

Do mar da esperança ao deserto do desalento: *Deus e o Diabo na terra do sol, Terra em Transe* e os seus entrelaçamentos com a História*

Esdras Carlos de Lima Oliveira

Mestrando em História Social da Cultura

Regional – UFRPE

ecoliveira@hotmail.com

Resumo: Este artigo pretende analisar duas obras do cineasta baiano Glauber Rocha e seus entrelaçamentos com o contexto histórico na qual foram criadas. Também lançaremos um olhar sobre a imagem do mar presente em muitas obras do diretor e que nas duas películas, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), aparece como elemento que une as duas produções e ora é mostrada como alegoria da esperança revolucionária, ora como caminho para observar o fim do sonho. Além disto, com a ajuda destes filmes, veremos como a ditadura militar, no Brasil, foi sentida pela intelectualidade. Para construir tal conhecimento usamos como principal referencial teórico o historiador Marc Ferro e sua obra *Cinema e História*, além de pensadores do cinema brasileiro como Ismail Xavier e Lúcia Nagib, que se debruçaram sobre o Cinema Novo, a obra de Glauber e suas respectivas reverberações.

Palavras-chave: Cinema-História, Cinema Novo, Glauber Rocha, ditadura, intelectuais, mar.

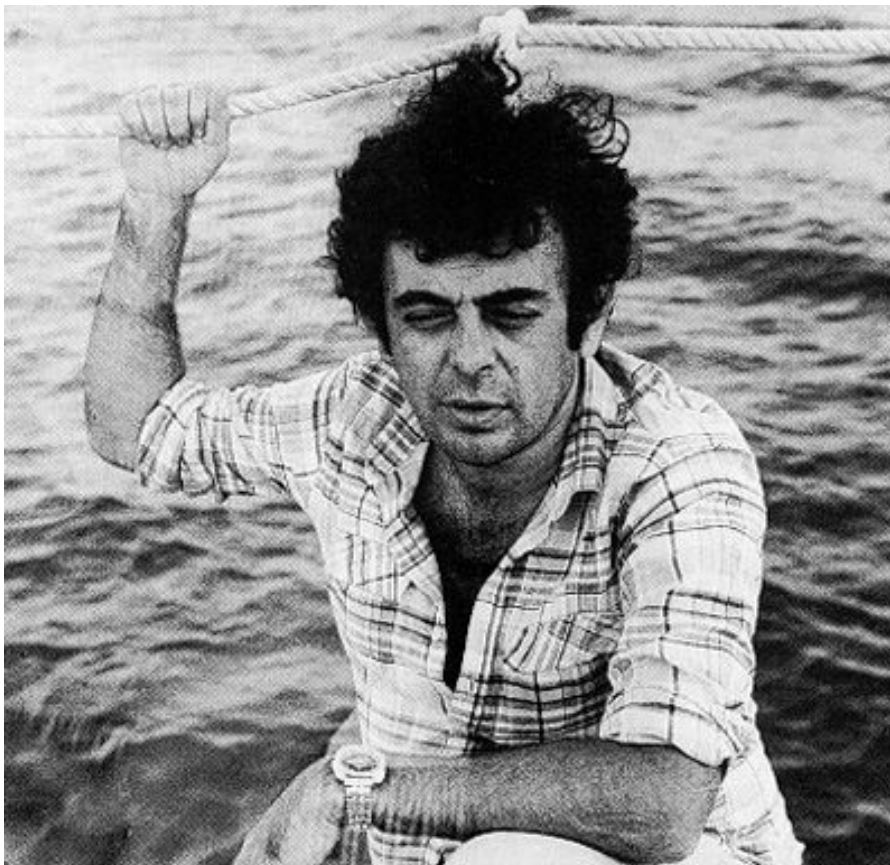
Abstract: This article intends to analyze two motion pictures from the Brazil's Glauber Rocha and its interlacements with the historical context in which they had been created. Also we will launch a look on the image of the sea in two films from Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) and *Terra em Transe* (1967). The sea appears as element that connect the two productions and however is shown as alegory of the revolutionary hope, however as way to observe the end of the dream. Moreover, with the aid of these films, we will see as the military dictatorship, in Brazil, was felt by the intellectuality. To construct such knowledge we use as main theoretical referencial the historian Marc Ferro and his book *Cinema and History*, beyond thinkers of the Brazilian cinema as Ismail Xavier and Lúcia Nagib.

Keywords: Cinema-History, Cinema Novo, Glauber Rocha, dictatorship, intellectuals, sea.

* Este artigo tem como base alguns capítulos da monografia OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. **Do mar da esperança ao deserto do desalento: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Glauber Rocha e a História.** Monografia (Especialização em História das Artes e Religiões) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2009.

Sobre mares e desertos

Com o presente artigo pretendemos analisar a relação de duas obras do cineasta baiano Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), consideradas suas maiores obras complementares. Com ambas faremos uma análise traçando suas relações com o contexto sócio-histórico ao qual estão atreladas. Nossa principal referência em relação ao uso das imagens em movimento como elemento de trabalho do historiador é Marc Ferro e a possibilidade analítica que ele abriu com os filmes sendo “uma contra-análise da sociedade” (FERRO, 1992, p. 283). Num primeiro momento vamos traçar uma breve análise de como as imagens fílmicas podem ser de serventia a nós historiadores; posteriormente, nos debruçaremos na relação que Glauber Rocha construiu com a História em sua obra, para isso, analisaremos de modo não-compartmentado duas obras suas; discutindo como a História ecoa nelas. Do mar do sonho da revolução ao deserto do desalento ditatorial, observaremos como a intelectualidade reage ao golpe militar de 1964 e como isso reverbera nos seus filmes.



