao povo. E ainda, Nelson Pereira dos Santos, consegue penetrar as idéias neo-realistas na estética da cultura cinematográfica e

⁵ Idem, ibidem, p. 53.

⁶ Idem, ibidem, p. 60 –62.

adota uma linguagem que permite o agenciamento de um campo de pesquisa estética para o cinema com o filme *Rio, Zona Norte* (1957), em que o realismo se faz presente no cinema brasileiro e o autor estava definido na mise-en-scène. Neste patamar está a obra *Rio, 40 graus*, que representa a introdução de idéias com intenção revolucionária:

*O jovem não se interessava pela experiência formal; seu lirismo, se discursivo nas relações miseráveis de um garoto pobre como uma lagartixa, era autêntico. Uma sinceridade a toda prova: uma criação sofrida, às vezes inábil, mas despida de pretensões na busca da verdade. Sentia-se pela primeira vez no cinema brasileiro (e em nossa literatura só comparável a Graciliano Ramos - escritor que o influenciou)...o desprezo pela retórica; [...], o que se procurava era o retrato sem retoques de uma realidade cruel.*⁷

Outro cineasta visto como peça fundamental para a afirmação do Cinema Novo é Alex Vianny. Em sua obra, Glauber Rocha resalta a sua importância na busca de caminhos definidores de sua crítica, a qual evolui para o realismo socialista sectário que o levou a destruir veementemente o realismo carioca de *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, passando pela Nouvelle Vague, neo-realismo italiano, bem como a descoberta do cinema japonês (que procura agir sobre a realidade social). Suportes “que o levaram a postular um realismo crítico para o novo cinema brasileiro”.⁸ Convicto em suas considerações pessoais, às vezes contraditórias, para Glauber Rocha, o autor é o mais bem formado de nossos cineastas e a melhor fonte de nossa crítica. O mesmo ele não dirá de Lima Barreto em *O Cangaceiro* (1953), que apesar de ter uma vivência com a realidade brasileira, este foi criticado pela abordagem técnica e por não possuir uma postura crítica e uma visão antiindustrial do cinema.

Além dos que aqui foram citados, no decorrer de sua discussão, Glauber Rocha faz referências a outros cineastas como: Flávio Tambellini, Roberto Santos, Trigueirinho Neto, Paulo César Saraceni Linduarte Noronha, Walter Hugo Khouri, Alberto Cavalcanti, Roberto Farias, Ruy Guerra, Rubem Biáfora, e Anselmo Duarte quer pela postura autoral, quer pela unidade estilística, apreendida por estes autores em suas produções fílmicas. Ao longo de sua autocrítica sempre pautada nos conceitos de realidade, verdade e moral, estes

⁷ Idem, ibidem, p.105.

⁸ Idem, ibidem, p. 104.

associados ao de autor, ele nos dá a exata dimensão em relação à questão da autoria e reorganiza a revisão do cinema brasileiro, cuja perspectiva é afirmar um programa que engendrasses não só novos temas, mas também novas formas que representasse o cinema como arte.

“Nossa originalidade é nossa fome e nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”.⁹ Esta é a essência dos primeiros filmes de Glauber Rocha, em que permeia a luta entre *a poesia e o manifesto*. Não que houvesse favoritismo entre uma e o outro, mas sim, a favor de uma luta contínua. Pois, a partir dessa contradição é que resultaria um cinema não sobre a fome, mas nascido dela. Postura redefinida no texto-manifesto “*Estética da Fome*” (1965), dentro de uma visão revolucionária em que o conflito se dava de forma estratégica, ou seja, o campo versus cidade. O primeiro representado pelo subdesenvolvimento, explorado, colonizado e o segundo, pelos países desenvolvidos – o imperialismo. A partir dessa concepção, o cineasta abarca um projeto que se realizou na política da fome, e formulou uma síntese teórico-estética para esse novo momento de nosso cinema:

*De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo [...].*¹⁰

Desse modo, contrapondo-se ao mundo oficial encarregado das artes, isto é, ao mundo burguês, a cinematografia nacional leva para a tela imagens da própria miséria e a indignação diante do subdesenvolvimento, através de:

Filmes feios e tristes, filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, - que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos de technicolor não escondem, mais agravam seus tumores [...]. Somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode

⁹ AVELLAR, José Carlos. A arte antes da vida: Glauber Rocha, a estética da fome e a estética do sonho. In: _____. *A ponte clandestina*. São Paulo: Ed. 34: Edusp, 1995, p.77.

¹⁰ ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, ano I, nº 3, p. 167, jul. 1965.

*superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.*¹¹

De acordo com esse princípio pressupõe-se que, o comportamento de um faminto é a violência. No entanto, esta violência não significa primitivismo, e sim revolução. Pois, a bem da verdade o que observamos nos filmes de Glauber Rocha é que a violência imposta nos mesmos apresenta uma perspectiva revolucionária, tornando-se um elemento essencial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado. Nesse caso, somente conscientizando sua possibilidade única, ou seja, a violência, o colonizador pode entender pelo horror, a força da cultura que ele explora. Mas, por outro lado, a pedagogia da dor não está incorporada ao ódio, pelo contrário, expressa o amor, embora seja brutal, pois, não é um amor de complacência ou de contemplação, sim um amor de transformação.

Diante desses parâmetros, na tela o cinema de Glauber Rocha aparece como um gesto que começa como uma ação política, mas, que ao mesmo tempo, transforma-se em ação poética, visto que, tema como *Revolução e Redenção*, permeiam toda sua obra, tornando-se um fator de transformação e resistência cultural. “Seus filmes por mais alegóricos ou metafóricos que sejam, têm a força de uma verdade, são críveis, as imagens não representam, entram em transe com personagens, cenários, objetos, com o espectador. O discurso não explica, flutua, envolve”.¹²

Transe e Crise tornam-se um diferencial na filmografia de Glauber Rocha, que nasce desse impasse diante do que é “terrível demais, belo demais, intolerável. Algo que excede nossa capacidade de reação: uma beleza ou uma dor forte demais”.¹³ Desta forma, é do exercício da crise que se institui a pedagogia ou a estética da violência, que forja um povo em revolta, traz sentido ativo para a dor. Pedagogia esta que representa o primeiro momento de constituição de um povo, onde “a violência não é um simples sintoma, é um desejo de transformação, é a mais nobre manifestação cultural da fome”.¹⁴ Construindo nesse sentido uma nova via revolucionária instituída no campo da cultura política do

¹¹ Idem, ibidem, p. 168.

¹² BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 26.

¹³ Idem, ibidem, p. 28.

¹⁴ Idem, ibidem, p.29.

subdesenvolvimento e da opressão, através de produções fílmicas que levam para a tela a expressão concreta da realidade brasileira.

Diante dessa argumentação, Glauber Rocha transpõe um problema moral e político para o campo estético, onde a violência tornar-se-ia o substrato da interação entre colonizado-colonizador e representava a dialética da revolta do oprimido e potencializava a ação literária de um povo, através de uma linguagem refratária e crítica à cultura dominante. Nesse contexto, no discurso de Glauber Rocha, a *Estética da Fome* apresenta-se como:

*Uma arte revolucionária e independente das convenções lingüísticas, estilísticas e conceituais da cultura civilizada [...]. Que visa afirmar princípios culturais combativos à cultura do colonizado. A fome é a experiência também metafórica, uma forma que singulariza essa linguagem como um corpo de pensamento e sentimento em coerência com a realidade do país.*¹⁵

2 – Roteiro e construção das personagens

A Ira de Deus (1959),¹⁶ primeira versão do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* segue um estilo lendário e trágico que começa com a morte de Lampião e a fúria desesperada de Corisco, personagem central do filme, que representa a ira de Deus contra a miséria e a seca do sertão. Para se chegar à filmagem definitiva de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o texto foi “retrabalhado” em diferentes versões do roteiro. Entre a primeira e a última versão Glauber Rocha reforça a rebeldia guerreira do cangaceiro, partindo do imaginário e dos relatos dos nativos do sertão nordestino. Na narrativa insere a música erudita de Villa-Lobos e os efeitos característicos da canção nordestina que ponteia o aparecimento dos personagens e os momentos importantes do enredo do filme.

¹⁵ VENTURA, Tereza. A estética da fome. In: _____. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000, p. 204.

¹⁶ A primeira seqüência de *A Ira de Deus* encontra-se em AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 25 – 27. Neste livro o autor faz a análise do filme e dos pretensos objetivos a serem alcançados pelo cineasta e ainda os aspectos que compõem a narrativa: planos, montagem, movimentos da câmera, enquadramentos e todo o trabalho de filmagem na visão da equipe técnica, dos atores e do próprio Glauber Rocha.

A terra branca e seca pontuada pelas árvores baixas da caatinga do árido sertão nordestino. Esta é a primeira imagem do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* que nos é apresentada ao som da música de Villa-Lobos. Tudo começa com o rosto em close de um vaqueiro observando uma rês morta e parte de sua carcaça. Acabrunhado monta em seu cavalo e se afasta. No caminho encontra uma procissão de romeiros conduzidos por um beato, ao ritmo lento de uma ladainha. De volta à sua casa, Manuel (esse é o nome do nosso personagem) relata o fato à sua mulher Rosa, que trabalhando no pilão, não se deixa impressionar e em silêncio continua seu trabalho com movimentos cadenciados sem se deixar comover com a fala de Manuel. Mas, para ele aquele acontecimento era um prenúncio de mudança. Rosa quase não fala, permanece impassível diante do entusiasmo e da fé de Manuel que acredita e sonha com um milagre e um pedaço de terra.

No vilarejo, Manuel se dirige ao curral para fazer a partilha do gado com o coronel Moraes, seu patrão. Mas este não aceita a explicação dada pelo vaqueiro sobre a morte do gado que ele encontrara na caatinga. Que as vacas que estavam mortas não lhe pertenciam. Foram as do coronel que pereceram. Diante da confirmação, o coronel com o chicote nas mãos agride-o violentamente. Manuel para além do roubo que está sendo vítima, se revolta e mata o patrão. Esse é o ponto de partida de toda a ação do filme.

Perseguido Manuel e sua mulher se embrenham na caatinga e se junta ao beato na busca de uma esperança onde o êxtase se converte em delírio. Em troca dessa nova vida é obrigado a enormes sacrifícios, ou seja, práticas e modos de conduta abomináveis que a fome, a miséria e a ignorância podem legar a um povo desesperado.

Rejeitada pela comunidade de rezadores, Rosa mata o beato com intuito de tirar o marido daquele transe místico. Nesse meio tempo aparece Antônio das Mortes, matador de cangaceiros. Figura sinistra e melancólica, pago pelos proprietários de terra e pela Igreja para restabelecer a ordem e acabar de vez com a subversão dos beatos e cangaceiros. Elimina na escadaria do Monte Santo os rezadores. Rosa e Manuel são poupados e voltam ao mesmo ponto de partida. Adentram-se novamente pela caatinga e se junta ao bando de Corisco que busca soluções por meio da violência. No cangaço, uma estranha atração envolve Corisco e Rosa, até entre Rosa e Dadá, companheira de Corisco.

Corisco é morto por Antônio das Mortes, mais uma vez Manuel e Rosa são poupados e escapam. Numa fuga desesperada correm pelo sertão indo de encontro ao mar. Manuel torna-se testemunha viva das teses do filme.

Nessa análise é importante destacar o fato que Antônio das Mortes foi inspirado na figura do major José Rufino, matador de cangaceiros, em Vitória da Conquista (BA). Glauber Rocha a partir de seus relatos cria aquele que será o personagem mais marcante e contraditório de sua dramaturgia. Nesse sentido, o cineasta busca nesse personagem uma reconstrução fílmica de seu próprio discurso:

[...] Rufino me contou, de uma moça e um cangaceiro que sumiram [...]. A partir dali foi que eu comecei. Depois o major Rufino me contou toda a vida de Corisco e todo o problema do Corisco dentro do bando, um cangaceiro místico, violento, um cangaceiro muito importante dentro do bando, que andava rodando e ninguém acertava nele, que era ligado no mito de São Jorge, que impunha respeito a Lampião, que se acreditava encarnação de São Jorge na terra [...].¹⁷

Glauber Rocha influenciado por uma tradição oral, povoada de homens valentes e temidos que impõem a ordem pela força, que no meu entender, situam-se entre a realidade e alucinação, recria a partir desse imaginário, “as figuras do cangaceiro e do beato como catalisadoras da utopia libertária dos nativos”.¹⁸ O camponês, por sua vez, lançado entre a violência do cangaço e a religiosidade exarcebada e messiânica, está “condenado ao misticismo não só por força de uma dominação histórica, mas também por força da sua natureza, da qual não se liberta”.¹⁹ E ainda, dentro desse contexto sócio-cultural, no qual o imaginário do homem habita entre o real e o utópico,

a obsessão religiosa se mistura ao ideal revolucionário e profano de inverter as leis dos homens e da natureza. A terra dividida e a chuva, a sociedade e natureza, o guerreiro e o profeta, na figura do Cangaceiro e do Santo. Promessa simbólica de transformação material e espiritual da terra e dos homens.²⁰

¹⁷ ROCHA, Glauber *apud* AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*, op. cit., p. 28.

¹⁸ VENTURA, Tereza. A épica de uma nação. In: _____. *A poética política de Glauber Rocha*, op. cit., p. 169.

¹⁹ Idem.

²⁰ VENTURA, Tereza. O destino de uma nação. In: _____. *A poética política de Glauber Rocha*, op. cit., p. 86.

Ao assumir esse processo de transformação, na produção de seus filmes Glauber Rocha primava por “desarrumar o arrumado”. A improvisação era uma constante no trabalho de filmagem, distanciando, às vezes, do que estava escrito no roteiro original. Na sua concepção:

*Um filme antes de se concluir é uma idéia na cabeça, ampla, aberta, imprecisa, dispersa demais para se encerrar numa anotação. É uma idéia que só ganha forma definida quando termina a montagem. É uma idéia que vai sendo pensada em movimento o tempo todo.*²¹

Desse modo, nenhum de seus filmes ficou pronto a partir do roteiro inicial, pois, de acordo com suas palavras “o roteiro não organiza o trabalho de produção, não é propriamente um indicador do que vai ser filmado”.²² Partindo desse princípio, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi todo “improvisado”. Havia sim, um roteiro organizado, planejado, no entanto, poucos planos do filme seguiram o que estava no roteiro original. Anos mais tarde, o ator Othon Bastos relembra:

*Não foi fácil, foi uma filmagem difícil. A gente tinha que caminhar pelo alto sertão. A produção era apertada. Muita coisa tinha que ser feita de primeira. O Glauber tinha noção da cena, mas improvisava muito. Ele fica atrás da câmera te atijando, e você ia perdendo o controle.*²³

Walter Lima Junior, assistente de direção e roteiro acrescenta:

Comigo, ele conversava muito sobre o que ia fazer. Quando chegava a hora, explicava a cena, separadamente, a cada ator: e, às vezes, nada explicava a alguns atores: apenas instigava-os. Era o caso do Lídio, que faz o papel do beato. Lídio não é ator, é um carpinteiro que ele aproveitou como ator em Barravento [...]. O sistema dele é interessante: na hora da filmagem, ele explica tudo aos atores e faz uma marcação prévia, ensaia uma ou duas vezes, e depois fica a cochichar ao ouvido dos atores [...]. Depois o ator vem com outro negócio, que não estava marcado. Nos ensaios eu tomava nota do que ia acontecer; mas, depois, na hora da

²¹ ROCHA, Glauber *apud* AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*, *op. cit.*, p. 41.

²² Idem, *ibidem*, p. 38.

²³ BASTOS, Othon *apud* Avellar, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*, *op. cit.*, p. 46.

*filmagem, tinha que emendar tudo. A maioria das coisas ele improvisava. Por exemplo, com Yoná Magalhães ele tem uma seqüência toda improvisada, que está fora do roteiro: a seqüência em que ela anda nas escadarias, sozinha [...].*²⁴

Dentro dessa perspectiva, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi literalmente “improvisado” diferente do roteiro original. Inventar a cena e dar sentido a ela ficava a cargo da criatividade do ator. No debate realizado em 24 de março de 1964, conduzido por Alex Viany, patrocinado pela Federação dos Clubes de Cinema do Brasil e pelo Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes, Glauber Rocha participa ativamente das discussões colocando a sua posição em relação à capacidade de atuação do ator. Segundo suas palavras, “[...] o ator pode tirar a personagem do roteiro e dar-lhe uma dimensão maior”.²⁵

Com base nessa concepção, Glauber Rocha vai criando seus personagens e construindo as cenas ao longo da filmagem. Exemplo disso são as seqüências retrospectivas de Lampião que foram substituídas pelos monólogos de Corisco, interpretado pelo ator Othon Bastos. Dessa forma, o ator consegue acrescentar uma nova dimensão à personagem de Corisco, permitindo assim a construção de um novo tipo de mise-en-scène. Nesta seqüência alguns planos foram cortados, pois, na montagem final interessava ao cineasta apenas os planos vitais, ou seja, somente as cenas carregadas de tensão e dramaticidade.

Em relação ao seu trabalho com os atores, Glauber Rocha explica que Othon Bastos foi o único dirigido de forma racional no filme. Este foi ensaiado e preparado, porque ele queria construir uma personagem épica. Nesse sentido, adotou a técnica de interpretação de Brecht, o que, aliás, o ator conhecia muito bem devido sua atuação no teatro. Quanto a Geraldo Del Rey (Manuel), para situá-lo como sujeito primitivo e submisso, usou métodos diferenciados, justamente para criar o contraste das personagens Corisco e Manuel, cujo choque entre os dois métodos resultou na interpretação exata sem muita elaboração, isto é, o processo se deu espontaneamente, devido à capacidade de improvisação e intuição do ator. Assim, para cada ator Glauber Rocha utilizou um método próprio.

