

ARTE E POLÍTICA NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA: UMA ANÁLISE DO FILME DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

William Vaz de Oliveira¹

Eduardo Nunes Alvares Pavão²

Resumo: Este artigo discute a relação existente entre arte e política na cinemática de Glauber Rocha, tendo como foco de análise a obra *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Criador do Cinema Novo no Brasil, Glauber propõe um sistema que retrate a realidade nacional através de um realismo quase socialista. Fome, religião e miséria tornam-se constante nas obras do cineasta, além de evidenciar uma cultura brasileira fortemente marcada pelos costumes africanos. Surgido no final dos anos 1950, início dos anos 1960, seu Cinema Novo caracterizava-se pela busca de uma linguagem e uma técnica cinematográfica genuinamente brasileira, que deveria retratar todas as nossas limitações e todo o nosso subdesenvolvimento buscando assim superá-los, procurando aproximar a arte cinematográfica do público. Seu filme *Deus e o Diabo na terra do Sol*, por exemplo, evidencia essa perspectiva de um cinema puramente nacional.

Palavras-chave: arte, política, cinema novo, Glauber Rocha

Abstract: This article discusses the relationship between art and politics in the kinematics of Glauber Rocha focusing on the work “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” Creator of the Cinema Novo in Brazil, Glauber proposes a system that portrays the reality through national a quasi-socialist realism. Hunger, poverty and religion become constant in the works of the moviemaker, in addition to showing a Brazilian culture strongly marked by African customs. Emerged in the late '50s, early '60s, his Cinema Novo was characterized by the search for a language and a truly Brazilian cinematic technique, which should depict all our limitations and our entire underdevelopment, thus seeking to overcome them, trying to approximate the cinematic art of the public. His movie *Deus e o Diabo na terra do Sol* for instance, highlights this prospect of a purely national cinema

Keywords: art, politics, new cinema, Glauber Rocha

Introdução

O crítico literário Roberto Schwarz mostrava grande perspicácia ao afirmar que o Brasil do pré-1964 era um país irreconhecidamente inteligente. Com suas devidas ressalvas, em relação ao romantismo revolucionário de algumas manifestações e não perdendo de vista a influência da

¹ Psicólogo, Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Doutorando em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: willianvaz@yahoo.com.br

² Historiador, graduado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestre em Educação pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e Professor de História das redes Municipal e Estadual no Rio de Janeiro. E-mail: enap2010@yahoo.com.br

efervescência mundial sobre o país, o fato é que no pré -1964, até antes de 1968 e do Ato Institucional de número cinco (AI-5), impetrado pelo governo militar, o Brasil vivia em uma realidade rica de manifestações, debates e movimentações tanto políticas quanto sociais e, principalmente, culturais (conforme SCHWARZ, 2001).

A intelectualidade coexistia em um campo progressista-experimental de esquerda, revelando figuras públicas que, conjuntamente com a sociedade, pensavam a realidade brasileira por uma perspectiva crítica e ávida por mudanças. Movimentos como o estudantil, o camponês e o rural, por exemplo, ganhavam, naquele momento, força e representatividade. Era o período de Reforma agrária e de lutas pela terra; de pressão sob patrões e governo por reajuste salarial, com deflagração de diversas greves; de sindicatos com poder de barganha; período de pluralização de partidos; do povo sendo representado no palco, na tela e nas letras de músicas, e de intelectuais e atores levando cultura e consciência social para frente de indústrias, escolas e favelas; mas era, sobretudo, um período de aglutinação de massas, de povo na rua, disposto a lutar por um novo Brasil.

Os movimentos culturais, nessa conjuntura, assumiram um papel central na construção de uma realidade brasileira mais justa e democrática. As produções fomentadas nesta realidade eram a representação do espírito e da posição social de seus autores. Estes, sem preocupar-se em demasia com a qualidade, em um primeiro momento, engendraram obras que buscavam não apenas representar como também doutrinar o povo, as massas, em suma, a realidade brasileira, adquirindo neste primeiro momento características pedagógicas. Revistas como a *Brasiliense*, por exemplo, focavam temáticas nacionais; o teatro começou a representar as suas primeiras peças não apenas de temática como também de autoria brasileiras, voltadas para a realidade social do país.

É neste contexto, pois, que aparece uma nova forma de se fazer e se pensar o cinema no Brasil. O cinema novo tinha como pretensão ser o detentor e o revelador da realidade nacional, a partir da representação por imagens e narrativa, fortemente voltada para a realidade do povo brasileiro, principalmente para os excluídos. Esta é a principal característica da arte cinematográfica proposta pela corrente Cinemanovista. Como lembra a autora Maria Rita Galvão:

[...] tratava-se de transpor para o cinema a visão crítica da realidade social que fora a do romance brasileiro pós-modernista. E ainda havia a aspiração de submeter a realidade a uma elaboração técnica 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 uma cultura autenticamente brasileira [...] o linguajar da esquerda

nacionalista brasileira da época é inconfundível; pretensão de fazer ao mesmo tempo obras de arte e de reflexão; uma luta para autenticizar a nossa cultura [...] (GALVÃO, 1984: 495).