O cineasta baiano Glauber Rocha em seus filmes teceu íntima relação com a História.
Disponível em: <http://www.oarquivo.com.br/portal/images/stories/biografias/grocha1.jpg>
Acesso em 09 abr. 2010.

As imagens em movimento como fonte para o trabalho do historiador

O cinema foi, e ainda é, usado pelos regimes políticos das mais variadas vertentes ideológicas como instrumento privilegiado de propaganda. É a alma da modernidade; a arte, e também indústria, que mais se atrela com este período e com suas ideologias, do liberalismo de *Hollywood* e dos *blockbusters*, passando pela Alemanha nazista dos documentários de Leni Riefenstahl até o socialismo da União Soviética e o homem com a câmera na mão chamado Dziga Vertov; o cinema atrela-se a política celebrando a velocidade, a mudança, o novo, o “perfeito”, apontando para o futuro em uma celebração dos ideais da Modernidade (CHARNEY; SCHWARTZ, 2007).

Desde a década de 70, principalmente, tem sido uma nova grande seara para o *métier* do historiador, tendo como grande incentivador o historiador francês Marc Ferro. Com o livro *Cinema e História* Ferro expande os horizontes visíveis ao olhar dos profissionais de História, colaborando com a ampliação do espaço para as imagens em movimento como documento passível de análise, colocando-as no mesmo patamar dos documentos escritos. Segundo Ferro, a análise do historiador deve partir “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 o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las.” (FERRO, 1992, p. 86)

As imagens, polissêmicas por natureza, sendo representações do real, não podem ser aceitas como reproduções fieis desta dimensão. Elas mentem. Elas omitem. Assim como textos escritos. São terrenos que tem poças de areia movediça, portanto, cautela e atenção a onde se pisa é necessário. No fervor da modernidade a fotografia, inicialmente, e o cinema, um pouco depois, eram tidos como a fiel reprodução da verdade, mas no decorrer do século XX, no trilhar das análises que se fez de ambas as artes podemos observar, com mais clareza, o potencial de manipulação e elaboração discursiva criadora de outras realidades a partir do real captado pelas artes fotográfica e cinematográfica. Peter Burke, em *Testemunha Ocular*, ao falar sobre a construção da imagem em quadros e fotos, cita algo que pode ser estendido ao cinema também, diz ele que

A má notícia é que arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que refleti-la de tal forma que historiadores que não levem em consideração a variedade das intenções de pintores e fotógrafos (sem falar nos patronos e clientes) podem chegar a uma interpretação seriamente equivocada. (BURKE, 2004, p. 15)

Devemos desconstruir a obra fílmica, buscar o dito e não-dito. Ver aquilo que se mostra pelo excesso ou pela falta. Em *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*, obra escrita a quatro mãos por Francis Vanoye e Anne Goliot-Étté, vemos que analisar um filme “é despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar... desconstruí-lo e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme.” (VANOYE; GOLIOT-ÉTTÉ, 2005, p. 37). Uma película é uma sobreposição de inúmeros discursos, seja de ordem consciente ou inconsciente. Arte coletiva, pois, engloba o trabalho de atores, diretores, produtores, profissionais técnicos de cenografia, figurino, iluminação etc. Cada um deles com sua subjetividade ativa e que mesmo trabalhando dentro de uma mesma lógica, vão deixar transparecer suas emoções, as visões de cada um, em maior ou menor escala. Subjetividades imersas dentro de um contexto histórico definido. Segundo Peter Burke

As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo [...] O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante). (BURKE, 2004, p. 238 – 239)

Essa é uma das perspectivas que devemos colocar sobre a obra de Glauber Rocha e dos cinemanovistas, engajados em um projeto político de mudança social em escala nacional e que usavam seus filmes como denúncia da velha realidade “colonizada”, segundo eles, apontando caminhos a trilhar rumo a uma realidade nova, que teria início apenas com um processo revolucionário que solapasse as bases do modelo vigente. A construção de uma nova sociedade se passa pela crítica da velha, mas este discurso, as vezes, é perpassado por elementos contraditórios e outros que são postos de modo consciente, e as vezes inconscientes, manipulando o real, em busca de um ideal. Como salienta Ferro

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também, não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. (FERRO, 1992, p. 289)

O cinema de Glauber e suas relações com a História

Considerado um dos mais importantes cineastas do país, e um dos principais nomes do movimento cinemanovista, o baiano Glauber Rocha construiu sua obra tendo íntimas relações com a História. Ele vai se utilizar dela, se apropriar do passado para ilustrar e fortalecer as lutas revolucionárias e conseqüentemente usar as suas obras fílmicas na construção da Revolução e no conseqüente devir histórico. Abarcando uma estética, que mesmo se

apropriando de fontes cinematográficas conhecidas, vai ter um tom experimental, caótico e permeado por um dualismo barroco, pois elementos contrários /contraditórios se apresentam em toda sua obra e, mais ainda, por toda, sua vida. (CARVALHO *et alli*, 2006, p. 291).