Na análise feita por José Carlos Avellar, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1995), o autor salienta que, para compreender esta aparente contradição que advém de um roteiro

²⁴ LIMA JUNIOR, Walter *apud* AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*, *op. cit.*, p. 48.

²⁵ ROCHA, Glauber *apud* AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*, *op. cit.*, p. 41.

organizado que leva à produção de um filme diferente do previsto, o muito bem planejado como base para a improvisação, um texto com cinco diferentes versões, não se pode concluir que o que chegou às telas seja fruto do acaso. Pelo contrário, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi elaborado a partir das críticas e textos teóricos escritos por Glauber Rocha entre a primeira idéia do filme (que já existia quando filmava *Barravento*) e o início das filmagens. Portanto, os textos produzidos por ele entre 1958 e 1963 (coletados no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*) fazem parte do roteiro onde o cineasta discutia sobre “as leis que comandam a imagem em movimento, a arquitetura do ritmo, a plasticidade do plano, a imagem poética para pegar a realidade através da ficção [...]”.²⁶ Elementos estes presentes no filme.

Valendo de sua ousadia, durante a filmagem Glauber Rocha foi capaz de reinventar todo o filme e liberar pela intuição algo não pensado, mas desejado. Desse modo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se inspira na própria vivência do autor entre jagunços e cantadores de feira do Nordeste. “Nativo do sertão, entre as fronteiras de Minas e Bahia [...], fez de sua origem matéria bruta de sua arte. Imbuído da utopia de unir, simbolicamente, o mar e o sertão [...], internacionalizou imagens e sentimentos de um Brasil oculto”.²⁷

Antônio Das Mortes (Maurício do Valle), personagem que na minha concepção é um indivíduo ambíguo, contraditório, enigmático, que entra em conflito com sua própria consciência, com seu próprio ser (performance mais visível no filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* – 1969). Antônio das Mortes foi o personagem mais bem elaborado do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e também o mais complexo. Envergando uma indumentária bastante peculiar: uma capa enorme que cobre o corpo, com duas cavas laterais para facilitar os movimentos dos braços e um chapéu que lhe atribui um aspecto sombrio que lembram os jagunços de Vitória da Conquista que viviam entre a família de Glauber Rocha. No debate de 24 de março de 1964:

Em garoto, eu vi muito jagunço daquele tipo, que usava aquela capa, que serve para proteger o fuzil de repetição que fica debaixo [...]. E como me interessava fazer uma espécie de síntese do tipo, do que vem a ser um matador, do sujeito

²⁶ AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*, op. cit., p.50.

²⁷ VENTURA, Tereza. Tragédia do sertão e magia atlântica. In: _____. *A poética polytica de Glauber Rocha*, op. cit., p. 183.

*contratado para matar, eu uni elementos do major Rufino com elementos de outros jagunços, alguns que eu conhecia, outros de informação, e fiz aquele tipo que me parece ser uma síntese do jagunço-matador da região do sertão.*²⁸

Na visão de Glauber Rocha, Antônio das Mortes é um personagem deflagrador, ou seja, capaz de eliminar as coisas, mas que atua numa zona mitológica, só que está do outro lado, isto é, não insere nesse universo, portanto, miticamente só é onipresente. Contradição esta que se torna fundamental no jogo dos elementos e da própria dialética no que diz respeito à composição dos personagens, uma vez que, evoluem dentro de si, do contexto e, conseqüentemente o filme também.

Entretanto, o próprio cineasta encontrava dificuldade em explicar a exata composição da personagem. Ao ser abordado novamente no debate de 24 de março de 64 acerca de suas reais características, argumenta que:

*Há umas coisas no filme que eu não posso explicar, coisas que outras pessoas podem explicar melhor que eu. Esse personagem deu muito trabalho, pois saiu inteiramente diferente do que estava no roteiro [...]. Tive que reescrever o personagem todo [...]. Na composição de um personagem, entra uma porção de coisas. Entra o ator, entra a maneira por que o ator é fotografado, entra a carga que a música dá a ele. É difícil para eu explicar. Ele é mítico, mas não é mítico, Antônio das Mortes é um personagem realmente deflagrador, um personagem pré-revolucionário [...]. Tem uns pontos de vista que são meus, pessoais, e outros que são do jagunço propriamente dito.*²⁹

A análise apreendida por Jean-Claude Bernardet em *Brasil em tempo de cinema* (1976), sobre Antônio das Mortes, nos dá uma visão mais ampla da contradição e da ambigüidade que envolve a composição da personagem dentro do contexto do filme. Princípios que se tornam evidentes quando Antônio das Mortes interrompe as duas experiências vividas por Manuel – o misticismo violento que o leva a unir-se ao beato com a promessa de um país imaginário em que o deserto vai virar mar, e a violência mística destrutiva que o associa a Corisco. Esses dois momentos são os que melhores evidenciam as ações do personagem.

²⁸ ROCHA, Glauber *apud* VIANY, Alex. 1964: Glauber Rocha, Walter Lima Jr., David Neves, Leon Hirszman: Deus e o diabo na terra do sol. AVELLAR, José Carlos (Org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 60.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 67.

No primeiro momento, Antônio das Mortes põe fim à estória do Monte Santo, matando fanáticos e atribui a si próprio o assassinato do beato Sebastião, embora este tenha sido morto por Rosa. No segundo, é ele que põe fim à aventura do cangaço, matando Corisco. Nesse caso, Pressupõe-se que: “Eliminando as fontes de alienação, dá a Manuel a possibilidade de agir racionalmente. Essa ação só poderá ser a guerra, uma guerra que será a aplicação de meios humanos para a resolução de problemas humanos”.³⁰

Antônio das Mortes profetiza: “Um dia vai ter uma guerra neste sertão... Uma grande guerra sem a cegueira de Deus e o Diabo. É para que essa guerra venha logo, eu matei Sebastião, vou matar Corisco”.³¹

Analisando a partir desse ponto de vista as ações de Antônio das Mortes, percebe-se que este se julga um predestinado, uma espécie de encarnação mitológica da necessidade, que a sua maneira se proclama “libertador do povo”. Mas, no entanto, não se une a Rosa nem a Manuel legítimos representantes do povo. Isto significa que, sua atitude não é monolítica e nem mesmo que age em nome da causa revolucionária, uma vez que há rupturas em sua crença à medida que extermina fanáticos e cangaceiros e se alia à Igreja (símbolo do poder) e aos coronéis (símbolo da opressão). O que nos mostra Raquel Gerber quando se refere ao personagem:

*Antônio das Mortes atua em nome de um equívoco sentimento de justiça (atua para “exorcizar” o sertão). Não tem uma consciência verdadeira. É diz que “tá condenado nesse destino”. Mata beatos e cangaceiros em nome de uma guerra maior que virá no sertão – “A Guerra de Deus e o Diabo”. Mas é um jagunço que mata a soldo da Igreja e do coronelismo. E é também uma reminiscência da infância de Glauber Rocha vivida em Vitória da Conquista, centro de contratação de pistoleiros.*³²

Para Jean-Claude Bernardet, essa situação apresenta elementos antagônicos, pois segundo o autor, no momento que Antônio das Mortes mata a soldo do inimigo, não pode ser pelo bem do povo, Se esta ação praticada em nome do povo e para o bem do povo, não

³⁰ BERNARDET, Jean-Claude. Os impasses da ambigüidade. In: _____. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 78-79.

³¹ DEUS e o diabo na terra do sol. Glauber Rocha. Copacabana Filmes: Cinemateca Brasileira, 1964. 1 videocassete (125 min.), sonoro, preto e branco, 35 mm. VHS. 1: 35'. 30" – 1: 35'. 49"

³² GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 68.

pode ser obedecendo ao inimigo. Eis no que consiste a oposição de Antônio das Mortes e a constituição de seu próprio ser. Portanto, a composição da personagem se reduz a essa contradição que a concretiza quando Antônio das Mortes antes de matar Corisco anda em ziguezague para escapar das balas. O autor acrescenta ainda que:

*Antônio das Mortes é um solitário, não pertence a nenhum grupo, nem aos proprietários de terra, nem à igreja, nem ao povo revoltado, nem aos camponeses, é um indivíduo sem semelhantes. Não que não haja outros Antônio das Mortes, mas inclusive com os outros não sente afinidades, Antônio jura “em dez igrejas sem santo padroeiro”.*³³

Dentro desse contexto, Antônio das Mortes, não se realiza devido à sua dimensão trágica, ademais, a própria lógica de seu destino só lhe permite que encontre na morte sua realização. Mas, no filme tem um papel político, pois, dá as possibilidades de efetivar a guerra. No entanto, a guerra é problema dos outros. Por mais emblemático que seja, “Antônio das Mortes foi o personagem que obteve maior repercussão pública, não apenas entre a intelectualidade; foi certamente julgado apto a seduzir o grande público [...]”.³⁴

Outro personagem que merece destaque nessa análise é Corisco, interpretado pelo ator Othon Bastos, devido à sua plasticidade e à sua originalidade. Segundo as palavras de Glauber Rocha, é o personagem mais próximo do real. Questionado em sua autenticidade no debate de 24 de março de 1964, o cineasta em defesa de sua composição explica que:

Corisco é um fogo de artifício que a gente solta e sai rodando [...]. Corisco porque ninguém acertava nele: andava rodando mesmo [...]. No filme, ele é um personagem de símbolo, um personagem épico, um personagem inspirado nos personagens de Brecht, que o ator interpreta dentro de um tom brechtiano. A linguagem literária do filme é uma linguagem literária fundamentada numa tradição literária própria do Nordeste, porque toda imagem literária do filme, toda a forma de falar e todas as palavras que são aplicadas, às vezes em tom poético, pertencem a uma tradição literária do Nordeste. E isso é encontrado desde Euclides da Cunha até Guimarães Rosa. Eu trabalhei dentro de uma tradição cultural, literalizando o que precisava ser literalizado, como método, não como diversão literária. Os personagens tinham de comportar-se daquela forma. A mise-

³³ BERNARDET, Jean-Claude. Os impasses da ambigüidade. In: _____. *Brasil em tempo de cinema*, op. cit., p. 80.

³⁴ Idem, ibidem, p. 81.

*en-scène do Corisco não é teatral: é a mise-en-scène de um personagem épico [...].*³⁵

E ainda:

*O filme tem uma realidade e tem lenda, eles todos estão num plano lendário. Eu nunca vi um cangaceiro, de forma que eu tinha que encará-lo no plano da informação de lenda que veio até a mim. Não há teatralização. Pelo contrário: eu deixei o espaço livre para o ator locomover-se. Aquele espaço para que ele traduzisse exatamente o que era necessário para dar toda a dimensão do personagem com todos aqueles conflitos.*³⁶

Corisco personagem lendário que habita o imaginário popular é um cangaceiro que oscila entre dois pólos opostos: O misticismo (a lança) representação simbólica da sua crença. Pois, na sua idealização quem “trava a luta é São Jorge que não pede morrer nas mãos de Antônio das Mortes, o dragão da riqueza. É o poder do mítico, do eterno [...]”.³⁷ E a violência (a arma e o punhal) através dos quais, na concepção de Corisco, a justiça se faria presente a mudaria as leis da sociedade e da moral. Nesse sentido, ele ambicionava como filho da terra, permanecer lutando “desarrumando o arrumado”, mesmo sabendo que quebrando tudo, a arma e o punhal não mudariam o destino. Portanto, “Corisco não consegue interagir no espaço-tempo da modernidade da história porque no limite não rompe com sua própria natureza, mas adquire uma consciência crítica que o leva a lutar para mudar o destino”.³⁸ Embora seja um guerreiro, vive e age motivado pela fé. “Espero Antônio das Mortes... quero me matar com ele de homem pra homem, de Deus pra Diabo! É o capitão Corisco enfrentando o Dragão da Riqueza! Se eu morrer, nasce outro que nunca pode morrer: São Jorge, santo do povo”.³⁹

Diante dessa perspectiva, o misticismo se volta contra a razão, percebe-se que Corisco através de suas ações nega e ignora as leis que governam o cotidiano, deixando as consequências para Deus. Neste universo há também uma nítida inversão do sagrado e o

³⁵ ROCHA, Glauber *apud* VIANY, Alex, *op. cit.*, p. 73.

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 74 – 75.

³⁷ GERBER, Raquel, *op. cit.*, p. 68.

³⁸ VENTURA, Tereza. A épica de uma nação. In: _____. *A poética polýtica de Glauber Rocha*, *op. cit.*, p. 187.

³⁹ DEUS e o diabo na terra do sol, *op. cit.*, VHS. 1: 38'. 09'' – 1: 38'. 36''

profano, uma vez que, na visão de Corisco o pecado é algo que se faz necessário para que o bem floresça além da tragédia.

Seguindo a análise da composição das personagens, vale lembrar que sempre quando ouço alguma referência em relação ao papel da mulher nos filmes de Glauber Rocha, este é bastante criticado. O espectador, por sua vez, a vê como a própria imagem da submissão, da alienação, cujo comportamento é carregado de estranheza, ou mesmo de irrealismo, distante das atrocidades presenciadas [aqui me refiro a Rosa (Yoná Magalhães) e Dadá (Sônia dos Humildes) em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*]. Mas, pelo contrário, em seus filmes as personagens femininas trazem consigo um alto grau de dramaticidade e significados e marcam sua presença dentro da trama.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* há momentos marcantes em que Rosa sai de sua passividade e desperta para a História pensada: recusa seguir o beato Sebastião e tenta dissuadir Manuel desta opção mística; fustiga o marido que está pronto para a deserção do cangaço; e sua entrega a Corisco libertando-se da condição de submissão a Manuel.

A mulher na visão de Glauber Rocha é intuitivamente racional, sendo que, Rosa não acredita nos propósitos de Manuel quando este se junta ao beato e se entrega aos seus delírios buscando um mundo imaginário, o qual ela tem consciência que não existe.

Em seu livro, *O mito da civilização atlântica* (1982), Raquel Gerber aponta que em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha cria símbolos evocativos do nascimento e da vida que têm um profundo sentido feminino. Rosa é a consciência histórica, o pensamento objetivo. É a mulher que dá a vida e quer a vida, que alimenta (nas primeiras cenas do filme, ela é vista produzindo o alimento e rodando o moinho de mandioca). Portanto, no final do filme, Manuel ao se ver pressionado por Corisco, deixa para Rosa a decisão de escolher viver e ter um filho.

Construído a partir de estudos de Glauber Rocha sobre o “western” (John Ford e Hawks), o personagem Manuel (Geraldo Del Rey), este é colocado no início do filme em primeiro plano no cenário da caatinga, cavalgando, cuja simbologia nos remete à imagem do “cowboy”, arquétipo cultural americano que inspira a criação e apresentação do personagem. Mas, por outro lado, o cineasta propõe “uma dissolução de características dessa linguagem tradicional do ‘western’ americano, e acrescem outras ao personagem [...]”,

que o situam dentro de outro espaço geográfico e cultural”⁴⁰ – o Nordeste. Dados simbólicos que estão nitidamente expressos no andar, no chapéu de vaqueiro e no linguajar, que é a entonação típica do nordestino.

Consciência mística, Manuel o vaqueiro, acredita que seu encontro com o beato era prenúncio de mudança, de milagre. Sonha em fazer o acerto de contas com o patrão, após a partilha do gado, comprar um pedaço de terra. No entanto, ao se ver explorado e agredido pelo coronel Moraes, Manuel reage matando-o a golpes de facão. Perseguido pelos jagunços e com a morte de sua mãe vitimada pelos sucessivos acontecimentos, o camponês vê sua salvação na figura do pregador, o qual poderá dar-lhe acolhida: “agora não tem outro jeito, senão ir para o Monte Santo pedir a Sebastião para proteger a gente”, diz Manuel a Rosa.

O beato Sebastião (Lídio Silva), “metade santo, metade vidente enriquece a história do Nordeste com suas profecias e seus pretensos milagres”.⁴¹ Comportamento teatral e paroxístico, o personagem concentra em si um dos componentes da temática de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, isto é, a ilusão mística. Neste plano ele assume a vida e a morte como garantia do renascimento do futuro. Este antagonismo está engendrado “na metáfora da violência, que obedece à dialética do puro e do impuro”.⁴² Esta dupla oposição está presente no universo místico do beato Sebastião que ordena o massacre dos impuros e num delírio de sangue o sacrifício de inocentes em nome da purificação das almas dos pecadores. No Monte Santo, ele recebe a mais devota adesão de Manuel, que dentro de uma perspectiva mágica se entrega e acredita estar possuído pelo espírito de São Jorge (santo guerreiro), entre ladainhas, gritos e louvações, num transe místico, recebe a espada do Santo das mãos de Sebastião para lutar pela salvação do povo.

⁴⁰ GERBER, Raquel, *op. cit.*, p. 77.

⁴¹ GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al. *Glauber Rocha*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 47.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 65.

3 – Produção

Deus e o Diabo na Terra do Sol com produção e distribuição a cargo da Copacabana Filmes, foi produzido por uma equipe mínima: Glauber Rocha, Paulo Gil, Agnaldo Azevedo, Walter Lima Junior e Waldemar Lima. Foram trinta e cinco dias úteis de filmagem e todos se multiplicavam, pois, muitos foram os problemas enfrentados pela equipe e os atores durante as filmagens: dias de chuva, falta de recursos, câmera enguiçada logo nas primeiras tomadas e a ausência prolongada do ator que iria interpretar Corisco.