Surgido no final da década de 1950 e início dos anos 1960, o Cinema Novo caracterizava-se pela busca de uma linguagem e uma técnica cinematográfica genuinamente brasileira, que deveria retratar todas as limitações e todo o subdesenvolvimento do Brasil buscando assim superá-los. Procurava, neste sentido, aproximar a arte cinematográfica do público. A realidade modernizante e progressista do período foi de suma importância para o movimento, pois possibilitava diversos investimentos no setor, não impedindo, contudo, que estes criticassem a indústria cinematográfica, tão almejada nas décadas anteriores. Em suma, era uma “atitude crítica em face do cinema e fundamentalmente uma atitude crítica também em face da sociedade” (GALVÃO, 1984: 495). Por isso, ao analisar qualquer obra cinematográfica do período é necessário atentar-se para este contexto histórico. Ao analisar uma obra inovadora como *Deus e o diabo na terra do sol*, criação de Glauber Rocha, um dos precursores e maior representante dessa nova vertente do cinema nacional, é imprescindível considerá-la como produto de seu tempo, que carrega, portanto, marcas peculiares desse período histórico, na qual foi produzida.

Nesse sentido, este trabalho pretende fazer uma discussão a respeito da significação do filme, sua temática, as classes ali representadas a partir de diversos personagens, as brilhantes e vicinias atuações, a participação ou não do diretor no filme, a recepção do público da época e do atual, o público alvo, a carga de conhecimento necessária para compreensão profunda de tal obra, e diversos outros aspectos inerentes à construção cinematográfica, produção e distribuição do mesmo. Enfim, a principal questão aqui discutida diz respeito ao aspecto revolucionário da obra, em que arte e política convivem e dialogam o tempo todo.

Em suma, só poderemos compreender a obra de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, como qualquer outra obra, como fruto de um contexto histórico único, específico, que de uma forma ou outra se encontram representadas naquelas imagens e naquelas histórias. A obra de Rocha tem um agravante: ela conseguiu articular, brilhantemente, um discurso revolucionário tanto estético quanto político colocando em evidência a realidade brasileira daquela época, marcada por grandes diferenças e desigualdades sociais.

Glauber Rocha e o Cinema Novo

O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isso mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência.

Glauber Rocha

Em 1952, dois congressos de Cinema criavam as condições de possibilidades de surgimento do cinema novo no Brasil. O I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o I Congresso Brasileiro Nacional de Cinema Brasileiro reuniram naquele ano os maiores expoentes do cinema nacional possibilitando discussões e reflexões acerca de novas formas de se fazer cinema. Dentre estas discussões surgiu uma intensa insatisfação em relação às chanchadas, estilo de cinema predominante no Brasil, que se restringia ao universo do risível, sem fazer uma crítica à realidade social e política do país.

Embalados pelo pensamento neo-realista, presente sobretudo no cinema europeu, um grupo de cineastas cariocas e baianos propunha uma reflexão mais engajada sobre a realidade nacional opondo-se aos filmes produzidos pela Atlântida e pela Vera Cruz que, além de serem caros, promoviam uma alienação cultural do povo brasileiro. A partir daí surgia o cinema novo com sua proposta de um cinema barato, voltado para a realidade brasileira e para uma linguagem adequada à situação social e política da época refletindo sobre as condições de pobreza, desigualdades e subdesenvolvimento do país.³

Os principais expoentes dessa nova corrente cinematográfica foram, sem dúvida, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Ruy Guerra e Luiz Carlos Barreto. Todos mal saídos da casa dos vinte anos, estes cineastas costumavam se reunir naqueles idos de 1950 em bares de Copacabana e do Catete no Rio de Janeiro para discutirem assuntos sobre cinema e, sobretudo, os problemas do cinema brasileiro. Naquela época, o teatro passava por grandes mudanças, a literatura sofria uma revolução, com a construção da cidade de Brasília, a arquitetura revelava grandes nomes. Prova de que a intelectualidade brasileira estava em ebulição. Mas e o Cinema? Nas palavras de Glauber Rocha: “Vínhamos do fracasso de *Ravina*, de uma súbita interrupção

³ Uma das principais características estéticas dos filmes cinemanovistas era a predominância de imagens sem muito movimento, cenários simples, sem muitos detalhes, e falas longas com diálogos densos. Além disso, muitos filmes eram rodados em preto e branco, como é caso dos filmes de Glauber Rocha.

em Nelson Pereira dos Santos, de um polemico Walter Hugo Khoury, do fracasso Vera Cruz e Cavalacanti e sofríamos na carne a tirania da Chanchada” (ROCHA, 1981: 15).