Para Glauber, a História, assim como para a intelectualidade de esquerda de sua época, já estaria escrita, seu final seria possível de ser antevisto, dadas as condições históricas, a revolução era eminente, bastaria ter o controle do processo. Podia, então, ser cantada a canção do futuro, onde a revolução era certa. Intelectuais como cantadores, de canto a canto em suas performances proferindo aos quatro ventos as mudanças. Era uma concepção de história, de cultura e de sociedade fechada e totalizante. Como exemplo desta concepção glauberiana, que a percebemos presente em *Terra em Transe*, citamos o seguinte trecho:

A história do janguismo no Brasil é contada na América Latina, quer dizer, você muda o nome dos personagens e o cenário e a ordem de certos fatos, mas quando você faz a articulação dá sempre o mesmo resultado, porque o modelo é o mesmo. As variações culturais, quer dizer, a cor da roupa, a maneira de comer, de falar, de samba aqui, samba ali, quer dizer, são mais flores do estilo, quer dizer, se você levanta tudo isso, você vai encontrar o mesmo osso, o mesmo tutano, entendeu? Quer dizer, não tem muita diferença. (GERBER, 1982, p. 99)

Dentro da visão mítica presente em *Deus e o Diabo*, principalmente, aparece certa visão de história apenas sentida nas citações a passagens da história do Nordeste. A luta pela terra, historicamente associada com Canudos, mostrada em um diálogo entre o padre, um coronel e Antônio das Mortes, na sequência na qual o matador é incumbido de por fim ao beato e seus seguidores, pois eles estão começando a ser incômodos para os coronéis da região. Com o apoio do padre, denotando apoio da Igreja, mesmo sendo o beato servo da fé católica, seus desvarios estavam incomodando os poderosos e o padre foi o responsável por convencer o matador de cangaceiros a exterminar um bando de religiosos, devidamente bem pago pelos coronéis. Esse agrupamento era comandado pelo beato Sebastião, nome cuja referência clara é a do imaginário messiânico luso-brasileiro criado ao redor da figura do rei Dom Sebastião que morto na batalha de Alcácer-Quirbir voltaria em um futuro para reerguer Portugal, fenômeno milenarista que é conhecido como sebastianismo e que teve inúmeros seguidores no decorrer dos séculos no mundo luso-brasileiro. Os movimentos messiânicos de Canudos, do padre Ibiapina, da Pedra Bonita estão condensados no episódio do massacre do Monte Santo, e sintetizam a visão estereotipada existente na literatura sobre a religiosidade popular (Os Sertões, de Euclides da Cunha e Pedra Bonita de José Lins do Rego). Além das locações do filme que ficam próximas ao local onde o Arraial de Canudos foi construído. Um apelo por uma história que englobasse os caminhos percorridos pela sociedade brasileira desde os primórdios, uma visão totalizadora e absoluta.

Já no bloco narrativo reservado ao cangaço, na teatralidade da *misé-en-scene* onde os personagens ficam presos a um território restrito, vemos três referências explícitas a personagens historicamente localizáveis: os cangaceiros Lampião, Maria Bonita, Corisco e a sua mulher Dadá. Corisco, líder do cangaço após a morte de Virgulino, aparece incorporando o seu comandante morto, um cangaceiro de dupla personalidade de gestos teatrais, que grita, gira, ergue seu punhal e reza, crendo ter o corpo fechado. Dois personagens, cuja ação vai girar ao seu redor. O que interessava a Glauber, na verdade, era fazer um condensamento de eventos e personagens da História, compartimentando os fenômenos sociais do cangaço e do messianismo em blocos narrativos.



Corisco (Othon Bastos) é um dos últimos cangaceiros e, no filme *Deus e o Diabo*, tem o *corpo fechado* para o mal. Disponível em: < http://www.sergioricardo.com/trilha_imagem/3-01.jpg >. Acesso em 09 abr. 2010.

Outro elemento são os saltos temporais que são percebidos no decorrer dos filmes, é que eles vão a frente ao tempo, sem que se demonstre que está a fazer isso. Para Cristiane Nova “os relógios parecem não fazer parte da revolução defendida por Glauber. O tempo parece, então, ser medido ainda pelo sol ou pelos ciclos sociais”. (NOVA *et alli*, 2008, p. 222).

Canudos, Pedra Bonita, Juazeiro do Norte e seus respectivos fenômenos messiânicos e milenaristas, por exemplo, assim como os principais nomes do cangaço e o do coronelismo,

estes estão presentes, nomeados em alguns momentos no filme *Deus e o Diabo*, porém são apenas riscos dentro de um enorme emaranhado discursivo, onde os fatos históricos aparecem fragmentados perdidos dentro de uma totalidade, de uma visão fechada e circular da história.

Embora sua ideologia busque fins para a história, seus filmes lançam mão de elementos da cultura popular, de sua memória, em que a história parece sem fim, em que se remete a uma totalidade fechada, a um mundo lendário e exemplar, a um mundo onde todas as forças presentes parecem se anular, evitando qualquer movimento. Partindo desta premissa é que, em seus filmes, só as forças externas são desestabilizadoras, só elas põem a história novamente em movimento. Só quando este mundo mítico é atingido pela presença da história trazida de fora pelo intelectual de vanguarda é que volta a se mover. (ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 285)

Mas, para Cristiane Nova, a concepção de história para Glauber

se localiza diluída na abordagem de algumas problemáticas que se encontram presentes em toda a obra do diretor, através da recorrência de temas como: a oposição entre o “arcaico” e o “moderno”; a poesia e a política; a exploração de classes; a disputa pelo poder; a luta entre o Bem e o Mal; a Revolução; a morte; entre outros. Trata-se de uma visão de história complexa, que agrupa diversos níveis de abordagem do tempo num único discurso. (NOVA *et alli* p. 221)

Há um entrelaçamento das três lógicas temporais dentro de *Deus e o Diabo*, pois, vemos no decorrer da película a existência de traços do passado personificados no presente e a revolução sendo trazido do futuro. Ao fim ele promove a libertação do vaqueiro Manuel da lógica opressora deste tempo mítico; tentando se antecipar ao tempo corrente fora da tela, onde, segunda a esquerda da época, dadas as condições, a revolução no Brasil e na América Latina era eminente, bastaria que as pessoas fossem bem direcionadas para despertar a consciência revolucionária. O filme seria, então, o equivalente da lanterna platônica naqueles idos da década de 1960, para libertar o povo de seu estado de alienação e levar as massas a Revolução e, conseqüentemente, mudar a história.