No dia 18 de junho de 1963, foram rodadas as primeiras cenas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no interior da Bahia, na cidade de Monte Santo, onde a equipe ficou hospedada. As cenas interiores foram filmadas no deserto de Cocorobó, em Canudos, Canché, Feira de Santana e Salvador. Os problemas técnicos aconteceram logo no primeiro dia de filmagem: a câmera quebrou e conseguiram produzir apenas uma tomada (a chegada de Antônio das Mortes ao Monte Santo para conversar com o beato Sebastião). Só foi possível retornar ao trabalho cinco dias depois e começar realmente a produção do filme, pois as cenas que tinham sido filmadas anteriormente não foram aproveitadas na montagem final.

Waldemar Lima (o fotógrafo), relata os acontecimentos que ocorreram durante as filmagens. Ele conta:

*Trabalhamos em dias de sol, em dias sem sol, em dias muito nublados ou pouco nublados, com frio, com calor, e até com chuva. Nada impedia nossa tentativa de captar o que estava diante de nós. Havia sido improvisada uma procissão de muita importância para o clima emocional que Glauber queria dar ao filme, quando, no momento mais forte, em que presenciávamos um grande número de pessoas cantando uma ladainha, em entonações quase histéricas, começou a chover. Ao lado de Glauber não fez a pergunta que eu esperava, nem eu deixei, um momento sequer, de captar todos os movimentos e expressões que sabia serem necessários para sua concepção. Com a câmera na mão, colhemos que era bom, e que nunca mais aconteceria.*⁴³

⁴³ LIMA, Waldemar *apud* AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*, *op.cit.*, p. 34-35.

Outros fatores influenciaram de forma direta ou indireta no processo de produção do filme e no trabalho da equipe de filmagem: a vivência que o empreendimento foi adquirindo a partir do esforço das pessoas que o cercavam: a acolhida por parte das autoridades de Monte Santo e, principalmente a participação de seus moradores. Walter Lima Junior (assistente de direção e roteiro) recorda que:

De repente, a cidade se vê invadida por quatro sujeitos vestidos de cangaceiros, e meia dúzia de barbudos à frente, sobre jipes que levantam poeira. Num primeiro momento, a satisfação do trabalho inesperado, a sensação de utilidade quase esquecida e, sobretudo, a alegria de ver a chuva caindo e poder abandonar aquela forma estranha de trabalhar brincando. E só então é que descobrimos [...] que temos interesses contrários: a chuva que revela o sorriso do lavrador e do humilde impede-nos de continuar o trabalho. Mas a chuva é mais importante e por isso não nos incomodamos. Isto durante quinze dias. Depois da chuva, outros quinze à espera de um ator que ia fazer o papel de Corisco que acabou não vindo [...]. Glauber foi a Salvador, apanhou o Othon Bastos e trabalhou com ele, porque havia um retrospecto no roteiro: Lampião aparecia [...]”⁴⁴

Rompendo as dificuldades técnicas e da própria natureza os trabalhos deslancham com rapidez, às vezes, surpreendente, chegando de 25 a 35 tomadas em um só dia. As partes finais foram filmadas em Cocorobó, perto de Canudos e também em Canché, no caminho de Monte Santo. Glauber Rocha quase não repetia as tomadas (o que exigia muito dos atores). Toda a parte final do filme, a morte de Corisco, a corrida de Manuel rumo ao mar, seqüências estas feitas em uma ou duas tomadas.

O filme é dividido em duas partes (fanatismo religioso-cangaço). Sendo que cada parte é dominada por uma personagem que agrega em si própria um tipo de revolta (o beato, o cangaceiro). Não obedece a esta divisão o cego Júlio (Marrom), cantador que se encontra fora do enredo e aparece em momentos-chave da narrativa: e Antônio das Mortes, matador de cangaceiros, “sendo que este e Manuel seguem duas linhas paralelas que atravessam o filme todo - Antônio das Mortes condiciona seu comportamento pelo de Manuel (pelo menos é o que ele diz e o Glauber Rocha confirma)”.⁴⁵

⁴⁴ LIMA JUNIOR, Walter apud. AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*, op. cit., p. 35.

⁴⁵ BERNARDET, Jean-Claude. Os impasses da ambigüidade. In: _____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*, op. cit., p. 78.

Na primeira parte predomina o fanatismo religioso caracterizado na figura do beato Sebastião (Lídio Silva), que encarna um personagem visionário, fanático, criminoso em seus domínios. Enveredados nesse caminho encontram-se Manuel e sua mulher Rosa que se adentram pela caatinga e se juntam ao bando de fanáticos em busca da “ilha” (Rosa não acredita na sua existência), um mundo novo, e um suposto “milagre”. Uma opção mística que na consciência do vaqueiro, significa a paz e a salvação.

No Monte Santo, o beato revive a gesta de Antônio Conselheiro ao discursar prometendo aos seus seguidores um mundo melhor e de fartura onde o leite sairá das pedras e o sertão vai virar mar:

*[...] do outro lado de lá desse Monte Santo existe uma terra onde tudo é verde, os cavalos comendo as flô, e os menino bebendo leite nas águas do rio. Os home come pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha. Tem água e comida, tem fartura do céu e, todo o dia, quando o sol nasce, aparece Jesus Cristo e Virgem Maria, São Jorge e meu Santo Sebastião, todo cravado de flecha no peito [...].*⁴⁶

A segunda parte do filme, o cangaço encontra-se revestido na revolta anárquica e incontida do cangaceiro Corisco (Othon Bastos), que segundo seus valores “somente o poder de Deus era digno da submissão dos homens”.⁴⁷ Neste universo, a fome e a miséria fomentam uma ferocidade insaciável onde o misticismo e a violência se tornam o ponto central da trama. Espaço no qual se trava a luta entre Deus e o Diabo, cujo enfrentamento se investe de potentes forças místicas e sagradas. Princípios estes que estão simbolizados nas palavras de Corisco:

*Eu, José, com a espada de Abraão serei coberto. Eu, José, com leite da Virgem Maria serei borrifado. Eu, José, com o sangue de Cristo serei batizado. Eu, José, na arca de Noé serei guardado. Eu, José, com as chaves de São Pedro serei fechado, onde não possam ver e ferir, nem matar, nem o sangue do meu corpo tirar.*⁴⁸

⁴⁶ DEUS e o diabo na terra do sol. VHS, *op. cit.*, 0: 20'. 06'' – 0: 20'. 53''.

. O discurso do beato Sebastião se encontra na íntegra em GERBER, Raquel, *op. cit.*, p. 216 – 217.

⁴⁷ VENTURA, Tereza. Tragédia do sertão e magia atlântica. In: _____. *A poética política de Glauber Rocha*, *op. cit.*, p. 174.

⁴⁸ DEUS e o diabo na terra do sol, *op. cit.*, VHS. 1:51'. 51'' – 1:52'. 32''.

O filme Deus e o Diabo na Terra do Sol surge no momento em que a cultura brasileira vivia um período de grande efervescência, intensa criatividade e uma diversidade de movimentos e tendências artísticas, cuja preocupação era a construção de uma cultura nacional e popular e esta como fator determinante de uma consciência social e de classe. Uma vez que, no início dos anos 60, pairava no ar perspectivas de grandes transformações não só no campo cultural, mas também político, social e econômico do país. Simultaneamente a esses acontecimentos, deve-se sublinhar que os movimentos culturais dessa época interferiam historicamente mudando comportamentos, formando opiniões, gerando polêmicas e novas atitudes. Estudantes e intelectuais comprometidos com as mudanças nos vários campos das manifestações artísticas e culturais, discutiam as questões nacionais colocando-as na ordem do dia, buscando estratégias no sentido de que o homem do povo adquirisse uma consciência de sua real dimensão na sociedade. Este tradicionalmente alienado e submetido ao controle ideológico das elites, portanto era necessário “libertá-lo”. Por esta razão, muito do que se fez tinha um caráter quase que didático.

No campo político, agravavam-se os problemas sociais e econômicos sob a gestão do governo de João Goulart, que para saná-los propõe reformas de base contidas no chamado Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social, na tentativa de retornar o desenvolvimento nacional e beneficiar amplos setores da população. Em meio a estes conflitos, evidenciava-se o movimento operário que crescia nas grandes cidades e levava adiante um intenso processo de luta fortalecendo seus mecanismos de reivindicação econômica e pressão política, articulado em pactos “sindicais” com o intuito de unificar suas forças. A questão agrária era também o centro das discussões dentro daquela conjuntura política (o que, aliás, permanece ainda nos dias atuais). O movimento das Ligas Camponesas avançava e ampliava a sindicalização rural tendo enorme repercussão não só no Nordeste, mas também dominava amplas esferas da vida política do país, visto que, foi sobre a reforma agrária que se articulou o golpe militar de 64, pois, com a exarcebada agitação camponesa, os grandes proprietários de terras organizaram milícias armadas para conter o movimento, tendo total apoio da Igreja e setores reacionários, reforçados pela mídia e pequena burguesia paulista que se preparavam para a “marcha da família com

Deus” como forma de legitimar o golpe de Estado que viria a seguir e exigir o fim do governo de João Goulart e dos comunistas.

3.1 – Aspectos da produção

Ao analisarmos o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é importante ressaltarmos alguns aspectos da produção utilizados por Glauber Rocha como: música, a importância dos planos, a iluminação, o posicionamento da câmera, a fotografia, a montagem e a narrativa.

“Pensar a imagem como música, a música como imagem. Deixar que uma forma influencie a composição da outra”.⁴⁹ Através desse conceito é que foi feita a trilha sonora de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Uma vez que, a composição musical é o elemento básico da montagem tanto interna como externamente. Dentro do contexto do filme esta desabrocha todo o seu lirismo em algumas seqüências privilegiadas, modelando intimamente as imagens sobre a música. E ainda, a música determina o enquadramento, as evoluções e a montagem de uma seqüência que entra em perfeita associação com ela.

A trilha sonora do filme engendra todo um conjunto que vai além da musicalidade dos versos da cantoria que conduz a história, ou mesmo, “imagens neutras, mortas que necessitavam da música para viver”.⁵⁰ como observou Glauber Rocha no texto de apresentação das canções do filme que se encontra na capa do disco. Nota-se ao longo do filme que há uma construção musical, cuja sucessão de sons, aliam-se harmoniosamente. O que está perfeitamente de acordo com a observação feita por José Carlos Avellar, quando diz:

⁴⁹ AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol, op. cit.*, p. 44.

⁵⁰ ROCHA, Glauber *apud* AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol, op. cit.*, p. 44.

Dela fazem parte as muitas vozes de Othon Bastos, os fragmentos de Villa-Lobos que entram forte e desaparecem de repente, os pedaços de incêlências cantados pelos beatos, e os silêncios, muitos, longos, quebrados pelo estrondo de gritos, sinos, sons de um órgão de igreja, reforçados pelo silvo do vento que passa, quebrando de novo pelas explosões de tiros de fuzil ou matraquear das rajadas de metralhadora, ou pelo coro quase dodecafônico das rezas e lamentos. Às vezes o que o cantador diz no fundo da cena quase nem se ouve: a voz fica lá embaixo, abafada, choro chorado ao longe. Percebe-se o lamento, mas não o que está sendo lamentado. Outras vezes a voz do cantador nem deixa ver mais nada, o violão bate forte, domina a imagem que passa a ser mais som que outra coisa.⁵¹

A letra das canções do filme foi feita por Glauber Rocha e a melodia pelo compositor e cantor Sérgio Ricardo, (sambista com mistura de morro e asfalto), ligado ao cotidiano do Rio de Janeiro, que, no entanto, tinha paixão pelo Nordeste, além de saber que música de filme tem que estar em perfeita sintonia com a imagem, ou seja, ter o ritmo da imagem, servir a imagem. As canções são compostas reaproveitando a poesia de cordel e dos cantadores de feira nordestinos. Nesse caso, os romanceiros cantados na faixa de som do filme saíram diretamente da cultura popular do Nordeste.

É neste aspecto, que Glauber Rocha concentra a temática de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e busca na música um sentido primitivo e puro, imbuído da preocupação de reconstruir a identidade nacional.

Acho que o cinema brasileiro tem, nas origens de sua linguagem, um grande compromisso com a música: nosso triste povo canta alegre, uma terrível alegria de tristeza. O samba de morro e a bossa nova, o romanceiro do Nordeste e o samba de roda da Bahia, cantiga de pescador e Villa-Lobos – tudo isso vive dessa tristeza larga, deste balanço e avanço que vem do coração antes da razão.⁵²

Quanto a Villa-Lobos, o cineasta não conhecia sua obra até o término do roteiro. Veio conhecê-la dois meses antes da filmagem por sugestão de Walter Lima Junior após uma discussão sobre o roteiro do filme. Ao entrar em contato com a música, Glauber Rocha logo sentiu afinidade pela proposta artística do compositor. Passava horas ouvindo seus discos e pensando como orquestrar o filme musicalmente.

⁵¹ AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*, *op. cit.*, p. 44.

⁵² ROCHA, Glauber *apud* VENTURA, Tereza. A épica de uma nação. In: _____. *A poética polytica de Glauber Rocha*, *op. cit.*, p. 184.

À medida que os ouvia, foi havendo a ambientação da música e uma grande influência no filme. Villa-Lobos talvez fosse quem melhor colocou todo o Brasil em termos de arte. Villa-Lobos filtrou toda uma temática popular, verdadeira, humana, impregnada de nossas tradições, em forma musical de grande valor.

Glauber Rocha consegue captar na obra de Villa-Lobos o mesmo sentimento de nacionalidade que busca expressar e ambiciona realizar em forma filmica. Portanto, a estrutura de sua música foi fundamental no que diz respeito ao ritmo do filme e sua proposta estética. Estética esta capaz de romper com a moldura histórica e aproximar-se da natureza do homem brasileiro.

A cena de amor entre Corisco e Rosa,⁵³ que momentaneamente sós, se enlaçam antes do combate final, mostra a importância da estrutura rítmica de Villa-Lobos como enredo, movimento e montagem onde o canto audiovisual se eleva em harmoniosa plenitude, de forma circular, dentro de uma libertação poética total, livre e abstrata:

Enquadramento cerrado sobre os rostos, deslocamentos colados dos personagens, movimentos da câmera que os segue ou envolve, se casam com as inflexões da cantinela da Villa-Lobos (Bachiana brasileira nº 5 para soprano e violoncelos), numa admirável celebração amorosa. Alternando Rosa e Corisco, a câmera marca o ritmo de sua sedução, avança, segue-os, pára com eles, vai outra vez em volta de Rosa num travelling circular e depois, num impecável corte em movimento, envolve Corisco com um travelling idêntico, finalmente acelera a aproximação em direção a Rosa antes que se unam as bocas dos amantes. Começa então o segundo movimento. Alternando com os travellings circulares, a câmera, mantida na mão, vibra ao ritmo do canto e do balanço dos rostos reunidos. O lirismo desabrocha num travelling muito comprido que dá várias voltas em torno deles [...].⁵⁴

Outros aspectos a ser ressaltado são as dissonâncias que há entre as imagens e os versos das canções (versos de Glauber Rocha na voz de Sérgio Ricardo que precedem à apresentação dos personagens), estes, literalmente extraídos do cancioneiro nordestino. Esta dissonância se faz presente nos primeiros minutos do filme. A canção anuncia:

⁵³ DEUS e o diabo na terra do sol. Glauber Rocha, *op. cit.*, VHS. 1: 47'. 06'' – 1: 48'. 29''.

⁵⁴ Ver na íntegra a análise desta cena feita por René Gardies em: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al. *Glauber Rocha, op. cit.*, p. 81.

*Manuel e Rosa viviam no sertão
trabalhando a terra com as próprias mãos.
Até que um dia, pelo sim, pelo não,
entrou na vida deles o santo Sebastião.
Trazia bondade nos olhos,
Jesus Cristo no coração.*⁵⁵

Contudo na tela se vê Manuel, somente. Rosa será introduzida minutos depois. Observa-se ao longo do filme que nenhum dos dois será mostrado “trabalhando a terra”. Logo depois da canção, aparece Sebastião seguido por alguns beatos, porém, nada em sua imagem demonstra que ele traga “bondade nos olhos” ou “Jesus Cristo no coração”. Desse modo, acredito que, embora a alegoria que se sobrepõe ao personagem simbolize o sagrado e a sua crença, ou seja, o cajado em forma de cruz, o rosário no peito, a veste longa e a bandeira como instrumento de sua fé, isso não significa propriamente “bondade”, pois, apesar de toda essa indumentária, Sebastião era autoritário, um tirano.

Mas, no entanto, essas dissonâncias entre a música e as imagens, segundo Lúcia Nagib,⁵⁶ é uma fórmula narrativa moderna adotada por Glauber Rocha, à maneira dos cinemas novos, a qual em diferentes níveis narrativos não deviam se reiterar, mas introduzir elementos novos que se complementam ou contradizem mutuamente.

Na fotografia busca-se também uma forma brasileira que fosse diferente da utilizada pelos fotógrafos e iluminadores da Vera Cruz, um claro-escuro, rebuscado, uma luz trabalhada pelos refletores e pelos filtros, que ainda continua tendo seus adeptos. Jean-Claude Bernardet, no ensaio *Brasil em tempo de cinema* (1976), afirma que, embora não se possa rejeitar sistematicamente esse tipo de fotografia, deve-se reconhecer que não está apto a expressar a luz brasileira.

Por ocasião das filmagens de *Barravento*, Glauber Rocha teve problemas com o fotógrafo Toni Rabatoni, pois, o cineasta não queria utilizar no filme uma luz esculpida, que valoriza os objetos e as cores, e sim uma luz que achata, queima. Por outro lado, à procura dessa luz se faz imperiosa, uma vez que o ambiente corrente do cinema era o

⁵⁵ DEUS e o diabo na terra do sol, *op. cit.*, VHS. 0: 2'. 36'' – 0: 3'. 49''.