O mar da esperança

Rosa cai no chão e Manoel segue adiante rumando ao mar, que numa ação da montagem surge na tela em uma panorâmica com suas águas revoltas e confirmando a profecia que foi dita pela boca do santo e do diabo no decorrer do filme; enfim o sertão virou mar na metáfora glauberiana da Revolução. Manuel, síntese do povo, agora estava livre da opressão e da circularidade tempo-espacial do sertão; liberto da alienação ele, enfim, poderia construir um mundo diferente. Logo a música, na voz de Sérgio Ricardo com letras do diretor, é substituída pelo som modernista do compositor brasileiro Villa-Lobos, assim como a caatinga é trocada pelas ondas do mar e pela palavra *fim*. Essa é a sequência de planos do final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A seqüência final se contrapõe a inicial que é uma panorâmica sobre a caatinga ao som de Villa-Lobos que é logo substituída pelos versos do

cantador que nos introduz a história. Vemos Manoel, uma carcaça de boi ao chão. No rosto do vaqueiro a desolação pela perda da reze. Logo ele deixa o funéreo lugar, rumando para sua casa no lombo de um burro atravessando a caatinga. O início e o fim de *Deus e o Diabo* se contrapõem dentro desta lógica do ideário glauberiano: a vastidão seca da pobreza *versus* a imensidão fluida e revoltosa da promessa da revolução:

O sertão como dado, o mar como aspiração. Início e fim na distância, se unem, pela simetria, para reiterar o enunciado. E a metáfora central da transformação se representa, na íntegra, nesse confronto início-fim, de modo a cercar, emoldurar, o trabalho narrativo do cantador. (XAVIER, 2006, p. 114)

Segundo Lúcia Nagib, em *A Utopia no Cinema Brasileiro*, “Ao que parece, ninguém antes de Glauber, no cinema brasileiro, conferira ao mar tal carga simbólica”, pois essa massa de águas revoltas simboliza a mudança, a transformação e é a metáfora de uma Revolução brasileira fora das telas, que deveria botar de ponta-cabeça a pirâmide social. Mudança essa já antevista pelo personagem Antônio das Mortes no decorrer do filme, diz ele ao cego Júlio: “Um dia vai ter uma guerra maior neste sertão. Uma guerra grande sem a cegueira de Deus e do Diabo”, ou seja, uma mudança onde a alienação não estaria presente, a tão propagada revolução pregada pelas esquerdas nos idos de 1960 (NAGIB, 2006, p. 29).

A alegoria do mar é tomada emprestada de prédicas, que teriam sido escritas por Antônio Conselheiro líder do Arraial de Canudos, achadas após o conflito de 1897 no sertão baiano em meio aos destroços da guerra. A frase que se encontra nos escritos é “O sertão virará praia, e a praia virará sertão”, que Glauber se inspirou e tomou para simbolizar sua metáfora da mudança (IDEM, p. 28).

Durante toda a produção temos algumas citações relacionadas ao mar, dentro da dicotomia estabelecida entre o sertão seco e o litoral, presente tão fortemente no arcabouço cultural do país. O beato Sebastião prega a seus seguidores a existência de uma utópica ilha onde

(...) tudo é verde. Os cavalo comendo as frô e os menino bebendo leite nas água dos rios. Os hôme come pão feito de pedra, e poeira da terra vira farinha. Tem água e comida, tem fartura do céu todo dia. Quando o sol nasce, aparece Jesus Cristo e a Virgem Maria. E o meu Santo Sebastião, todo cravado de flecha no peito.¹

A idealização de um paraíso de fartura, diferente da sequidão do sertão, que oprimia as massas populares, que assim como as águas do mar, deveriam ser revoltas, para quebrar na praia, inundar e destruir a ordem vigente. As massas, atingindo a conscientização, seriam

¹ Citação transcrita diretamente da película *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a exemplo de outras no decorrer do texto.

como essa força da natureza que se joga contra o obstáculo em sua frente destruindo-o e tomando o seu lugar. O mar como útero de uma nova terra, de um novo mundo. Mar que banha os três berços do país (Europa, África e o próprio continente americano). Atlântico por onde passou a história da nação, que é filha deste oceano. Portanto, apontar o mar em seus filmes é para Glauber um gesto de nascimento, fertilidade.

Mar da Bahia foi tema de muita poesia e música, mas nunca poetas de antes pronunciaram a mágica barroca do Atlântico. É coisa vaga, fato simples, despido de letras pomposas: apenas descoberta das origens numa terra de sol, raízes deste sangue passional que nos leva aos extremos, como cimento final de uma significativa luz que desperta o sono e daí o sonho de tamanha energia que não pode iluminar impunemente a Miséria e a Injustiça (GERBER, 1982, p. 211).

A libertação, o nascimento do novo, vem do mar. Raquel Gerber diz que na obra fílmica de Glauber o mar “é símbolo feminino, útero, fertilidade/fecundidade, símbolo que passará por elaboração diferente, em termos de imagens, nos seus vários filmes, como uma constante, ponto alto ou arremate, símbolo contenedor do passado, do presente e do futuro.” (IDEM, p. 36).

O deserto do desalento

Em *Terra em Transe*, já situada na segunda fase marcada pelo golpe de estado civil-militar de 1964, as alegorias da mudança presentes nos filmes anteriores dão lugar a desilusão pela não-concretização das transformações acalentadas pelas esquerdas na América Latina. E o mar retorna na abertura do filme numa panorâmica com movimento contrário a que aparece ao fim de *Deus e o Diabo*. Partimos do mar prata, obscuro e calmo (diferente das águas revoltosas que aparecem ao final da saga de Manuel), para o continente, para dentro do alegórico país de Eldorado, síntese do desalento e da história daquele período para os brasileiros e para os latinos americanos. Como salienta Lúcia Nagib, sobre a utopia na obra de Glauber, que “O sertão-mar mítico de Glauber é o sentimento dilacerante deste país utópico que poderia ter sido, mas fadado a não se realizar...” (NAGIB, 2006, p. 33).

A posse de Jango, como era conhecido o presidente, animava as esquerdas pela possibilidade de reformas na sociedade, diminuindo as diferenças entre as classes sociais. Mas tendo os poderes limitados pelo parlamentarismo aprovado após a renúncia do seu antecessor, Jânio Quadros, e enfrentando a resistência de diversos grupos de direita, ele tem que montar um gabinete de conciliação e as reformas não ocorreram como o esperado. É um dos primeiros grandes desalentos que as esquerdas sentem naquela década. Como salienta Jorge Ferreira que da “euforia inicial com a posse foi logo transformada em impaciência. Afinal,

estudantes sindicalistas, artistas, intelectuais e esquerdas [dentro desses grupos estavam os cinemanovistas] acreditavam que havia chegado a hora das reformas.” (FERREIRA, p. 356).

Foi um período extremamente conturbado onde sonhos foram se perdendo entre o proletariado, o campesinato e a intelectualidade. As reformas de base não saindo do papel e o presidente se desgastando dia-a-dia até culminar no golpe de 1 de abril. *Deus e o Diabo* é gestado neste período conturbado, e pretende mostrar uma problemática histórica no campo brasileiro: a luta por terras, além de ser um filme atrelado ao pensamento revolucionário vigente. Uma luta tendo como líderes do povo os grupos de esquerda. Isso é percebido na visão de Raquel Gerber sobre a obra de Glauber que aparece em dados momentos do livro *O Mito da Civilização Atlântica* misturada a uma visão baseada nas idéias de formação da relação consciente/inconsciente de Sigmund Freud, presentes no trecho que colocamos a seguir:

Para que um indivíduo possa compreender seu próprio discurso, necessita de uma outra consciência. No caso, o filme, com seus personagens, suas vozes, torna-se um sujeito cambiante, que articula um discurso, A palavra, o discurso é que dá significado ao “outro” e pode permitir a passagem da consciência em si (alienada) para a consciência para si. Um indivíduo chega à consciência através de uma outra consciência. (GERBER, 1982, p. 87)

Foi no contexto de radicalização do discurso das esquerdas, com a possibilidade de uma transformação radical no país, que essa retórica de dirigir o povo ao combate era colocada pela intelectualidade da época. Como vemos nas palavras de Glauber sobre esse momento, em entrevista a Gianni Menon transcrita no livro *Revolução do Cinema Novo*:

Em *Deus e o Diabo*, o “programa intelectual” estava na minha euforia de então, diretamente derivada daquele momento histórico particular, das esperanças dos “Centros Populares de Cultura”, estava na minha inspiração incontrolada e não reprimida a uma violência revolucionária. (ROCHA, 1981, p. 124 – 125)

O golpe militar foi um grande choque da História para as esquerdas brasileiras, que imbuídas de uma interpretação *romântica* do marxismo tinham como certa a revolução, dadas as condições da sociedade, que só necessitaria de um bom direcionamento feito por estes intelectuais possuidores do conhecimento iluminador. (RIDENTI, 1999), mas que acabaram tendo seus sonhos revolucionários latino-americanos abortados pela ascensão de um bando de Porfírios² ao poder. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é uma obra de fronteira, pois está localizada entre o sonho da revolução e a angústia da realidade ditatorial.

² Referência ao personagem de Paulo Autran em *Terra em Transe*.



Porfírio Diaz (Paulo Autran), síntese, segundo o filme *Terra em Transe*, das elites golpistas latino-americanas. Disponível em: < <http://cinextase.files.wordpress.com/2010/02/terra-em-transe.jpg> >. Acesso em: 09 abr. 2010.

Lançado em 1964, o filme teve sua primeira exibição em um dia emblemático, dia 13 de março no Cinema Vitória, na Cinelândia, no mesmo dia do comício de João Goulart. Neste mesmo dia a película foi escolhida para representar o país no Festival de Cannes pela Comissão de Seleção do Itamarati, chefiada pelo embaixador Arnaldo Carrilho, que após o golpe civil-militar de 1 de abril que depôs Jango foi pressionado por militares do então embrionário SNI (Serviço Nacional de Inteligência) em sua sala no Ministério das Relações Exteriores, o Itamarati, para que retirasse o filme como representante brasileiro no festival por sua carga subversiva. Apesar de não ter vencido o festival, juntamente a *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, causou furor em Cannes e incitou debates dentro e fora do país. Recebendo boa acolhida por parte da crítica e da intelectualidade brasileira.³

A chegada ao poder da ditadura militar, apoiada por partes das classes médias, vai marcar uma mudança no modo como a esquerda passa a atuar, seja no campo da política, seja no campo das artes. O PCB (Partido Comunista Brasileiro) controlava grande parte dos movimentos e instituições de esquerda no país, como os CPCs (Centros Populares de Cultura) que ditavam a produção e a concepção da arte popular revolucionária. No pós-golpe há um rearranjo dentro da esquerda brasileira, com a mudança de táticas e de posicionamentos e constantes cisões dentro dos grupos, muitos radicalizaram o discurso, passando a luta armada, outros buscaram se entrincheirar e a usar a arte como modo sutil de serem contrários ao regime.