⁵⁶ NAGIB, Lúcia. O sertão está em toda parte: Glauber Rocha e a literatura oral. *Revista Imagens*, Campinas, Ed. da Unicamp, nº 6, p. 47, jan/abr. 1996.

Nordeste e a maior parte das filmagens eram feitas ao ar livre. Mas não se trata de reproduzir a luz do sertão. Esta tem que ser elaborada para que se chegue a uma interpretação da luz, ou seja, a interpretação do homem.

O fotógrafo Waldemar Lima qualifica de luz dura, o branco. A luz que ele conseguiu para *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. “Branco achatado e mate; a fotografia brasileira é queimada, superexposta, esbranquiçada. E, se houver nuvens no céu, que sejam eliminadas da fotografia [...]. É essa luz que esmaga Manuel carregando sua pedra em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [...].⁵⁷

Outro fator importante para Glauber Rocha é a relação interior-exterior. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o ambiente dos homens é o exterior, isto é, a natureza, o mar ou a caatinga. Todos os elementos naturais são valorizados: a terra, a vegetação, as pedras, a luz, a paisagem dominada pelo Monte Santo, o vento que se mistura à música de Villa-Lobos. Já o interior é raro, caracterizando-se em lugares excepcionais e mais complexos, o que justifica uma luz sombreada e úmida em relação à fotografia agressivamente branca do exterior. A exemplo disso, podemos observar que nas primeiras cenas, antes da revolta de Manuel, o interior é mais humano. Manuel e Rosa moem mandioca na casa de farinha, e Manuel, mais precisamente, sonha com a terra, com o gado, enfim com uma vida melhor.

Ao passo que, depois da revolta, no meu entendimento, o interior se torna trágico e exprime o seu mais alto grau de complexidade, no qual desenrolam-se três cenas: O assassinato da criança dentro da capela pelo beato Sebastião, o saque na fazenda pelos cangaceiros e Corisco toma a noiva para si, o salão da paróquia, onde o padre tenta convencer Antônio das Mortes que o beato é o maior inimigo da Igreja que este deveria ser eliminado.

Deus e o Diabo na Terra do Sol – o filme visto através de desenhos. Desenhos complexos que a partir do movimento da câmera, criam-se formas abstratas sobre a superfície da cena. Planos contínuos, imagens sem cortes, em que a câmera desenha um movimento de uma linha só. A seguir planos que Glauber Rocha utiliza essa técnica:

⁵⁷ BERNARDET, Jean-Claude. Formas. In: _____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro, op. cit.*, p.148.

*A câmera segue Dadá que vai para a esquerda (no meio do caminho passa por trás de um cangaceiro, figura indefinida fora de foco) até encontrar Rosa, volta com o cego Júlio (que passa pelo cangaceiro fora de foco) até encontrar Corisco lá atrás, vem para frente com Manuel (que também passa pelo cangaceiro) e se desvia para reencontrar Dadá e Rosa.*⁵⁸

Estes desenhos feitos pela câmera, compostos de fios invisíveis, não se repetem em todos os planos, no entanto, possuem traços em comum; as diversas formas que sobrepõem as cenas, os riscos horizontais, verticais e circulares. Nestes momentos, a câmera torna-se imprevisível como se fosse um lápis a desenhar na tela signos coreográficos. Há também nesta composição, desenhos mais sofisticados com cenas compostas de planos fixos, curtos ou com pequenos movimentos. Desse modo, ao assinalar a importância de um plano, Glauber Rocha não se prende a formalidades ou regras. “[...] O que importa não é a qualidade da lente ou da iluminação ou os rigores da composição: é, sim o despojamento que vem do verdadeiro artista no seu contínuo diálogo com a realidade, uma relação dialética que o leva à crítica e à prática transformadora”.⁵⁹

Através desses princípios, o cineasta opta por filmar *Deus e o Diabo na Terra do Sol* quase que um plano atrás do outro, os cortes eram dados no momento que o ator parava. A câmera sempre o buscava do outro lado, seguindo-o como se procurasse manter um contato epidérmico com o personagem. Assim, o filme por sua estética pautada no lirismo e na auto-expressão

privilegia o trabalho da câmera que tateia, caminha em círculos pela paisagem, explora os meandros da personagem em cada manifestação de desconcerto, de modo a adensar as passagens que, num épico convencional, não seriam senão tempos mortos, intervalo entre as ações. Tais passagens são aí prenhas, decisivas na reflexão sobre o que é uma experiência histórico-política e um modo de ser. Assim, os lances de montagem e o discurso do fundador da “nação a construir” convivem com a dimensão lírica dos primeiros planos e com o senso radical da duração [...].⁶⁰

⁵⁸ DEUS e o diabo na terra do sol, *op. cit.*, VHS. 1: 10'. 36'' – 1: 12'. 57''.

⁵⁹ ROCHA, Glauber *apud*. AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁰ XAVIER, Ismail (Pref.). *Revisão crítica do cinema brasileira*, *op. cit.*, p. 27.

Outro aspecto importante na estrutura do filme é a montagem, que no primeiro momento deixa o espectador a impressão de estar frente ao apocalipse, pois, este se sente ofuscado, atordoado por imagens e sons. Raquel Gerber no texto *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo* (1991), ressalta que, através da montagem, Glauber Rocha consegue atingir a síntese da dialética em seus filmes, a qual tem sua origem na estrutura dos sonhos com caráter simbólico de significações. Esta dialética está presente na montagem das cenas que Antônio das Mortes fuzila os seguidores do beato nas escadarias do Monte Santo. Estas cenas são na verdade uma clara citação da “escadaria de Odessa” de *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein. “Odessa às avessas”, Glauber Rocha explica sua intenção ao fazer a montagem:

Eu citei, mas querendo fazer, humildemente, uma revisão. Porque a montagem de Odessa é uma montagem toda racional, equilibrada, evolutiva, clara, orgânica, matemática, determinada: eu fiz uma montagem toda ao contrário, uma montagem anárquica e fora de continuidade. Pode parecer uma coisa pretensiosa, mas, ao citar as escadarias de Odessa, eu quis fazer uma revisão [...]. Há um certo tom eisensteiniano na composição, mas é só questão de mise-en-scène.⁶¹

O massacre dos fieis se dá em uma cena rápida, planos curtos na tela: expressão de medo e de dor nos rostos dos devotos, pés correndo, gritos e sangue. Antônio das Mortes disparando seguidamente em diferentes pontos da tela e a multidão alucinada se projetando escada abaixo, que aos olhos do espectador a cena apresenta-se como um verdadeiro tumulto e imagens confusas. No entanto, o tumulto é criado através do movimento da câmera que age livremente desenhando as imagens.

Nos planos finais de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Manuel e Rosa correm pelo sertão. Rosa tropeça e cai. Manuel a deixa para trás e continua numa corrida desenfreada, movido pela promessa de encontrar o mar. A montagem da imagem é feita em sequência às do sertão ao som da música de Villa-Lobos (choro nº 10), cujas imagens estão sintetizadas na metáfora “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, usada pelo o cineasta em tom revolucionário e totalizante na busca de uma consciência política e transformação social.

⁶¹ ROCHA, Glauber *apud* VIANY, Alex, *op. cit.*, p. 70.

A profecia de Antônio Conselheiro que propunha a liberdade num sentido revolucionário, “na voz de Corisco aparece de modo a reforçar a interpretação de que na violência anárquica estaria o princípio da revolução: Tô aqui pra desarrumar o arrumado até que o sertão vire mar e o mar vire sertão”.⁶² Ao passo que, esta mesma prédica dita pelo beato Sebastião aparece no sentido alienado, místico e metafísico. Contudo, em ambas as partes, o mar figura-se em uma espécie de “utopia da salvação”, embora esta expectativa redentora não se cumpra totalmente.

No ensaio *Brasil em tempo de cinema* (1976), Jean-Claude Bernardet questiona se realmente a corrida de Manuel no final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, atingirá o mar que o diretor nos apresenta. Sendo que, por sua vez, o filme termina em uma expectativa. Manuel corre para onde? Glauber Rocha responde:

*Corre em direção ao mar, que na sua cabeça é uma obsessão mística: mas quem chega ao mar não é o personagem: quem chega ao mar sou eu, com a câmera, mostrando o mar com uma abertura de tudo aquilo pode significar, inclusive de explosão revolucionária propriamente dita. Assim o mar tem uma significação de liberdade ampla e de levante: vem o mar com o povo gritando em coro [...].*⁶³

Enquanto a corrida de Manuel avança em linha reta pela caatinga, o cantador dá por encerrada a sua história:

*Tá contada minha história
verdade, ou imaginação
Espero que o Sinhô
Tenha tirado uma lição
que assim mal dividido
esse mundo anda errado
que a terra é do homem
não de Deus nem do Diabo
E o sertão vai virar mar*

⁶² FERREIRA TOLENTINO, Célia Aparecida. Deus e o diabo na terra do sol: o ciclo da consciência. In: _____. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001, p. 193.

⁶³ ROCHA, Glauber *apud* VIANY, Alex, *op. cit.*, p. 63.

*o mar vai virar sertão.*⁶⁴

Dessa forma, o narrador e poeta de cordel, repetindo a metáfora no final de sua cantoria, e reafirma o futuro apocalíptico encontrando-o com a utopia da história, convertendo-a em possibilidade. A música de Villa-Lobos contrapondo-se com o refrão de cordel “vai ocupando espaço sonoro, enquanto o mar (simbolizando ampla liberdade) invade a tela, realizando a profecia sertaneja. O narrador erudito ‘o entrega’ ao camponês”.⁶⁵

4 – Lançamento e recepção do filme

Deus e o Diabo na Terra do Sol foi exibido pouco antes do golpe militar de 1964 em sessão especial para amigos e colaboradores de Glauber Rocha no Cinema Vitória, na manhã de 13 de março, no Rio de Janeiro (naquele mesmo dia a cidade se preparava para o “grande” comício de João Goulart pelas Reformas de Base). Logo na primeira projeção do filme “reconhece-se o gênio da artista e a imagem símbolo de uma cultura nacional”.⁶⁶ A arte do cineasta inserida numa produção filmica de forma revolucionária, na qual consegue refletir e interpretar a realidade brasileira e socializar o sentido de nação, não só em termos de Brasil, como também mostra ao mundo uma nova visão acerca do nacionalismo dentro de uma perspectiva crítica que leva à reflexão.

Segundo José Carlos Avellar, os primeiros espectadores de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* saíram do antigo cinema Vitória, na Cinelândia como se tivessem visto cinema pela primeira vez. O filme de Glauber Rocha desabou sobre os mesmos como uma coisa nunca vista antes. Aos olhos dos espectadores:

Deus e o Diabo na Terra do Sol bateu na tela como um corpo de duas cabeças: a cena imediatamente visível e a câmera que torna a cena visível. Ver uma coisa era

⁶⁴ DEUS e o diabo na terra do sol, *op. cit.*, VHS. 1: 56'. 02" – 1: 57'. 11".

⁶⁵ FERREIRA TOLENTINO, Célia Aparecida, *op cit.*, p. 195.

⁶⁶ VENTURA, Tereza. A épica de uma nação. In: _____. *A poética polýtica de Glauber Rocha*, *op. cit.*, p. 190.

*imediatamente, simultaneamente, perceber outra. A cena, e com ela, antes dela, a câmara. Em movimento [...].*⁶⁷

Após o primeiro impacto do lançamento, sucederam-se outras exhibições as quais tiveram repercussões bastante peculiares entre o público.

*A platéia entrou em delírio quando terminou a primeira exibição pública do filme, uma sessão à meia noite no antigo cinema Ópera, na praia de Botafogo. Os aplausos começaram no início da sequência final, a corrida para o mar de Manuel e Rosa, e não pararam mais. Ouviam-se os gritos de Gênio! Gênio!*⁶⁸

Assim como houve os que aplaudiram e exaltaram o autor, tiveram também aqueles que consideraram “*Deus e o Diabo na Terra do Sol* um filme reacionário, por não acreditar na conscientização das massas. Numa sessão de estréia em São Paulo, um homem gritava repetidamente ‘Esse cara é fascista! Fascista!’”⁶⁹

Quando explodiu o golpe militar de 1964, Glauber Rocha viajava com o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* para apresentá-lo no Festival de Cannes. O filme alcança sucesso internacional, tendo um reconhecimento mais amplo da crítica e do público europeu, que se surpreendera com a originalidade das imagens e queria saber mais sobre o sertão e o Brasil. “O exotismo baseado na temática do vaqueiro e do cangaceiro, a dureza e a violência de algumas cenas revelavam os olhos maravilhados de um público civilizado”.⁷⁰ Da Europa, Glauber Rocha vai para o México, Nova York e Los Angeles. As cartas que recebe de seus amigos vindas do Brasil demonstram todo o desespero e perplexidade com a conjuntura política do momento. Falam de uma “onda inquisitorial” pelo país, perseguições, censura aos jornais, delação e recomendam para que Glauber Rocha seja prudente.

⁶⁷ AVELLAR, José Carlos. Rascunho de um pássaro. CULT – Revista Brasileira de Cultura. São Paulo, Editora 17, ano VI, nº 67, p. 43, mar. 2003.

⁶⁸ ESCOREL, Eduardo *apud*. VENTURA, Tereza. A épica de uma nação. In: _____. *A poética política de Glauber Rocha*, *op. cit.*, p. 190.

⁶⁹ BERNARDET, Jean-Claude *apud*. VENTURA, Tereza. *Op. cit.*, p. 190

⁷⁰ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus, 1996, p. 23.

De volta do exterior, o cineasta encontra tudo mudado, um Brasil diferente, um corte brutal num devir revolucionário. Glauber Rocha descreve numa carta amarga e sentida, para o amigo Jomard Muniz de Brito:

*[...] depois de sua visita eu viajei com Deus e o Diabo, veio a queda de Jango, eu voltei com tudo mudado e as pessoas dispersas, desmoralizadas e tristes, e eu fui acometido da mais brutal crise de toda a minha vida: no momento em que assumi uma profunda visão dos problemas políticos acumulei uma total desilusão sobre os sentimentos [...].*⁷¹

Após o golpe, o governo militar empenhou-se na destruição cultural das forças que poderiam resistir à barbárie. Ao se impor pela força, iniciaram uma verdadeira “caçada” contra aqueles que eram considerados opositores ao regime. Dessa forma, definiu-se o ambiente repressivo que se instaurou com a ditadura, quando os militares criaram mecanismos arbitrários e ilegais de investigação para perseguir artistas e intelectuais, mostrando sua real natureza em termos políticos, sociais e culturais, processo esse que se acentuou após o ano de 1968.

De volta ao Brasil, Glauber Rocha esperava receber o prêmio anual da CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), mas, não foi o que aconteceu. Admirado e aplaudido pela elite cinematográfica européia, o autor sentiu-se rejeitado em seu próprio país. Ressentido, ele desabafa:

*Naquele ano de 1964, Deus e o Diabo na Terra do Sol era o candidato natural ao grande prêmio, de 30 milhões. Mas o governador Carlos Lacerda, visivelmente decidido a contrariar a opinião dos críticos, reduziu meu filme a um honroso final de fila... A covardia era generalizada: Carlos Lacerda havia me colocado como ameaça aos financiamentos e prêmios dos produtores. Ninguém teria coragem de se arriscar num filme meu, cineasta que não agrada ao governador.*⁷²

À guisa de conclusão é importante ressaltar alguns trechos da carta escrita pelo roteirista Walter Lima Junior a Glauber Rocha, em 19 de abril de 1964, na qual faz um

⁷¹ ROCHA, Glauber *apud* BENTES, Ivana (Org), *op. cit.*, p. 35.

⁷² ROCHA, Glauber *apud* VENTURA, Tereza. A épica de uma nação. In: _____. *A poética política de Glauber Rocha*, *op. cit.*, p. 194.

relato do resultado da exibição e repercussão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Sobre o golpe escreve:

[...] O Alto Comando Revolucionário, que representa a intelligentsia dos golpistas, resolveu, após denúncia que ainda não sei de onde partiu, ver Deus e o Diabo. Luís Augusto Mendes articulou com os canais competentes e os gorilas foram substituídos por Milton Campos (ministro da justiça), que você sabe é muito amigo do Otto Lara que viu e achou genial. [...] numa das sessões realizadas na Líder (todas concorridíssimas) [...]. Eu e o Luís Gustavo ficamos na cabine de projeção, vendo a reação das pessoas. Lembro-me de Gustavo Dahl reagindo ao filme com os braços e com o rosto contraído. Me pareceu, assim de lado, que ele estava comovidíssimo. Perto do encontro final de Maurício e Othon, ainda nas andanças do primeiro, Justino Martins se retirou. [...] Admito que não se goste do filme, mas é preciso para isto que se respeite a sua visão (a do filme). Fiquei tão indignado que fui até lá e pedi para que voltasse, alegando que já estava no final. [...] Uma das coisas mais belas que há no filme, e em muitos filmes, é aquela batalha final, a corrida, o mar. O homem voltou chateado, mas viu até o fim. Na saída agradei, depois fiquei sabendo que ele havia achado o filme primário, que você não sabia fazer cinema, que o filme tinha mil defeitos [...]. Sanz andou espalhando que Deus e o Diabo iria passar “logo mais à meia-noite no Ópera”. Esta notícia ele divulgou inúmeras vezes. Era um tal de gente perguntando, telefonando, querendo ver [...].⁷³

Nesta carta, Walter Lima Junior relembra ainda as filmagens em Monte Santo e tece um comentário sobre o filme depois de pronto, fazendo um levantamento dos momentos mais importantes da trama, dos recursos utilizados na montagem das cenas, os planos, seqüências, a estilização dos atores em determinadas cenas, os desdobramentos em seu sentido sinfônico que atingem um alto grau na montagem. Para o roteirista, a parte dos cangaceiros, a qual ele chama de *discussão*, é o grande material do filme. Em situações, personagens, conflitos e criação pessoal, em que Glauber Rocha esteve presente de corpo e alma, e talvez esta presença marcante o tenha inibido na montagem. Mas, por outro lado, há coisas extraordinárias nesta *discussão*:

A abertura, os monólogos de Corisco, o rosto, a elegância de Othon Bastos, grande ator, tremendo personagem. Há o massacre na casa da noiva, suas marcações belíssimas; há ainda boa parte do esfolamento, o beijo, Canudos e das Mortes & cego e o final admirável. E ainda o gran finale, o mar, de que me orgulho

⁷³ LIMA JUNIOR, Walter *apud* BENTES, Ivana (Org.), *op. cit.*, p. 248 – 249.