³ Sobre a relação de amizade do embaixador com Glauber e para mais informações sobre o episódio com os militares e sobre a construção do filme e sua repercussão ver os extras, no disco 2 do DVD *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Prefeitura do Rio de Janeiro, Seleções DVD.

Parte da intelectualidade brasileira, incluindo muitos cinemanovistas, de um modo geral, foi pouco a pouco sendo engolida pela indústria cultural que estava se formando no país. As grandes redes de televisão se instalaram nacionalmente (TV Globo e TV Tupi) graças ao desenvolvimento da tecnologia de satélites e da criação da Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) e cooptaram muitas destas cabeças, que saíam do circuito alternativo da arte para se inserir dentro da lógica da cultura de massas. Abaixo citaremos um trecho de uma entrevista contido no livro *Em busca do povo brasileiro. Artistas da Revolução, do CPC a era da TV*, de Marcelo Ridenti, onde Dias Gomes, baiano como Glauber, nos dá um exemplo desta mudança em parte da intelectualidade de esquerda:

A minha geração de dramaturgos nos anos 50-60 sonhou com um teatro político e popular. [...] Para se fazer um teatro popular, era preciso mudar o regime, que impedia o teatro popular, desde que nos obriga a cobrar uma entrada que o povo não podia pagar, e o governo deixava o povo em condições de não pagar essa entrada. [...] Quando a Globo me chama, eu penso: a Globo está me dando uma platéia popular, aquilo que sonhei no teatro o tempo todo.[...] Eu tenho o direito de recusar? Politicamente, estaria correto recusar? Não seria uma estupidez, se estão me dando a platéia? (IDEM, 2000, p. 329)

A TV, tão associada à manipulação e à alienação vai ser a mídia que mais crescer no período ditatorial. O próprio Gomes, tem inúmeros problemas com a censura devido às suas novelas, extremamente permeada por símbolos sutis anti-ditadura, como *Saramandaia* (1976) e a primeira versão de *Roque Santeiro* (1975), novela que não foi ao ar devido ao impedimento imposto pela censura e só pode ser exibida, em uma segunda versão, na década de 1980, no período de redemocratização.

Os cinemanovistas ingressam numa nova fase. Devido à censura a produção artística havia ficado mais vigiada e as críticas ao regime ou qualquer traço mais explícito de “subversão” era cortado pelas tesouradas dos censores. A alegoria, como figura de linguagem, se tornou algo constante em seus filmes, marcando uma nova fase na produção cinemanovista. Por exemplo, em *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, o episódio de Tiradentes é usado como alegoria para aquele momento das esquerdas e do fracasso do projeto revolucionário. Outra diferença em relação à primeira etapa cinemanovista é que a maioria dos filmes se passa em cenários urbanos, em detrimento de uma primeira fase essencialmente rural. O camponês agora dava lugar ao operário das fábricas, que enfrenta o trânsito das grandes cidades, que vai ao estádio de futebol ao domingo e que tem uma família que passa por problemas de relacionamento.⁴

⁴ *São Paulo S/A*, de Luiz Sérgio Person; *Garricha, alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade e *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman.

Alguns dos diretores se aprofundam em algumas películas, caso de *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade e *Como era gostoso meu francês* (1970 – 1972) de Nelson Pereira dos Santos, na paródia da história do Brasil, numa volta ao modernismo antropofágico, influenciados pelo movimento vanguardista da Tropicália, “fértil sobretudo na música popular do Brasil, que passou a misturar indiscriminadamente o erudito e o popular, o refinado e o kitsch, o bom e o mau gosto, desvinculando-se da correção política das esquerdas” (NAGIB, 2006, p. 100).

Outra grande mudança trazida pelo projeto de modernização conservadora dos militares foi a criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), em 12 de setembro de 1969, que inicialmente financiava ou co-produzia os filmes, mas que a partir de 1973 começa também a distribuir, algo que o cinema nacional sempre foi carente, tendo em vista as dificuldades financeiras e logísticas para os filmes chegarem até o público, num mercado controlado por distribuidoras que davam preferência aos produtos americanos, considerados mais rentáveis. O sonho de uma indústria nacional de cinema, finalmente, se realizou, mesmo com as limitações impostas pelo regime ditatorial. Entretanto, as coisas não foram tão difíceis assim para os cinemanovistas dentro da nova ordem vigente.

A adesão dos cinemanovistas à EMBRAFILME foi ampla [...] existiam elementos “ideológicos” no CINEMA NOVO e em outras manifestações artísticas e políticas dos anos 60 que podem explicar o envolvimento dos cineastas remanescentes do movimento do órgão estatal. Estes elementos eram justamente a adesão a uma visão nacional-desenvolvimentista do cinema, segundo a qual era necessária a industrialização brasileira com bases nacionais e contra os interesses do capital/cinema estrangeiro. [...] Incorporava-se... a idéia de uma de uma cultura tematicamente nacional-popular, que foi entendida como comum a cineastas e o setor nacionalista do governo militar. (JORGE, 2002, p. 47)

Havia algo em comum entre os militares e parte dos cinemanovistas, isso foi nítido. A idéia da Embrafilme foi bem recebida e encampada no seio da classe. Muitos cinemanovistas, como Gustavo Dahl, por exemplo, tiveram cargos na empresa estatal de cinema. A primeira obra distribuída foi *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, militante do PCB, baseada em um livro de Graciliano Ramos. E as disputas de poder dentro do órgão colocavam de um lado cinemanovistas contras outros cineastas não ligados ao movimento, que acusavam os primeiros de serem beneficiados pela Embrafilme no momento do financiamento e distribuição de filmes. Além disso, os cinemanovistas tinham uma relação de atração e repulsa ao órgão, eram comuns as queixas e os ataques a forma como ela atuava (IDEM, p. 46 – 47).