*por ter lutado até que você sentisse a sua falta e o seu poderoso sentido de libertação.*⁷⁴

Mas todo esse comentário não chega a ser uma crítica, mesmo porque, segundo Walter Lima, a cada visão do filme ele se convencia dessa impossibilidade, embora ele tivesse alguns traços críticos em relação ao mesmo, lhe faltava perspectiva para traçar um gráfico de tudo que fizeram. O que ele acreditava era no talento, na fé, nas intenções e possibilidades que acompanharam Glauber Rocha durante as filmagens e, sobretudo, o que pretendia o cineasta, que por via de regra, estava sendo encarado como definitivo.

Embora traga consigo o ímpeto de ruptura com as tradições, às vezes, “o artista não encontra na história presente uma referência que sirva de apoio para sua obra”.⁷⁵ E de certa forma busca no passado origens que possam compor sua gênese. No meu entendimento, esta analogia se faz presente no cinema que Glauber Rocha procura teorizar, isto é, um cinema independente que rompesse com a tradição e o padrões mercadológicos, e na poesia popular que, através de um procedimento voltado para o passado, o autor funde uma nova tradição no que se refere à prática cinematográfica restabelecendo com sua criatividade uma nova estética e linguagem moldando valores dentro de um novo contexto social.

Fatores estes que estão expressos no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* com a retomada de fatos históricos como o messianismo (denominador cultural brasileiro) e o cangaço, nos quais fundamentam e legitimam os problemas reais do presente na trama que se desenrola no filme. E ainda engendra em sua narrativa o sentimento de nacionalismo através da música de Villa-Lobos e o que há de mais tradicional na literatura de Cordel, onde Glauber Rocha busca sua inspiração e resgata a identidade da cultura brasileira a partir do cancioneiro nordestino e insere no filme de forma poética a história em versos na voz de Sérgio Ricardo, que aos acordes do violão comenta e julga os fatos da narrativa.

Outro fator importante que nos leva a esta relação é a caracterização do cego Júlio que representa o típico cantador de feira como tantos outros do sertão nordestino: franzino, mestiço e pobre. Este pode ser visto como testemunha “cega” da história de que participa, e com os olhos da imaginação a conduz assegurando ao filme uma forma de cultura popular.

⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 247.

⁷⁵ Esta expressão é do poeta americano Ezra Loomis Pound (1885-1972), citada por VENTURA, Tereza. In: _____. *A poética polytica de Glauber Rocha*, *op. cit.*, p. 147.

Portanto, no filme sua função é exclusivamente narrativa e cultural. É através dele que se processa o elo de ligação entre os personagens: o vaqueiro Manuel e sua mulher Rosa, o beato Sebastião, cangaceiro Corisco e Antônio das Mortes, o matador de aluguel.

Em suma, na minha concepção, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* está presente todo o lirismo que permeia o universo glauberiano, onde a dialética e o poético irradiam-se seja na narrativa elaborada a partir da literatura de Cordel, seja pela composição das imagens. Nesta obra a intenção do autor é captar a cultura nativa e recriar a mitologia popular dramatizando-a através de personagens reais, colocando-os com intercessores de sua narrativa. Para tanto, reconstrói a pureza de um imaginário popular e místico que está associado à sua própria experiência de homem e artista. E ainda neste mesmo universo consiste toda a complexidade do filme, que às vezes, num primeiro momento, o espectador não consegue captar a essência das imagens que parecem confusas e a cada nova visão do mesmo abre-se um leque de indagações. O que pode se observar na cena em que Corisco se transforma na encarnação de Lampião, depois da morte deste. E como ele próprio declara: “Virgulino acabou na carne, mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo que agora juntou os dois... Cangaceiro de duas cabeças, uma por fora e outra por dentro, uma matando e outra pensando!”. Esta duplicidade de imagens leva o olhar do espectador a inquietude, ou seja, ao mesmo tempo em que está diante de uma coisa, se está de outra.

Relação esta, muita bem ilustrada por José Carlos Avellar em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1995), ao afirmar que quando o filme está na tela, nosso olhar não se limita a seguir a linha principal, insiste em deslocar-se para o lado, pega um atalho aqui, um detalhe ali, se perde num canto da imagem, passa de novo por um caminho que já percorreu antes de voltar correndo ao que de fato importa.

O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* pode representar em nós espectadores toda essa inquietação; verdade ou imaginação, isso não importa, pois a sua essência está no exercício da liberdade poética que marca toda a obra de Glauber Rocha.

CAPÍTULO III

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL SOB A ÓTICA DOS CRÍTICOS

Glauber Rocha, cineasta de personalidade marcante, exuberante, ousada e transparente, principal expoente do Cinema Novo, se propôs a produzir uma cinematografia abrangente, ambiciosa e polêmica. Através de sua obra fílmica ele exprime características genuinamente nacionais, alavancando as raízes de nossa cultura, priorizando temas especificamente sertanejos que em sua autenticidade vislumbram problemas vinculados à realidade brasileira.

Um cinema agressivo que faria de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* uma espécie de filme-manifesto, que busca legitimar no âmbito nacional, elementos de nossa cultura que estão incorporados na figura do homem sertanejo e seu modo de vida. No filme, este homem está caracterizado no universo místico do messianismo e anárquico do cangaço que como forma de rebeldia primitiva indicam possíveis trajetórias para a inconformidade e uma consciência política. Haja vista que, na concepção do cineasta:

Deus e o Diabo é uma metáfora revolucionária num plano mais totalizante, mais universalizante, quer dizer, do sertão para o mar, do mar para o mundo[...], uma liberação do inconsciente do camponês do Terceiro Mundo através de seus fantasmas mais expressivos.¹

Partindo desses pressupostos, estarei abordando de forma sistemática as análises feitas em torno do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* por diferentes autores que analisam-no criticamente fazendo uma “leitura” reflexiva dos aspectos ideológicos, políticos e culturais que norteiam a temática apreendida no filme por Glauber Rocha. Por

¹ ROCHA, Glauber *apud* GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et. al.. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: 2ª ed. Paz e Terra, 1991, p. 27.

outro lado, esta abordagem permite que tenhamos uma melhor compreensão da construção dessa via revolucionária, não só no filme em questão, mas que permeia toda obra glauberiana.

Ao tecer sua análise, Ismail Xavier, em *O cinema brasileiro moderno* (2001), afirma que quando assistimos *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, experimentamos uma forte ressonância que advém do processo da transformação radical a qual é reiterada em diferentes momentos pelo líder messiânico, pelo cangaceiro místico e pela canção do narrador ao final do filme: “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. Segundo o autor, ela condensa um princípio básico do filme:

*a recapitulação das revoltas camponesas está lá para nos ensinar que a Revolução é destino certo no sertão, não só porque há injustiças flagrantes no presente, mas acima de tudo porque há um continuidade entre a tradição de rebeldia do passado e a futura liberação pela violência”*²

Nesse caso, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* afirma uma teleologia que se agrega no trajeto de Manuel e Rosa pelo sertão, passa pelo fanatismo de Sebastião e seus adeptos (momento da reza, que representa a libertação dos homens da submissão às leis terrenas) e Corisco (momento da violência anárquica, no qual estaria o princípio da Revolução). “É o momento necessário da história como vocação para a ruptura se expressa no enunciado ‘o sertão vai virar mar’, metáfora central da fábula narrada pelo cantador cego e tomada de empréstimo à consciência profética de beato e cangaceiro”.³ Questão esta retomada por Lúcia Nagib, professora do Departamento de Multimeios da Unicamp, em *O novo cinema sob o espectro do cinema novo* (2000), na sua visão “o mar foi o principal símbolo da utopia revolucionária lançado pelo Cinema Novo. A profecia do sertão/mar, expressada em *Deus e o diabo*, anuncia a revolução social que fechara um ciclo histórico brasileiro”.⁴

Diante dessa hipótese a estrutura do filme se dá de forma circular, se iniciando com longas tomadas aéreas sobre a caatinga e finalizando-se com tomadas aéreas do mar

² XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 129.

³ Idem.

⁴ NAGIB, Lúcia. O novo cinema sob o espectro do cinema novo. *Estudos de Cinema: Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 123.

invadindo o sertão, cujas imagens em sua amplitude estão em conformidade com a profecia usada por Glauber Rocha em tom revolucionário.

E ainda tendo como base a prédica “o sertão vai virar mar”, a metáfora tanto no messianismo como no cangaço a metafísica seria a mesma, ou seja, o anúncio da grande transformação e consumação de um tempo radicalmente novo. O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* sintetiza o momento pré-64 através da alegoria da esperança que, na minha opinião, estava engendrada na narrativa que expõe a visão trágica da miserabilidade do homem sertanejo frente ao desenvolvimento e, ao mesmo tempo, conclama a sua libertação via revolução.

Nesse sentido, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o telos (fim), significa a salvação através da qual o homem edifica um mundo melhor e este se torna escolha da humanidade. Diante desse pressuposto, conclui Ismail Xavier:

*[...] O futuro – a Revolução – é elemento que organiza e dá sentido ao processo vivido. Seu esquema da história afirma a esperança, buscando uma representação da consciência popular compatível com ela. O horizonte do discurso é o universal – a vocação do homem para a liberdade [...].*⁵

Perspectiva que se encontra expressa nas metáforas *da fome e da violência* que se apresentam como agentes de um pensamento novo. Processo que dentro do contexto do filme dar-se-ia através da *violência revolucionária*, constituindo assim o caminho para superar a condição subalterna a qual o homem estava submetido. Portanto, o sertão, realidade objetiva em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, era tomado como espaço alegórico da fome e da exploração. Lugar em que a alegoria da esperança (ausente nos filmes de Glauber Rocha no pós-64) definia sua veia profética pela afirmação de uma teleologia que se estruturava no mito, mas que, no entanto parecia questioná-lo, cuja ambivalência era selada pela mediação de cordel.

Lúcia Nagib, em *O sertão está em toda parte* (1996), analisa o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* do ponto de vista da narrativa oral na qual Glauber Rocha busca

⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 12 – 13.

reaproveitar a poesia épica de cordel e os cantadores de feira do Nordeste. Na visão da autora é louvável que o cineasta concentrasse aí sua temática com intuito de reconstruir a identidade nacional, o que se torna importante, não só como fator histórico, mas também como elementos centrais do imaginário ficcional popular. Imaginário este muito bem retratado nas figuras do cangaceiro Corisco e do beato Sebastião, heróis típicos de cordel.

No filme foram incorporados valores culturais nordestinos através de formas narrativas da literatura de Cordel. Mas, Glauber Rocha encontra também estes valores impressos em obras literárias nacionais que se caracterizam e fortalecem pela sua temática regional, tornando-se grandes clássicos da literatura brasileira, cujos temas estão estritamente relacionados com o cangaço e com o messianismo do Nordeste.

Entre os principais clássicos estão *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902), em que a fome, a violência e a revolta são princípios emblemáticos do homem e da Terra. Partindo de todo imaginário euclidiano, Glauber Rocha tem como cenário “a terra seca, calcinada, infértil [...]”. Transforma beatos, vaqueiros, e matadores de aluguel em agentes da Revolução”.⁶ Temos também a obra-prima *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (1956), onde há “afinidades entre a montagem convulsa do cineasta e os vaivéns narrativos do Grande sertão”.⁷ Destaca-se ainda o regionalismo de José Lins do Rego. Sobre o romancista, Glauber Rocha diria:

*Nele existe uma cantoria de pássaros e o verde da terra. Em um gesto de pena, colhendo uma paisagem e um drama, entra pelo coração com força de um vento sadio, forte. Não é apenas um fotógrafo, um memorialista; traça, com hábeis domínios, o Nordeste do senhor de engenho e do cangaceiro. Assim, ultrapassa a lembrança numa criação de heróis, num levantamento de mitos [...]. Nele existe uma cantoria de pássaros, um sabor de mel, um verde e colorido cheiro de flor nortista, um criar fecundo de mitos, de homens crescendo e ruindo, do apogeu à decadência do engenho. Nele a vasta humanidade. Nele, sobretudo, o homem brasileiro, o herói, nosso, à procura da grande luta.*⁸

⁶ BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 28.

⁷ NAGIB, Lúcia. O sertão está em toda parte: Glauber Rocha e a literatura oral. *Revista Imagens*, Campinas, Ed. da Unicamp, nº 6, p. 72, jan/abr. 1996.

⁸ ROCHA, Glauber *apud* GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 50.

No romance de José Lins do Rego, a terra e o homem são uma constante. Para o autor a terra não é boa ou má, mas transfere para a ficção *as bondades e malvadezas da terra*. Todavia, impõe *vivência e autenticidade* no que escreve, assim *a terra* é o suporte de seu romance *Menino de Engenho* (1932), onde mostra as ruínas de uma terra semicivilizada e a decadência do Engenho. Na sua obra literária memória e imaginação constituem uma totalidade. Estes princípios também se encontram na obra de Glauber Rocha, sendo que este absorve os relatos populares que são sustentados pelo imaginário do homem sertanejo onde verdade e imaginação estão intimamente ligadas. Portanto, “a construção da ficção em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi feita a partir das *memórias dos sobreviventes do episódio de Canudos e do Cangaço*”.⁹

É no romance *Pedra Bonita* (1938), que a imaginação de José Lins do Rego se torna mais forte e ativa, mas, “para Glauber Rocha este romance é mais do que memória e imaginação: é de sentimento, é um jorrar incontido”.¹⁰ Pois, nessa obra, o fanatismo religioso do Nordeste aflora e os acontecimentos desenrolam-se paralelamente, ou seja, realidade e misticismo, se alternam.

Mesmo trilhando seu próprio caminho na construção de uma nova dramaturgia no sentido épico e estético, o regionalismo para Glauber Rocha deveria ser pensado como uma questão cultural no âmbito nacional. Como se vê, os romances *Menino de Engenho* e *Pedra Bonita* são definidores em muito de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Segundo Raquel Gerber:

*A partir de seu estudo sobre José Lins, as relações entre os romances e o filme apareciam claramente. No encontro de dois domínios do sertão: - o do Santo e do Cangaceiro, na definição dos personagens, na visualização das cenas de maior dramaticidade, na composição do filme em partes, na concepção dos cenários, na concepção mítica dos heróis, na introdução do monólogo ou do diálogo pesado, na concepção sonora e rítmica, na presença de Deus e o Diabo, na tristeza e da loucura, no clima de alucinação. É como se falando dos romances, falasse de seu próprio filme que nele então surgia povoado de santos, beatos e cangaceiros*¹¹.

⁹ GERBER, Raquel, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 54.

¹¹ Idem.

Do romancista, Glauber Rocha absorveria ainda a concepção estética de narrativa musical que se encontra

*[...] na concepção do segmento narrativo de Deus e o Diabo na Terra do Sol que se refere ao Cangaço e ao Capitão Corisco. No cenário da caatinga desfilam – numa movimentação de câmera de características barrocas, circulares, em rosáceas – “os cabras”, Rosa, Dadá, Manuel, o cego Júlio, no ritmo de uma sinfonia alucinada, preparatória de êxtase de amor entre Corisco e Rosa, ao som das Bachianas, antes da evocativa morte de Corisco e do final majestoso da fuga de Manuel para o mar [...].*¹²

Influenciado também por poetas, encontramos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* o misticismo de Jorge Lima em trechos do discurso do beato Sebastião sobre a ilha, bem como, o discurso barroco de Padre Vieira. Para Glauber Rocha, “o discurso abrangente é uma das grandes características do barroco brasileiro. É uma espécie de busca à totalização, à universalização [...]”.¹³ Movimentos essenciais na obra glauberiana.

Raquel Gerber, em *O mito da civilização atlântica* (1982), cita que, por outro lado, neste processo de busca e vinculação às raízes e manifestações culturais brasileiras, existiu quando foi feito *Deus e Diabo na Terra do Sol* um fator de grande importância externa e detonador. Processo cultural que se iniciou na Universidade da Bahia sob a reitoria de Edgar Santos, beneficiando o campo da música, dança, teatro e artes plásticas. Tinha-se ainda a presença de Lina Bo Bardi que sistematizou exposições e criou o Museu de Arte Moderna da Bahia e o de Arte Popular. O visual de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* viria também desses contatos e trabalhos com a arquiteta, assim como Brecht irrompe o palco glauberiano, por inspiração da *Ópera dos Três Vinténs*, levada para o povo por Martins Gonçalves. Desse modo, uma magnífica obra como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* surge dentro de um grande caldeirão cultural.

Tendo em vista todos esses princípios, para a autora:

¹² Idem, ibidem, p. 55.

¹³ ROCHA, Glauber *apud* GERBER, Raquel. *op. cit.*, p. 56.

O filme está vinculado com seu tempo histórico, mas resgata aquilo que chamaríamos de características intemporais do Nordeste, projetando esses dados para o futuro. Ele é também o grande monólogo do Nordeste. A simbologia que neste filme está expressa tramita pelo tempo; o rompimento com uma “linguagem colonizada” no cinema se dá através do que é sentido e recordado. E José Lins do Rego foi para ele uma aproximação profícua neste sentido [...].¹⁴

E ainda,

Deus e o Diabo na Terra do Sol é um filme que trança, livremente, ao sabor do emergir do inconsciente do autor, várias situações que passam a símbolos e que referem-se aos conflitos básicos inconscientes da humanidade [...]. A partir da memória coletiva e individual que resgata no caso a integridade de uma personalidade, desfila a história do Nordeste. A câmera cinematográfica mergulhada na tinta da vida interior libera fantasmas. É preciso indagar-se se não é a loucura e a neurose que são os verdadeiros protagonistas do universo [...].¹⁵

Desse modo, através do cinema, Glauber Rocha libera e materializa suas fantasias. Por outro lado, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* “ao mesmo tempo em que exprime origens do autor, e quadros arcaicos de suas emoções, transmite, nos temas centrais, uma determinada percepção da realidade exterior”.¹⁶

De volta à análise de Lúcia Nagib, a autora chama atenção para as inversões e equiparações que em diferentes níveis narrativos compõem a temática de oposições existentes no filme. Neste conjunto estão os diálogos e atritos, a luta entre Deus e o Diabo, o bem e o mal.

Na opinião da autora, “essas oposições se localizam num contexto de sociedades de classes que clamam por mudanças. Princípio revolucionário a priori – a inversão da ordem vigente”.¹⁷ Princípios que norteiam a obra de Glauber Rocha.

Observa-se nos primeiros momentos do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* que há uma quebra da hierarquia do poder e uma ruptura com a ordem repressora. Isso acontece quando Manuel, o vaqueiro, mata o coronel Moraes, seu patrão, cujo ato torna-se a mola

¹⁴ GERBER, Raquel, *op. cit.*, p. 56.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 57.

¹⁶ Idem.

¹⁷ NAGIB, Lúcia. O sertão está em toda parte: Glauber Rocha e a literatura oral. *Revista Imagens*, *op. cit.*, p. 75.

propulsora da ação no filme. A partir desse ato, sucedem-se as propostas de inversão, havendo assim, um deslocamento de elementos de um domínio para o outro que estavam fora daquele contexto. A exemplo disso, temos:

*O povo oprimido, conduzido pelo beato Sebastião, “ascende ao poder” no alto de Monte Santo, de onde acredita avistar a ilha da bem-aventurança. Desse cume ecoa a promessa de “o sertão virar mar, e o mar virar sertão”, anunciada por Sebastião e, mais tarde, por Corisco.*¹⁸

Quanto à equiparação, esta se torna mais evidente na trilha sonora musical do filme. Não há separação entre o erudito e o popular, isto é, as canções de cordel e a música solene de Villa-Lobos se apresentam no mesmo nível. Este procedimento se dá com intuito de recuperar o cancioneiro popular em composições eruditas, seguindo o programa do Modernismo brasileiro. Podemos observar esta equiparação logo nas primeiras tomadas aéreas do sertão. A música de Villa-Lobos, *Canto da nossa terra* (bachiana brasileira nº 2), antecede à canção de cordel que introduz os personagens Manuel, sua mulher Rosa e o beato Sebastião. Nota-se, “tal como ocorre com a canção de cordel, a música de Villa-Lobos não faz fundo para as imagens: as imagens é que ilustram o que está sendo narrado pela música, que por sua vez, extrai sua força narrativa da poesia épica e do canto popular”.¹⁹

Outro aspecto a ser ressaltado são as referências à Nouvelle Vague, que em alguns momentos se tornam evidentes no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, como: a montagem assíncrona do som (um dos recursos preferidos de Godard) que Glauber Rocha utiliza no tiroteio que acompanha a ação de Antônio das Mortes em Monte Santo, o caráter documental e antiilusionista das imagens, cuja combinação são as longas seqüências dos monólogos e dança de Corisco, a instabilidade da câmera na mão aliada à quebra de continuidade.

Neste conjunto, o fator mais importante é que Glauber Rocha ao se apropriar das técnicas da Nouvelle Vague, ele as identifica com o sistema narrativo adotado pelo narrador oral brasileiro, sendo o caso das elipses o mais notável. Uma das novidades também

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

introduzidas por Godard onde elimina os planos de ligação ou mesmo aqueles que não possuíam importância em si, o que interessava era preservação exclusiva das “imagens verdadeiras”. Glauber Rocha, por sua vez, se apropria também dessa técnica, o que o leva a explorar o estilo elíptico da narrativa oral nordestina. “A alternância de seqüências lentas e detalhistas com outras rápidas, em que os acontecimentos se desenrolam num breve lapso de tempo, tem aí sua fonte [...]”.²⁰ É desse modo que o cineasta compõem as cenas do assassinato do coronel Moraes por Manuel e a perseguição deste pelos capangas. O sertanejo costuma dizer em suas histórias que muita coisa acontece num “piscar de olhos”. São esses elementos que Glauber Rocha transporta para *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em sua estrutura narrativa.

Raquel Gerber, em *Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo* (1991), aponta em sua análise outros elementos que fazem parte da estrutura narrativa do filme. Na sua visão, para a criação de um cinema nacional popular, Glauber Rocha busca os mitos no cordel, no fabulário brasileiro. Desse modo, é nos traços característicos da poesia de cordel que vamos encontrar no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* uma estrutura narrativa onde as imagens reais e irreais se fundem, fazendo com que a mesma se torne “fantástica, irreal e de sonho também. Às coisas que pertencem ao mundo material concreto, histórico, misturam-se coisas de um mundo criado artificialmente (inferno, diabo...)”.²¹ São estas características que compõem o processo narrativo do filme, onde real e imaginário se associam.

A autora cita ainda que no cordel o cineasta encontrará uma estrutura narrativa maleável, ou seja, um certo tipo de “montagem” que são os planos de longa duração que explodem numa ação rápida, e em seguida envolve novamente um plano de longa duração. Tipo de formulação onde as ações não são reais, mas encenadas e interpretadas, fazendo com que Glauber Rocha consiga chegar a uma representação do real. Nesse caso, “o filme

²⁰ NAGIB, Lúcia. O sertão está em toda parte: Glauber Rocha e a literatura oral. *Revista Imagens*, op. cit, p. 77.

²¹ GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al. *Glauber Rocha*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 33.

envolve não como se as pessoas estivessem no meio dos acontecimentos, mas como se estivessem através de uma transposição desses acontecimentos”.²²

No cordel o que interessa é a descrição da ação, o natural não tem importância. Portanto, para Glauber Rocha no que diz respeito à descrição dos personagens e do cenário, o principal é deter o que interessa para a compreensão das razões da história. Por outro lado, “esse comportamento antinatural permite uma grande inventividade na formulação das imagens além de jogar com muitas informações em cada imagem obtendo um elevado grau de síntese”.²³

Outro autor de suma importância nesta abordagem que aqui está sendo feita em relação ao filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é Jean-Claude Bernardet, crítico que encara o cinema brasileiro como um todo orgânico procurando as mais variadas associações com o tempo correspondente. Outro fator que o leva à sua reflexão é a existência de intricados e indiscutíveis liames entre os filmes nacionais e a classe média brasileira. Princípio este que possibilita analisar as estruturas filmicas e sociais, assim como a ideologia e a política que se aplica à psicologia das personagens das fitas ou de seus autores.

Ao partir do pressuposto que o cinema no Brasil é um produto da classe média, no ensaio *Brasil em tempo de cinema* (1976), o autor levanta uma série de questionamentos acerca da objetividade dos filmes que aparentemente foram produzidos para o povo com o intuito de mostrar-lhe sua real situação diante do subdesenvolvimento e incitando-o à reação, ou seja, à revolução.

Para Jean-Claude Bernardet, apesar de mostrar as chagas da sociedade brasileira, o povo explorado e sem a mínima condição de vida, estes filmes não conseguiram travar um diálogo com o público em questão, isto é, com os grupos sociais cujos problemas eram representados na tela.

Outro posicionamento significativo em relação à questão obra-público é o de Marcos Napolitano, no ensaio *A arte engajada e seus públicos* (1955/1968), no qual toma

²² GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al. *Glauber Rocha*, op. cit., p. 33.

²³ Idem, ibidem, p. 33 – 34.

como exemplo a primeira fase do Cinema Novo que busca consolidar um procedimento estético experimental que se traduz na renovação da linguagem partir da livre expressão autoral. Nessa fase o cinema ultrapassa as fronteiras da criatividade e da técnica transformando a escassez de recursos em força expressiva. Tem seu momento pleno com a trilogia: *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), *Os fuzis*, de Rui Guerra (1964) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964). Mesmo que o cinema tenha encontrado uma linguagem capaz de elaborar com expressividade os temas sociais, para o autor:

*[...] o experimentalismo, presente em vários aspectos da linguagem fílmica (atuação dos atores, enquadramento dos planos, movimentos de câmera, montagem, fotografia etc.) está subordinado a um princípio de composição em que a condução da narrativa e sistematização das idéias e valores político-ideológicos ainda predominam na estrutura geral da obra.*²⁴

E ainda tecendo comparações com os padrões do cinema comercial da época, o autor aponta outros elementos que conferem uma certa dificuldade de assimilação por parte do público. Segundo diz:

*São mais o ritmo da narrativa (mais lento do que o padrão) e a montagem do que a narrativa e o argumento em si [...]. Elementos que deixavam um amplo espaço de reelaboração por parte do espectador, num recurso tipicamente literário, onde a palavra e a idéia não eram totalmente diluídas e subordinadas à imagem realista, trabalhada num fluxo narrativo linear e direto.*²⁵

Seguindo a linha de raciocínio de Marcos Napolitano, significa que na primeira fase do Cinema Novo não houve o tão desejado rompimento por parte dos cineastas com os padrões mercadológicos e tradicionais da época, na busca por uma cinematografia nacional-popular, que comunicasse plenamente com o público. Pois na opinião do autor: “[...] este tipo de cinema, ainda mantendo elos com a narrativa e os gêneros tradicionais, já apelava

²⁴ NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, nº 28, 2001, p. 114.

²⁵ Idem.

aos sentidos de um público mais intelectualizado, alvo do estilo “autoral” dos grandes diretores (sobretudo Glauber e Rui Guerra)”.²⁶

Em vista disso,

*nesse momento, tem-se o início de um processo de “fechamento” de público, um cinema “para poucos”, plena de referências e de desafios de decodificação e reelaboração receptiva, negação de um cinema de massas, narrativo e segmentado em gêneros [...]. O cinema era o espaço de expressão dos grandes debates e dilemas desse segmento ideológico, ou seja, da esquerda [...].*²⁷

De início, o Cinema Novo ao tentar fazer cinema dentro de uma perspectiva autoral e um cinema brasileiro (de gêneros), seu estilo entra em conflito com as convenções. Nesse sentido, o autor aponta que:

*Esses dilemas específicos da área cinematográfica se articularam às grandes questões nacionais-dependência, contra revolução, crise existencial e criativa – colocadas pela maioria dos filmes [...]. O resultado desses dilemas, estéticos e ideológicos a um só tempo, foi a dupla natureza do Cinema Novo: explorar as imagens do atraso brasileiro através de um tratamento, moderno, anticonvencional. Os soldados de Os fuzis, a família de retirantes de Vidas secas, os camponeses e cangaceiros de Deus e o diabo apresentavam uma imagem do arcaísmo, perpassada por formas de representação extremamente modernas e ousada, se afastando de qualquer romantização ou estilização folclorizada [...].*²⁸

Neste ponto cabe salientar que, todos esses princípios contribuíram para o “fechamento” de público. Embora o Cinema Novo buscasse destruir o mito da técnica e construir uma linguagem adequada capaz de exprimir uma visão desalienadora e crítica, na concepção de Jean-Claude Bernardet, os cineastas mesmo sendo engajados e politizados, não conseguiram chegar de fato a um cinema nacional-popular. Pois, se a vanguarda progressista da classe média quis fazer cinema popular, o cinema que fez não atingiu o grande público. Diante dessa perspectiva:

²⁶ Idem.

²⁷ Idem.

²⁸ Idem, ibidem, p. 114 – 115.

Se os filmes não conseguiram esse diálogo é porque não apresentavam realmente o povo e seus problemas, mas antes encarnações da situação social, das dificuldades e hesitações da pequena burguesia, e também porque os filmes se dirigiam, de fato, aos dirigentes do país [...]. É com estes últimos que os filmes pretendiam dialogar, sendo o povo assunto do diálogo.²⁹

Partindo desse pressuposto, o autor ressalta que, não denunciando a exploração advinda da classe dominante, o cinema negou os interesses mais pungentes do povo, uma vez que, nos filmes foram eliminadas as lutas do campo, as lutas sindicais dos operários. Portanto, deslocou-se o eixo do conflito potencialmente revolucionário. Assim sendo, o cinema que se queria politizado, capaz de exercer um papel atuante no processo político e ser ao mesmo tempo concientizador, levava para as telas:

Um povo sem operários, uma burguesia sem burgueses industriais, uma classe média à cata de raízes e que quer representar na tela seu marginalismo, mas sem se colocar problemas a si própria e sem revelar sua má consciência: isso dá um cinema cujo herói principal será o lumpen-proletariado. A favela será a melhor frente de batalha: o favelado é um marginal social, é um pária, acusa a sociedade vigente através de sua indigência, e portanto não obriga a encarar abertamente problemas de lutas operárias³⁰.

Assim, em sua crítica Jean-Claude Bernardet analisa a discrepância entre a proposta dos cineastas e a realidade do Cinema Novo, acusando os jovens cinemanovistas, no início dos anos 60, de marcarem politicamente as obras cinematográficas como uma *consciência da classe média*. É a partir dessa problemática que a autora Célia Tolentino prioriza sua análise no texto *O cineasta e a revolução* (2003).

Segundo a autora ao criticar o projeto revolucionário idealizado pelos cineastas naquele período e apontar o deslocamento da questão central, ou seja, o da luta de classes inexistente nos filmes, Jean-Claude Bernardet não levou em conta que, "a questão do deslocamento estava para além do artista e se colocava na própria dificuldade que a matéria

²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. Diálogo com os dirigentes. In: _____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 51.

³⁰ BERNARDET, Jean-Claude. Marginalismo. In: _____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre cinema brasileiro, op. cit.*, p. 38.

social oferecia quando confrontada com o instrumental cognitivo para analisá-la”.³¹ Isso significa que, embora os cineastas buscassem construir uma nova consciência nacional através do cinema, muitos foram os entraves que os levaram a um deslocamento do eixo central – a luta de classes - em suas produções cinematográficas. Os autores, por sua vez, depararam com a ideologia política então em vigor advindas de segmentos políticos como PCB e ISEB que tinham como discurso a carência industrial do Brasil. Diante desse fato “[...] os artistas acabavam corroborando a tese de que era preciso superar o atraso nacional mediante uma industrialização maciça que contasse com a burguesia nacionalista e um operariado forte”.³² Princípios que geravam problemas e conflitos de ordem política entre os partidos de esquerda e direita. Este era também um momento em que o país vivia um período de lutas por reformas e projetos nacionalistas, portanto, era necessário tomar devidas precauções. Conseqüentemente, nesse ambiente, para o artista,

*tornava-se delicado colocar as lutas operárias no centro da questão sem complicar a política das alianças com a tal burguesia nacionalista, então considerada uma importante aliada no projeto democrático e na política de alianças instaurada junto aos governos Kubitschek e Jango. Daí o povo sem operários e a burguesia sem burgueses industriais de que fala Bernardet.*³³

No início da década de 60, os cineastas tinham como proposta uma via revolucionária através de uma cinematografia cuja linguagem rompesse com os valores mercadológicos e com os padrões holywoodianos. Uma filmografia quase que didática na qual estaria inserida a questão nacional. Para Glauber Rocha, assim como os demais cineastas daquele período, a intenção era aliar arte e política. No filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* estes elementos são agregados pelo cineasta com o propósito de “colocar em questão os difíceis caminhos da consciência revolucionária”.³⁴ É exatamente nesse campo que vão convergir os impasses e contradições apontadas por Célia Tolentino no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* através das ações e ambigüidades dos seus personagens.

³¹ TOLENTINO, Célia. O cineasta e a revolução. In: MAZZEO, Antônio Carlos; LAGO, Maria Izabel (Orgs.). *Corações vermelhos: os comunistas brasileiros no século XX*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 218.

³² Idem.

³³ Idem.

³⁴ Idem, ibidem, p. 221.