Obviamente que, muitos dos intelectuais não aderiram ao governo, eles buscaram subterfúgios para que pudessem continuar a produzir mesmo com a censura e, por isso, nestas obras da segunda fase do Cinema Novo, as alegorias, como dito antes, vão ser constantes. A

obra de Glauber passa por uma mudança radical no pós-1964. Em 1967 ele lança *Terra em Transe* que, diferentemente de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, teve uma recepção que despertou ataques e defesas furiosas e mostra o desencanto do cineasta e de sua geração com o projeto abortado.

Terra em Transe é um filme sobre o que existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina. Não é um filme de personagens positivos, não é um filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvido. Podridão mental, cultural, decadência que está presente na direita quanto na esquerda (ROCHA, 1981, p. 140).

Representa-se aí o mecanismo da luta política. Mais do que vislumbrar o horizonte da Revolução, é necessário dar conta de um fato consumado: a vitória do golpe reacionário. Momento de desencanto, Terra em Transe leva ao extremo a dimensão barroca do cinema de Glauber. (XAVIER, 2001, p. 142)

Assim como grande parte da intelectualidade de esquerda, Glauber passa a repensar suas formas de abordagem da sociedade no campo das artes. A partir de *Terra em Transe* sua obra radicaliza-se. Seu impulso totalizante vai ser levado ao extremo. A história da América Latina aparece condensada em uma porção de personagens, como o empresário, o intelectual burguês, o político conservador, político populista, dentre outros tipos. Através de símbolos, de gestos, o diretor tenta sintetizar determinados elementos do processo histórico dos latino-americanos, colonizados no passado e no presente presos a uma realidade ditatorial. Começando no mar, que em *Deus e o Diabo* abriu espaço para as esperanças de mudança de um mundo idealizado, mas que agora abre caminho para o retorno ao continente para ver o fracasso do projeto das esquerdas.

O teatro carnavalesco do descobrimento, em Terra em Transe, encena o fim do sonho paradisíaco de miseráveis oprimidos, como Manuel de Deus e o Diabo. O transe desesperado da maioria dos personagens, mas principalmente de Paulo Martins, que não encontra um canal, a não ser na poesia, para seu furor revolucionário, dissolve toda ação construtiva em múltiplos círculos viciosos, coroados pelos barulhentos rituais do povo e as orgias sexuais da classe dominante. Assim, na sucessão de desastres políticos que o filme apresenta, a utopia se dissocia do mito edênico, num Eldorado transformado em palco da decadência burguesa. (NAGIB, 2006, p. 43)

Através do poeta/político Paulo Martins o cineasta discute o papel do intelectual de esquerda no sonho revolucionário fracassado, suas alianças, seus anseios e sua crise perante a nova ordem vigente. Paulo é um pouco Glauber, é um pouco de cada dos membros das vanguardas artísticas ligadas as esquerdas naquele momento histórico, que se viam perdidas entre capitular ou mudar de estratégias para rumar ao sonho. Esquerdas que andaram, correram, chegaram ofegantes à beira-mar, como um bando de Manoéis. Alguns pularam no mar, tentando nadar rumo a utopia, outros voltaram dali. O mar da esperança deu lugar a um deserto de desalento e pesadelo. Como bem salienta o próprio Glauber, em uma entrevista a uma publicação francesa, transcrita para o livro *Revolução do Cinema Novo*:

... acho que Terra em Transe é o desenvolvimento natural de Deus e o Diabo: as pessoas chegam ao mar. Chega-se pelo mar à cidade e, no fim, acabamos num deserto onde não há a música da esperança como em Deus e o Diabo, mas o ruído das metralhadoras, e em seguida ruídos de guerra...” (ROCHA, 1981, p. 87)



Paulo Martins (Jardel Filho), político-poeta, personagem de *Terra em Transe*. Disponível em: <http://www.movimentonn.org/images/t3/71_terraemtranse.jpg> Acesso em 09 abr. 2010.

Considerações finais

O caminho traçado pelos personagens glauberianos, em *Deus o Diabo na Terra do Sol*, tinha como metáfora a libertação do homem da história a qual está atrelado. No caso, o nordestino que em uma caminhada etapista se liberta das amarras do coronelismo atrelado a Igreja e da violência anárquica do cangaço. Forças que o prendiam a terra, limitavam sua consciência e o impediam de rumar à *felicidade*. Em *Terra em Transe*, temos o refluxo desta idéia, a *libertação* não veio, os golpes militares na América Latina abortaram as revoluções.

A História para as esquerdas dos anos 50 e 60, e para os marxistas de um modo geral, é algo que é passível de ser planejada como um trajeto que seja as diretrizes de um planejamento, tendo em vista que ela se repetiria, ela seria a lógica da luta de classes que ocorrem em diferentes lugares separados no tempo e espaço, mas que segue a mesma dinâmica. Seriam passíveis de reversão se houvesse um processo revolucionário que colocasse de ponta-cabeça a estrutura social, onde as massas populares seriam guiadas no caminho das transformações por uma vanguarda intelectual que detém o saber e o precisam do poder para por em prática o projeto de mudanças. Um luta contra a modernidade opressora do capitalismo a favor de outra modernidade, de cunho socialista. Segundo Bauman

O socialismo não via nada de errado com o projeto da modernidade. Tudo o que havia de errado resultava da distorção capitalista. Era preciso resgatar dos grilhões capitalistas a audácia de visão e os formidáveis instrumentos para moldar a realidade, de modo que pudessem mostrar seu verdadeiro potencial e todos se beneficiassem dos seus frutos [...] Ao longo de toda a sua história, o socialismo foi o mais vigoroso e galante defensor da modernidade. (BAUMAN, 1999, p. 280)

Isso se reflete, por exemplo, no elogio dos nacionalistas do ISEB, como Nelson Werneck Sodré, defensores do processo de industrialização brasileira que estava em curso desde os anos 30, que libertaria a economia nacional dos países centrais. Pois o país produziria produtos manufaturados para si e se libertaria do atraso e dos ditames do sistema latifundiário. (SODRÉ, 1960)

As falhas do projeto ficaram expostas com a pouca repercussão dos filmes entre as classes populares e com o tratamento dispensado a cultura popular. As obras tinham mais repercussão dentro da intelectualidade, o grande público ia aos cinemas ver filmes americanos ou produções brasileiras de comédia, a chanchada, os filmes de Mazzaroppi nos anos 50 e início da década de 60 ou posteriormente enchiam as salas para ver as pornochanchadas da década de 70, quando se tinha dinheiro para ir ao cinema. Os cinemanovistas que criticavam tanto a chanchada, nunca estiveram perto de ter a repercussão que este gênero teve dentro o público. Segundo Paulo Simonard:

Ao criticar a chanchada e afastar-se do público cultivado por ela, o Cinema Novo relegou-se a um enorme isolamento. Desligando-se de sua classe de origem, criticando-a pela sua xenofilia e identificação com a cultura norte-americana e européia, ele perdeu o apoio que aquela poderia lhe dar. Em contrapartida o “ocupado” –o povo- não se sentia representado por esses jovens que só se dirigiam a ele para mostrar-lhe o quanto agia erroneamente. Isso criou um enorme problema de comunicação e relacionamento. (SIMONARD, 2006, p.42)

Com a criação da Embrafilme, no governo militar, houve uma mudança na produção cinemanovista, os filmes se tornaram mais sóbrios, muitos deles ambientados nas cidades ou aderindo à alegoria e os filmes ganham cores, no caso de Glauber, ele fez seu primeiro filme colorido em 1969, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

É inegável a influência do cinema novo e de Glauber Rocha na cinematografia nacional. A busca por uma linguagem e estética próprias do cinema brasileiro, deixou como legado uma vasta produção fílmica que deixa claro, também, as diferenças dentro do grupo. Vemos um Rocha e uma obra mais agressiva ou um Nelson Pereira dos Santos, a quem tanto Glauber admirava, com filmes extremamente mais contidos, mesmo abordando temáticas semelhantes as de Glauber em determinados momentos, como *Vidas Secas* de 1963, baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos. Nos anos mais recentes o cinema novo passa por um processo de revisão. Começa a ter seu legado ressignificado dentro da produção fílmica nacional. Glauber e as temáticas da produção cinemanovista passam a sofrer um olhar mais crítico, analítico e/ou atualizador (caso emblemático a produção pernambucana *Árido Movie*, 2004, de Lírio Ferreira).

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Massangana, São Paulo: Cortez, 1999.
- BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Intérpretes: Antônio Pitanga, Luíza Lucy Carvalho, Aldo Texeira. Bahia: Iglu Filmes, 1961. 1 DVD. (80 min.). son. preto-e-branco
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru, São Paulo: EDUSC. 2004.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Othon Bastos. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 2 DVDs (267 min), son.,preto-e-branco.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e terra. 1992.
- FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida N. Delgado (Org.) **O Brasil Republicano IV**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 344-404.
- GERBER, Raquel. **O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente**. Petrópolis : Editora Vozes, 1982.
- GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Editora Paz & Terra. 2001.
- JORGE, Marina Soler. **Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e estado na consolidação da indústria cinematográfica brasileira**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), UNICAMP, Campinas, 2002.
- MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus. 2006.
- MORENO, Patrícia Ferreira. **Brasil em Transe: nacionalismo e revolução na obra de Glauber Rocha**. Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/Anais/1998/autor/Patricia%20Ferreira%20Moreno.doc>>. Acesso em 12 jun. 2009.
- OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. **Do mar da esperança ao deserto do desalento: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Glauber Rocha e a História**. Monografia (Especialização em História das Artes e Religiões) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2009
- NAGIB, Lúcia. **A Utopia no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify. 2006.

NÓVOA, Jorge e BARROS, José d'Assunção (org). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri. 2008.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Artistas da Revolução, do CPC a era da TV. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record. 2000. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=25IwonBpk4EC&dq=em+busca+do+povo+brasileiro+cpc+era+da+tv&printsec=frontcover&source=bl&ots=ofBWztlRZC&sig=LRUIPNSq4S-TSxFeatuW1o_Xd84&hl=pt-BR&ei=lANySvHwCYLiNbnRmbEM&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1>.

Acesso em 28 jun. 09.

_____. **Intelectuais e romantismo revolucionário**. Disponível em: <<http://pdf-search-engine.com/em-busca-do-povo-brasileiro-cpc-a-era-da-tv-pdf.html>>. Acesso em 25 jul. 2009.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SIMMONARD, Pedro. **A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad. 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Raízes do Nacionalismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE. 1960.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Hugo Carvana, Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967. 1 DVD (115 min.); son., preto-e-branco.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2005.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo, Editora Paz & Terra, 2001.

_____. **Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac & Naify. 2007.