A metáfora “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão” compõe a tese central do filme, além de ser também um forte componente estético. Uma forma simbólica através da qual Glauber Rocha busca as características essenciais para discutir os problemas de um Brasil colonizado e os caminhos para sua liberação. E dentro desse contexto são projetadas duas formas de rebelião popular – o messianismo e o cangaço. Para a autora:

*Em ambas, o povo brasileiro teria revelado uma capacidade incrível de resistência e luta, fustigando os governos centrais [...]. Superadas as duas formas, o camponês brasileiro deveria apaixonar-se pela revolução, numa luta para liberar o país das mãos dos latifundiários que atrasavam e impediam a sua modernização [...].*³⁵

Se nesse patamar encontrava-se o Brasil, ou seja, sob a égide do imperialismo e em total atraso em termos de modernização, nada mais propício que o Nordeste como alegoria para representar esse universo de opressão. Por outro lado havia a questão das lutas sindicais rurais e das Ligas Camponesas, fator este que contribuiu com a tese que no campo tinha se iniciado o levante revolucionário. Do ponto de vista da autora, este foi o ponto de convergência que tinha levado Glauber Rocha, como também Nelson Pereira dos Santos, Eduardo Coutinho, Ruy Guerra, citando aqui os mais importantes, a buscar o sertão nordestino como metáfora do país e como palco de luta e resistência, haja vista que, neste campo é que se dava o grande confronto armado entre proprietários rurais e camponeses. Portanto, este local “acabava oferecendo a melhor matéria, e o narrador típico [...] seria, portanto, o homem sertanejo. Se o latifundiário era grande o inimigo da nação, cabia então a ele o papel do sujeito transformador”.³⁶

Mas, a autora ressalta que, sendo este o eixo central de todos os diagnósticos, era também seu ponto de inflexão, quer dizer, aquele que explicaria a incompletude da revolução brasileira. E o filme de Glauber Rocha que se queria dialético, não chegou a construir uma síntese, isto é, uma terceira parte (para a autora, a terceira parte de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* estaria tematizada num outro filme, seu contemporâneo, que na época ficou inacabado, para provar que a fratura da forma estava na história: *Cabra*

³⁵ Idem

³⁶ Idem.

marcado para morrer (1964), de Eduardo Coutinho, só concluído em 1984). Assim, “a incompletude da forma estava na incompletude da perspectiva histórica”.³⁷

Para sustentar sua observação, a autora tem como ponto de partida o final do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Na sua opinião, “o eixo deslocado e a busca de uma consciência revolucionária em que havia o terreno menos objetivo para esta revolução impediam que se concluísse o filme com uma ação revolucionária clássica”.³⁸ Para reafirmar sua tese ela aponta os elementos que contribuíram com esta perspectiva: “a relação camponês/coronel [...] marcada pelos elementos tradicionalistas da lealdade, da dependência, do favor e, por isso mesmo, por uma grande falta de objetividade, ainda que não inviabilizasse – ou talvez, por isso mesmo apenas redundasse em – lutas violentas”.³⁹

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* estas relações estão impregnadas no personagem Manuel e o cineasta tenta liberá-lo desse terreno social e conduzi-lo para uma ação revolucionária. No entanto, para a autora, é justamente no final do filme quando Manuel chega no terreno dos impasses. Nesse território se enquadra também Antônio das Mortes que na sua forma mais complexa se diz “matador de cangaceiros”. Um indivíduo portador de uma má consciência que mata a soldo do inimigo. Para Jean-Claude Bernardet, neste personagem a contradição da classe média assume dimensões trágicas, ou seja, uma classe indecisa, individualista e existencialista.

Ao questionar as ações do personagem, Célia Tolentino o vê como “deflagrador das antíteses que Glauber e a geração revolucionária queriam, das contradições que provocariam a consciência realmente política e o levante do povo brasileiro em uma luta efetivamente revolucionária”.⁴⁰ Todavia, no terreno em que Glauber Rocha busca configurar essas explicativas – o sertão nordestino – as relações de lealdade e honra se condensam. Isso não significa que não existia um terreno de luta ou de uma luta de classes, mas este era sobreposto pelos conflitos em nome da honra, a qual assumia um caráter de dívida ou questão pessoal.

³⁷ Esta expressão é de Theodor W. Adorno citada por TOLENTINO, Célia, *op. cit.*, p. 222.

³⁸ Idem.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Idem.

Portanto, é neste terreno que circula Manuel, representante do povo, personagem central do filme que se vê insultado, lesado, espancado e ofendido em sua honra pelo coronel Moraes. É a partir de sua própria ação que deixa claro ao espectador sua indignação, que o leva a defender sua honra com sangue. E mesmo sendo consciente de seus direitos em relação à partilha do gado, após matar seu patrão, Manuel se vê sozinho no sertão dos coronéis. Busca então abrigo e proteção na comunidade de rezadores, liderados pelo beato Sebastião. Com a morte deste e do extermínio de seus seguidores por Antônio das Mortes, o vaqueiro se vê sozinho novamente carregando consigo a sua dívida de honra, em vista disso, junta-se ao bando de Corisco, cangaceiro atormentado e ambíguo que diz estar ali para vingar a morte de Lampião (que consiste também numa dívida de honra).

No bando, Manuel rebatizado com o nome de Satanás atua junto a Corisco, e para completar seu batismo de sangue é obrigado a provar sua valentia e coragem, no entanto questiona as ações do cangaceiro. Pergunta desesperado: “só se pode fazer justiça com derramamento de sangue?”. E Corisco: “Homem neste mundo só tem validade quando pega em armas para mudar o destino”. Ao interpretar a fala de Corisco, Célia Tolentino salienta:

Mas, ainda que para a esquerda da época isto resultasse em uma prédica em nome da revolução socialista, a ação de Corisco dentro do filme não consegue provocar uma antítese interna, não avança para caminhos objetivos. Pois Corisco, apesar de sua fala apontar algumas vezes para a luta armada, atua em nome da vingança e é pago por outros fazendeiros para matar seus desafetos.⁴¹

Neste cenário aparece a figura de Antônio com a missão de matar o cangaceiro Corisco e liberar Manuel, novamente, desse terreno de impasses. Embora liberado este mais uma vez se encontra sozinho “com sua dívida de honra ainda por pagar, agora acrescida daquelas que fez com os beatos e o bando do cangaceiro Corisco”.⁴² Na opinião da autora todas as experiências de Manuel, embora transformadas, caem na circularidade devolvendo-o sempre ao mesmo ponto de partida. Nesse sentido, ela questiona: “Como levá-lo daí para a luta sindical, para a luta das Ligas Camponesas, para o terreno das lutas

⁴¹ Idem, ibidem, p. 223.

⁴² Idem, ibidem, p. 223 – 224.

de classes sem falsear o tempo e a particularidade na qual se inscrevia sua trajetória?”⁴³ E acrescenta ainda que o filme ao se encerrar com a revolução metafórica do sertão virando mar, expressa uma realização do desejo de Manuel e de transformação social, cultural e política daquela geração de revolucionários.

Mas, ao passo que, Glauber Rocha finaliza o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* numa expectativa, o cineasta nega a Manuel uma ação político-revolucionária. Por esse motivo, a autora questiona mais uma vez as razões que levam o cineasta a encerrar na forma de desejo um filme que pretende discutir os caminhos da consciência na história. Na sua concepção, Glauber Rocha para manter o realismo da ação introduz no filme “um segundo narrador para completar a antítese que aí não se realizaria – a ponto de compor a consciência revolucionária”.⁴⁴ E conclui que:

*Essa impressão de desejo no desfecho da narrativa se faz necessária para completar aquilo que o narrador local tem que dar por encerrado, pois a utopia revolucionária carecia de dados extrínsecos a esse terreno histórico e social, ao qual Glauber Rocha submetia sua questão central [...]. A particularidade de sua obra, síntese entre o universal e singular [...], implicaria e implicou notar que o terreno era dos impasses e irrealização da contradição transformadora da história [...]. Obra de um desejo do cineasta, que acreditava na pedagogia política para forjar a consciência de classe, em substituição à experiência concreta dos sujeitos. Um desejo permitido pela utopia que embasou a inteligência do período.*⁴⁵

É possível, pois, que esteja aí uma das problemáticas do não despertar da consciência revolucionária e do alcance do grande público tão almejado por Glauber Rocha e outros cineastas do Cinema Novo. Mas creio que estes princípios apontados por Célia Tolentino em sua análise sobre o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* vão além do terreno dos impasses e das contradições que, na sua opinião, estão expressos nas ações e nos desejos de seus personagens. É importante lembrar que outros fatores também contribuíram para não realização do projeto revolucionário proposto pelo cineasta, ou seja, um cinema nacional-popular com produções filmicas voltadas para um público também popular com o intuito de conscientizá-lo da realidade brasileira.

⁴³ Idem, ibidem, p. 224.

⁴⁴ TOLENTINO, Célia. O sertão virou mar? In: _____. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001, p. 196.

⁴⁵ Idem, ibidem, p. 196 – 197.

Dentro desses fatores estavam os problemas de exibição enfrentados pelos cineastas do Cinema Novo que dificultavam um contato maior com o público, uma vez que, não foram amparados por condições de comercialização que permitisse um amplo acesso dos filmes ao mercado, além das condições econômicas de que não dispunham seus produtores. Havia sim, um projeto com intuito de atingir o grande público “por intermédio dos cineclubes, dos centros populares de cultura, das associações de classe e de bairro [...]”. A idéia era criar um circuito paralelo: foi iniciado, mas nunca chegou a se organizar”.⁴⁶

Os filmes, por sua vez, apresentavam uma estética desagregadora e agressiva, aqui me refiro a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* que se queria didático e dialético, em sua narrativa apresentava uma linguagem rebuscada e metafórica, portanto, não acessível ao público o qual o filme estava sendo dirigido, havia também a exposição da violência desmedida através de suas imagens, as quais levavam o público à perplexidade e à rejeição. Portanto, apesar do filme ter um enredo singular e de extrema força e Glauber Rocha buscar no Nordeste o retrato fiel do Brasil subdesenvolvido e opressor, o tão esperado público não estava apto a compreender uma estética e uma linguagem tão elaborada.

Mas, por outro lado, a alienação do público estava também condicionada a uma situação mais ampla que refletia um problema real e muito maior em termos de exploração, visto que, a cinematografia nacional endereçada ao público mais popular e com respaldo deste, valorizavam as chanchadas estreladas por Oscarito e Grande Otelo, responsáveis pelo seu êxito popular. Estas eram comédias tipicamente cariocas baseadas em vedetes, músicas de carnaval que se tornaram grandes sucessos de bilheteria, explorando a popularidade dos ídolos de rádio, e ainda, “[...] o melodrama que fazia apelo à canção sentimental e a situações lacrimogêneas, mas que transmitia, através dessa forma novelesca, uma forte aspiração à liberdade”.⁴⁷

Em contrapartida a esse quadro conflitante em relação ao cinema revolucionário aspirado pelos cineastas do Cinema Novo no início da década de 60, é importante colocarmos as questões analisadas por René Gardies, no seu ensaio, *Glauber Rocha*:

⁴⁶ BERNARDET, Jean-Claude. À procura da realidade. In: _____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro, op. cit.*, p. 28.

⁴⁷ BERNARDET, Jean-Claude. Formas. In: _____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro, op. cit.*, p. 140.

política, mito e linguagem (1991), no qual busca o tom, o clima, específicos aos filmes do cineasta, sua marca, o seu denominador comum. Para o autor, Glauber Rocha busca numa nova área cinematográfica um texto inovador que se impõe pela sua importância ao traduzir a profunda verdade do país e a partir do qual destrói uma ordem colonizadora existente e edifica uma nova forma cultural e autêntica. Ele também abre um novo domínio a uma tradição de cultura popular cujas manifestações vão sendo incorporadas em sua obra: os romanceiros, os autos dramáticos, os cantos e as danças que no Brasil estão em relação direta com os acontecimentos públicos e a vida do povo. Nesse sentido, o seu cinema é revolucionário porque tem como pressuposto básico para seu empreendimento:

*A realidade profunda do povo e do país com o qual e para o qual se dará a revolução. O povo constitui o centro da obra, a forma na qual tudo se modela. Eternamente presente-ausente [...], o povo sustenta a trama dramática, política e mítica: a ação contada por essas (crises, luta revolucionária e combate de São Jorge) se dá em nome dele e o tem como ponto de referência. As núpcias do Povo e da História se tornam fecundas na terra prometida que forma o objetivo longínquo do desencadear da narração e em direção da qual, nas últimas imagens de cada filme, se dá a grande revoadada migradora.*⁴⁸

É verdade que o texto narrativo desvia, desloca, desfoca o lugar do povo na obra. Mas o mesmo não se dava em relação à realidade brasileira? Levando em conta este aspecto, o autor contesta que no decênio (1961 – 1971) a classe popular brasileira sofre uma alienação quase que total. Esta alienação estava introjetada no campo político, econômico e místico “(o misticismo afro-brasileiro, se por um lado salvaguardou por muito tempo a autenticidade da cultura popular, por outro constitui grande obstáculo a uma tomada de consciência política)”.⁴⁹ No cultural, os esquemas alienantes estavam a cargo do cinema americano e europeu. A tentativa de mudanças projetadas antes de 64, no governo de Juscelino Kubitschek, e a efervescência que marcou o período, foram coisas apenas das classes médias e dos intelectuais, portanto o povo não foi engendrado nesse processo, ficando praticamente à margem. Em vista disso, na concepção de René Gardies: “Eis por que esse não sabe conduzir diretamente a ação dos filmes e por que sua presença está

⁴⁸ GARDIES, René, *op cit.*, p. 93.

⁴⁹ Idem.

afastada, deslocada, no espaço do discurso dos personagens. Sempre alguém ou além, nunca no comando”.⁵⁰

Em seguida, o autor diz que todo esse processo justifica a construção do filmes. E conclui que:

*O papel principal (dramático, mítico, político) é entregue a um mediador, isto é, a um indivíduo encarregado de assumir um poder transitório: despertar a consciência política do Povo, dar a ele a consciência e a razão de sua força, brandir uma arma revolucionária a fim de entregá-la ao verdadeiro destinatário. Seu isolamento, a fatalidade de seu papel, o drama interior que dilacera um ser incompreendido, impotente ou ignorado, refletem com muita exatidão a situação do intelectual brasileiro e o papel que lhe é imposto pela necessidade histórica.*⁵¹

Na realidade, o ódio de Firmino de *Barravento*, os monólogos de Corisco a silhueta sombria de Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ou o irado desencantamento de Paulo Martins, o intelectual de *Terra em Transe*, ”traduzem o mal estar de uma classe social. O cinema, portanto, reflete indiretamente uma situação histórica sob dois ângulos, o ligar do povo e o papel do mediador”.⁵²

No final de sua análise, René Gardies afirma que a autenticidade do cinema de Glauber Rocha não fica apenas nestes dois pressupostos, “é necessário procurar a derradeira justificativa de sua unidade na própria natureza do povo brasileiro, tal como forjada pelo povoamento e por sua história econômica e social”.⁵³ Diante dessa perspectiva, o cineasta constrói

*um cinema de contrastes e de violência, em todos os níveis de conteúdo e expressão, agitado por sobressaltos e transes [...], ao mesmo tempo investido pelo canto e pela dança [...], o cinema de Glauber transcreve a imagem mais chocante das contradições, das pulsões anárquicas e da irracionalidade do povo brasileiro.*⁵⁴

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Idem.

⁵² Idem.

⁵³ Idem, ibidem, p. 93 – 94.

⁵⁴ Idem, ibidem, p. 94.

No meu entendimento, o cinema de Glauber Rocha mesmo não tendo o respaldo do grande público e de certa forma da crítica brasileira, tal qual ele almejava, o cineasta consegue estabelecer dentro de um contexto explosivo uma via revolucionária através de uma filmografia sofisticada que, estética e politicamente incomodava o poder vigente, pois interfere de forma radical na cultura brasileira rompendo com padrões e valores instituídos até então.

Pois, Glauber Rocha na sua infinita crença na transformação e no devir, “[...] diante do intolerável e da miséria, constrói uma saída pelo mítico, pela revolta em estado puro, uma estratégia, uma composição possível”.⁵⁵

Ao se apropriar da imagem do *subdesenvolvimento* através do qual compõe seu projeto estético, o cineasta cria uma arte revolucionária e mágica e propõe sua pedagogia da violência para além das ideologias. Dessa maneira “rejeita a posição do intelectual como ‘legítimo’ representante do povo assim como o discurso da exaltação ou ‘vitimização’ desse povo, comum nos anos 60”.⁵⁶

Percebe-se, pois, que Glauber Rocha adota o cinema como arte primitiva e bárbara, apontando nesse processo novos agentes e mediadores da cultura, transformando-os em força revolucionária: cangaceiros, beatos e mercenários (refiro-me a Deus e o Diabo na Terra do Sol), filme em que o cineasta instaura discursos ambíguos, visto que, o cangaceiro (Corisco) torna-se revolucionário primitivo e agente de transformação social; o beato (Sebastião) figura catalisadora de forças sociais à deriva e o mercenário (Antônio das Mortes) que assume uma função transformadora e aceleradora de mudanças sociais.

Na opinião de Ivana Bentes, ao forjar heróis revolucionários partindo de cangaceiros irados e mercenários em crise existencial, Glauber Rocha tematiza em seus filmes esse inconsciente anárquico ou rebelde como uma força desestabilizadora que pode ser a qualquer momento revestida para um devir revolucionário, que explode todas as configurações de classe ou históricas.

Em suma, Glauber Rocha mantém uma visão em relação à indústria cinematográfica que desfaz qualquer idéia romantizada do artista. E sob uma ótica crítica constrói um

⁵⁵ BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 32.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 29.

projeto estético próprio com o intuito de tornar real sua criação em termos totalizantes que situasse especificamente a problemática brasileira de forma mais ampla. Nesse sentido, o cineasta inscreve sua narrativa dentro de um tempo poético que dramatiza a nação e corresponde às raízes, mitologias e lendas do seu povo. Princípios estes que no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* estão expressos na caracterização das personagens, nas imagens e som, sem falar da ambigüidade que não se estende apenas às figuras do cangaceiro e do beato, que ora são bandidos sanguinários, ora são heróis, mas que está presente no tratamento dado no cordel e nas cantorias desafiando suas estrofes com riqueza de detalhes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), de Glauber Rocha, surgiu no momento que o Brasil e o mundo passava por um processo de mudança no campo político, social e cultural. Revolução, transformação, informação, estas eram as palavras de ordem da juventude no início dos anos 60. O cinema por sua vez busca fazer o registro dessas inquietações e o filme torna-se uma das referências desse período, não só por pretender mostrar a realidade brasileira, mas também por ser inovador em termos de estética e linguagem. Portanto, espero que o filme aqui analisado e outros filmes de ficção possam abrir novos campos de discussão para a realização de futuros trabalhos acadêmicos.

Sob esta ótica e com intuito de obter uma melhor apreensão de detalhes sobre meu objeto de estudo, quer dizer, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, estarei destacando alguns relatos de cineastas, críticos e atores, que evidenciam suas experiências durante o processo de filmagem e, principalmente a visão que se tem do filme atualmente. Depoimentos que recuperam um momento histórico da cinematografia nacional. Mas que isso, é também uma forma de dar mais visibilidade à obra de Glauber Rocha, que entre a precariedade e a sofisticação fez de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* um clássico do cinema brasileiro.

Em seu depoimento, o embaixador Arnaldo Carrilho, presidente e diretor da Riofilme, a qual lançou *Deus e Diabo na Terra do Sol* em formato de DVD, em dezembro de 2002, faz um relato da magnitude do filme no cenário cinematográfico brasileiro e, sobretudo na Europa entre os críticos que tinham uma visão mais ampla do fenômeno cinematográfico. Assim como destaca o momento histórico em que o filme foi produzido e exibido pela primeira vez dentro da conjuntura política do momento, ou seja, do golpe militar. As dificuldades, as viagens de Glauber Rocha para a Europa, a participação do filme em festivais de cinema no exterior, a censura imposta pelos militares que consideravam o filme comunista e subversivo e a ordem para retirá-lo do festival de Cannes, a projeção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* na Polícia Federal, e logo depois, sua liberação pelo coronel João Batista Figueiredo que fazia parte da repartição do SNI, a

emoção e a perplexidade de Pasolini diante das imagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Nas palavras de Arnaldo Carrilho:

Deus e o Diabo na Terra do Sol é um filme, como dizia Glauber, essencialmente de mise-en-scène. O que ele queria dizer com isso, que um filme de mise-en-scène tem o espetáculo embutido dentro dele, quer dizer, é narrado como se fosse literatura de cordel, mas uma literatura de cordel rimbombante, quer dizer, no fundo é uma ópera Deus e o Diabo na Terra do Sol. O que acontece no Deus e o Diabo na Terra do Sol, é, sobretudo, um contraste dialético, mas que leva exatamente àquilo que mais tarde, Glauber chamaria de trialética. A trialética glauberiana é exatamente isso. Glauber não via a solução dos problemas somente na justaposição dos contrários, ele procurava síntese por outros caminhos e isso está dentro da teoria glauberiana de apreensão da realidade social [...]. Deus e o Diabo na Terra do Sol é, portanto uma grande fábula, onde há uma presença muito forte das mais ricas tradições do Nordeste brasileiro, que já mencionei, a literatura de cordel, mas também lendas nordestinas.¹

Nesta série de depoimentos, o cineasta Orlando Senna, enfatiza, em especial, o poder de liderança de Glauber Rocha que não se dava somente em termos cinematográficos, mas que se estendia a todo o movimento artístico que acontecia naquela época na Bahia. Assim como a sua capacidade de criação e improviso.

O cineasta relata que:

A relação de Glauber com a criação era alguma coisa muito dele, era uma coisa de difícil percepção para as pessoas que estavam perto em toda essa sua atividade, ou seja, era algo absolutamente criativo, absolutamente novo, absolutamente chocante para a época. Temos que considerar que Deus e o Diabo nos primeiros momentos não teve a aceitação do público aqui no Brasil, que teria algum tempo depois, como no resto do mundo.²

Acrescenta ainda que:

¹ DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. São Paulo. Versátil Home Vídeo e Riofilme, 2002. 1 DVD Duplo (125 e 145 min.), NTSC, son., color. CD II (extras). (Coleção Glauber Rocha).

² Idem.

*O Brasil, a intelligentsia brasileira reagiu no primeiro momento de maneira assustada, como se tivesse sendo ferida em seu orgulho intelectual, em seu orgulho do entendimento do que era a arte cinematográfica naquela época. Houve um pouco de medo também. Que é isso? Que cinema é esse? As pessoas já estavam acostumadas com o cinema novo de Barravento, do cinema novo que se fazia aqui no Rio. Pensava um pouco que o cinema novo naquela medida já bastante forte dos filmes de Nelson Pereira dos Santos. De repente, aparece um filme, Deus e o Diabo que pretende romper com tudo isso, inclusive, pretende romper com que parecia estar se formando uma tradição neo-realista, digamos, do cinema novo, ou uma relação muito forte, ideológica, estética como o neo-realismo italiano. E, de repente vem aquele filme!*³

Fazendo suas as palavras de Glauber Rocha, o cineasta conclui:

*Eu, Glauber não tenho nada a ver com o neo-realismo, eu tenho muito mais a ver com o cinema revolucionário de Eisenstein, com o cinema revolucionário russo do que o neo-realismo. Aquilo abriu uma nova perspectiva também. Puxa! O cinema não era filho do neo-realismo a partir de Deus e o Diabo. Na verdade, o cinema novo passa a ter muitos pais ou passa ter, quando se têm muitos pais, pai nenhum!*⁴

José Carlos Avellar, crítico de cinema, em seu depoimento sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, enfatiza a relação obra-realizador-espectador. Rememora a primeira exibição do filme no cine Vitória, no Rio de Janeiro, em 13 de março de 1964, em sessão especial para os amigos e colaboradores de Glauber Rocha, e o debate organizado por Alex Viany em 24 de março de 64, para discutir o filme.

No debate Glauber Rocha fez uma observação acerca da realização do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* que, naquele momento, parecia algo natural. Hoje, para José Carlos Avellar esta observação tem um significado muito especial:

Ele nos disse que não deveríamos pensar que Deus e o Diabo na Terra do Sol era apenas fruto de uma ação individual dele, de um talento individual, de uma habilidade individual dele. Mas, que era fruto de um momento, fruto de uma época, fruto de um país, tanto dele quanto de todo um movimento cultural que naquele momento buscava algo que estava por ali, quer dizer, a construção de uma cinematografia crítica, saída das condições do país, saída da expressão popular do país, e que discutisse de dentro, não a gente de fora, olhando e analisando uma questão à distância, mas de dentro com todas as tensões, desequilíbrios,

³ DEUS e o diabo na terra do sol, *op. cit.*

⁴ Idem.

*inseguranças, nervosismos resultantes de uma análise que seja feita de dentro do problema que se está vivendo.*⁵

José Carlos Avellar prossegue dizendo:

*Essa questão de que o filme é tanto um produto de seu realizador quanto de sua época, explica a surpresa agradável e a adesão entusiasmada diante de Deus e o Diabo na Terra do Sol. Ele era tanto uma expressão pessoal, particular do realizador quanto alguma coisa mais ou menos indefinida e imprecisa que estava na cabeça de todo mundo*⁶.

Quanto ao espectador, acrescenta que:

*A idéia de que a expressão artística seja algo que realiza apenas parte do sonhado pelo realizador e que é complementada pela imaginação do espectador que acrescenta, coloca nela, pega alguma coisa que está esboçada nela e complementa, é muito, muito adequada para a reação que Deus e o Diabo na Terra do Sol provocou quando foi lançado [...]. O filme provocou um impacto muito grande, um impacto muito positivo em todos. Claro, o filme propunha uma relação diferente com o cinema, uma forma de visão com a crítica. Discutia-se muito, ele mesmo se propondo uma forma de um relacionamento crítico entre o cinema e a realidade, entre cinema com espectador.*⁷

Anos mais tarde, os atores Othon Bastos e Yoná Magalhães, protagonistas do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em entrevista concedida ao crítico José Carlos Avellar, relatam suas experiências durante as filmagens. Relembra da composição de seus personagens, da atuação diante do movimento descontínuo da câmera destacando as cenas que davam ao filme um significado especial, não só em termos de criatividade e beleza, mas, sobretudo, no sentido de dar expressão ao personagem e vivacidade à cena, e ainda interagir o espaço real, no qual, eles, como atores estavam inseridos, com o espaço ficcional do personagem e do contexto histórico ali determinado.

⁵ DEUS e o diabo na terra do sol, *op. cit.*

⁶ Idem.

⁷ Idem.

Além dos acontecimentos no set de filmagem, falam do impacto causado nas pessoas no instante de recepção do filme em que o mesmo começou a ser exibido, embora não presenciaram esse momento. Othon Bastos diz que:

Eu comecei a receber telefonemas do Rio de Janeiro sobre o filme. Pessoas que vinham do Rio para me entrevistar na Bahia. Saber como era aquilo que eu tinha feito. Por que eu tinha feito aquilo? Como era? Por que o Glauber topava um trabalho daquele? Eu dava as explicações que queria para cada um. Mas achava um absurdo! Para mim o trabalho foi uma grande experiência. Foi uma grande ousadia tanto minha como do Glauber, quer dizer, ousamos juntos e nos responsabilizávamos pelo que desse no futuro. Para mim foi uma surpresa muito grande as pessoas elevarem isso ao cubo, sei lá, à décima potência, um trabalho que foi feito com o maior empenho e com a possibilidade de fazer alguma coisa diferente [...].⁸

Quanto a Yoná Magalhães:

Eu estava gravidíssima! Eu não participei de nenhuma estréia. Vi o filme bem depois. Recebia as notícias, meio assim. O que está acontecendo? Como? [...] Realmente todos nós ficamos, inclusive, muito satisfeitos naquela explosão, naquele impacto [...]. Mas, uma surpresa! Ficamos muito surpresos [...].⁹

Dando continuidade às lembranças, eles relatam a rica convivência com o Glauber Rocha amigo – aquele que depois da cena filmada, abraçava, aconchegava, dialogava e se entusiasmava. E o Glauber Rocha diretor – inquieto, com a capacidade de criar e improvisar sem precedentes, que pouco explicava sobre como seria a cena, muitas das vezes, diferente do que estava no roteiro. Aliás, inventar as cenas, dar dimensão ao personagem diante da câmera era de total responsabilidade deles, atores, que conduziam a ação. Mas, Othon Bastos recorda que:

Quando ele entrava no set, o impressionante é que ele não te deixava só, ele ia com você. A emoção dele ia te jogando. Ia jogando a emoção dele para você [...] para você ir com ele. [...] Ele fazia um trabalho de auxiliar você. Dar para você uma dimensão. Talvez esta dimensão já estava na cabeça dele. Ele puxava você para

⁸ DEUS e o diabo na terra do sol, *op. cit.*

⁹ Idem.

*aquilo que ele queria que você fosse. A forma o Glauber jogava fora. A forma, você já está com a forma. [...] Então você jogava sua emoção já com aquela forma.*¹⁰

Para Othon Bastos esse entendimento, essa liberdade de ação, foi essencial não só para a criação dos personagens e das cenas, mas também para que o filme em si tivesse toda aquela envolvimento, toda aquela dimensão. Assim como para Yoná Magalhães fazer o filme, ser dirigida por Glauber Rocha, conviver com aquelas pessoas de Monte Santo e o fato de lidar com aquela realidade foi uma grande experiência, um aprendizado.

Portanto, para ambos, hoje, ter feito parte juntamente com Glauber Rocha da construção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é uma emoção, uma sensação única. Mas, o que eu pude observar ao longo de seus relatos, que nenhum mencionou a conjuntura política da época, sendo que, em decorrência do golpe militar o filme teve a censura imposta pelo alto escalão do governo por considerá-lo subversivo. Seu cartaz de lançamento foi apreendido e sua divulgação foi atrasada por conta dos acontecimentos, entre outras dificuldades. Por que esse momento não fez parte de suas lembranças?

Mas, vale salientar que esta observação não se trata especificamente de uma crítica, pois a intenção aqui é buscar na atuação dos atores a essência da criação que alia poesia e verdade, sonho e realidade. Compreender, o universo mítico glauberiano no qual se insere a narrativa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* onde a arte e a política, o real e o imaginário coadunam-se de forma poética e sua representatividade histórica dentro do cenário cultural.

Nesse sentido:

*Guardar esses dados, 13 de março, o comício da Central, a primeira projeção, o debate de 24 de março, o filme como produto de um complexo cultural pronto para explodir. Lembrar do que explodiu em 31 de março. Não perder de vista o espaço e o tempo, Brasil, 1964. Só assim será possível dedicar-se ao filme como se só ele existisse. Como se o cinema fosse maior que o sol, que a terra, que deus, que o diabo.*¹²

¹⁰ DEUS e o diabo na terra do sol, *op. cit.*

¹² AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 9.

BIBLIOGRAFIA E FONTES

1 – FONTES

Filme e DVD:

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Glauber Rocha. Copacabana filmes: Cinemateca Brasileira, 1964. 1 videocassete (125 min.), sonoro, preto e branco, 35 mm. VHS.

_____. Direção: Glauber Rocha. São Paulo: Versátil Home Vídeo e Riofilme. 2002. 1 DVD Duplo (125 e 145 min.), NTSC, son. , color, CD II (extras). (coleção Glauber Rocha).

1.2 – LIVROS E ARTIGOS SOBRE O FILME:

“Deus e o Diabo na Terra do Sol”

AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol:** a linha reta, o melão da cana e o retrato do artista quando jovem. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. Rascunho de um pássaro. CULT – **Revista Brasileira de Cultura**. São Paulo, Ed. 17, nº 67, ano VI, p. 42 – 47, mar. 2003.

BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha:** cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. Os impasses da ambigüidade. In: _____. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 67 – 84.

FERREIRA Tolentino, Célia Aparecida. Deus e o diabo na terra do sol: o ciclo da consciência. In: _____. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001, p. 171 – 198.

_____. O cineasta e a revolução. In: MAZZEO, Antônio Carlos, LAGOA, Maria Izabel (Orgs.). **Corações vermelhos**: os comunistas brasileiros no século XX. São Paulo: Cortez, 2003, p. 216 – 226.

GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al. **Glauber Rocha**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 41 – 49.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 33 – 82.

GRÜNEWALD, José Lino. Deus e o diabo na terra do sol. In: CASRTO, Ruy (Org.). **Um filme é um filme**: o cinema de vanguarda dos anos 60. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 145 – 148.

NAGIB, Lúcia. O sertão está em toda parte: Glauber Rocha e a literatura oral. **Revista Imagens**, Campinas, Ed. da Unicamp, nº 6, p. 70 – 83, jan/abr. 1996.

_____. O novo cinema sob o espectro do cinema novo. **Estudos de cinema**: Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000, p. 122 – 124.

VENTURA, Tereza. Ruína e esperança. In: _____. **A poética política de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000, p. 184 – 196.

VIANY, Alex. 1964: Glauber Rocha, Walter Lima Jr., David Neves, Leon Hirszman: Deus e o diabo na terra do sol. In: AVELLAR, José Carlos (org.). **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 51 – 84.

XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: _____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e terra, 2001, p. 129.

2 - REFERÊNCIA BIBLIOGRAFICA

2.1. *História e Cinema:*

AVELLAR, José Carlos. **A ponte Clandestina**: teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34: Edusp, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

CARVALHO SOARES, Mariza de; FERREIRA, Jorge. **A história vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CASTRO, Ruy. **Ela é carioca**: enciclopédia de Ipanema: São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FURTADO, Celso et al. **Brasil**: tempos modernos. 2ª ed. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1997.

HOLANDA BUARQUE, Heloisa de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955 – 1960). **Estudos Históricos**, Fundação Getúlio Vargas, nº 28, 2001.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**: textos e entrevistas com Glauber Rocha. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas de revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro, Record, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

VENTURA, Tereza. **A poética política de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

2.2 – *Literatura e Cinema*

2.2.1. *Cinema*:

ANDRADE DUTRA, Roger. Da historicidade da imagem a historicidade do cinema. **Projeto História** (história e imagem). São Paulo: Educ, nº 21, p. 121 –140, nov. 2000.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**: a política dos autores: França. Brasil nos anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense Edusp, 1994.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRANÇA, Andréa; HEYNEMANN, Liliane. Cinema moderno no Brasil de 1968. **Acervo**: revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v.11, nº 1 - 2, jan/dez. 1998.

FREIRE RAMOS, Alcides. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: Edusc, 2002.

_____. Terra em transe: estética da recepção e historicidade. **ArtCultura**. Uberlândia, UFU: NEHAC, v.4, nº 5, p. 56 – 62, dez. 2002.

GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro. 1930 – 1964. FAUSTO, Boris (Org.). **O Brasil republicano**: economia e cultura (1930 – 1964). Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997, p. 463 – 500.

GERBER Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al. **Glauber Rocha**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 10 – 39.

NOVA, Cristiane. A “história” diante dos desafios imagéticos. **Projeto História** (história e imagem). São Paulo, Educ, nº 21, p. 141 – 162, nov. 2000.

ORTIZ RAMOS, José Mário. **Cinema, estado e lutas culturais (50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1983.

PESSOA RAMOS, Fernando et al. Três voltas do popular e tradição escatológica do cinema brasileiro. **Estudos Históricos**: Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, nº 3, ano 1, p. 165 – 170, jul. 1965.

____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

____. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra: Embrafilme, 1983.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

2.2.2. *Literatura*:

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

____ et al. **A personagem de ficção**. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva 2002.

2.3 – *Metodologia e Teoria Histórica*:

AMENGUAL, Barthélémy. Glauber Rocha e os caminhos da liberdade. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio et al. **Glauber Rocha**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 95 – 122.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, p. 176.

BLOC, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia**: a Escola dos Annales (1929 – 19890). São Paulo: UNESP, 1991.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História**: novos problemas. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

_____. **História**: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____ et al. **A nova história**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

_____. Documento/monumento. **Enciclopédia Einaudi**, v. 1, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, p. 102.

NUNES DAVI, Tânia. Os múltiplos “planos” e “enquadramentos” da historiografia no final do século XX: o cinema como evidência documental. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**. Uberlândia, UFU, nº 30, p. 7 – 12, ano 15, 2000.