Fortemente marcados pelas idéias dos cineastas europeus, principalmente alemães e italianos, como Eisenstein, Bergman, Fellini, Rossellini, dentre outros, estes cineastas brasileiros da nova geração discutiam bastante. Glauber era “eisensteiniano”, como ele mesmo dizia, aliás, a grande maioria também era, exceto Saraceni e Joaquim Pedro que defendiam Bergman, Fellini e Rossellini atraindo o ódio do restante. No entanto, a realidade brasileira fazia emergir a necessidade de um cinema mais voltado para as questões nacionais, feito por brasileiros, com uma estética brasileira e voltado para as questões culturais, políticas e sociais do país. Era preciso um cinema novo. Nas palavras de Glauber:

Nós não queremos Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, Ford, ninguém. Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. O nosso cinema é novo como pode ser o de Alex Viany e o de Humberto Mauro que nos deu em *Ganga Bruta* nossa raiz mais forte. Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto novos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa (ROCHA, 1981: 17).

As produções desses cineastas passam então a discutirem temas fortemente voltados para a realidade do país, podendo ser divididas em três fases: A primeira fase vai de 1960 a 1964 em que predominavam assuntos voltados para o cotidiano e à mitologia do nordeste brasileiro colocando em cena os trabalhadores rurais, as misérias da região, a fome, a violência e a alienação religiosa. As produções mais marcantes dessa fase são os filmes *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. A segunda fase vai de 1964 a 1968 em que predominam, por sua vez, temas relacionados à vida política do país evidenciando, sobretudo, os equívocos da política desenvolvimentista e da ditadura militar. Nesta fase, as obras mais características foram: *O Desafio* (1965), de Paulo Cezar Saraceni, *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. A terceira e última fase do cinema novo, de 1968 a 1972, foi fortemente influenciada pelo Movimento tropicalista levando para o cinema o exotismo da cultura brasileira, com suas cores fortes, com a presença marcante de espécies típicas da fauna e flora brasileira, como palmeiras, periquitos, colibris, samambaias, índios, araras, bananas, etc.

Glauber Rocha, uma figura complexa e por isso mesmo polêmica, foi sem dúvida um dos maiores expoentes desse movimento cultural, também marcado pela ênfase no cinema nacional e na busca da superação do estágio de subdesenvolvimento cinematográfico brasileiro, representado, segundo ele, pelas chanchadas. A forma como Glauber lê historicamente o cinema

no Brasil engendra-se a partir da crítica a uma tradição estabelecida que precisa ser negada. Neste sentido ele constrói um aparato teórico que simplesmente desconsidera o modelo das chanchadas enquanto experiência de poder valorativo no âmbito das produções cinematográficas nacionais.⁴

Dentre principais características do cinema proposto por Glauber, o caráter da militância é muito evidente. A possibilidade de associar uma postura crítico-teórica à concretização de um projeto cinematográfico clarifica essa idéia da tomada do cinema como instrumento de conscientização. Gerber (1977), citando Glauber Rocha, pontua alguns elementos tomando como base um traço característico do período, qual seja, a aliança entre o liberalismo da esquerda e uma burguesia nacional em prol de uma arte nacional revolucionária:

Nunca a gente pensou que o cinema devia ser uma profissão burguesa, uma arte de consumo ou uma indústria de sucesso. Era apenas um meio de comunicação mais avançado que os intelectuais de esquerda usavam porque todo mundo que fazia cinema novo queria naturalmente militância entre as práticas intelectuais, quer dizer, um grupo que deu um salto qualitativo porque ia em direção a um meio novo (GERBER, 1977: 48).

A partir dessa perspectiva outras problemáticas se colocam; a base social burguesa na qual se assenta influenciou evidentemente na concepção histórica de Rocha nas suas elaborações, afinal, todos falamos de um lugar social. Daí a funcionalidade que seus personagens expressam; isso fica explícito nas articulações com os dados míticos ou político-ideológicos que perpassam suas narrativas como percebe-se, por exemplo, nas figuras de Manoel e Antônio das Mortes, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. É interessante observar que Glauber procurou conferir a todos esses personagens conotações políticas: os possuidores (Moraes), os deserdados (Beatos), os violentos (Corisco, Dada, Manoel e Rosa), os místicos (Sebastião e Manoel), aqueles que agiam como instrumentos de poder (Antônio das Mortes e o padre) e, por fim, os revolucionários (Antônio das Mortes).

A importância da referência a esse olhar que a intelectualidade burguesa lança sobre o povo possibilita um avanço nas discussões acerca de seu papel revolucionário: a perspectiva que compreende o povo a partir de sua vitimização nada mais faz que reforçar a idéia de que os personagens fazem sua história sem saber que a fazem, continuando assim a não se

⁴ A chanchada foi um estilo de espetáculo ou filme em que predominava o humor, às vezes provocado por cenas grotescas e risíveis. As chanchadas foram bastante comuns no Brasil entre os anos de 1930 e 1960. No início, predominavam os filmes carnavalescos em forma de musicais sendo que a partir de 1950 a produtora carioca Atlântida, responsável pela produção das chanchadas no Brasil, começou a adotar argumentos e enredos mais complexos, parodiando, às vezes, grandes produções hollywoodianas.

reconhecerem enquanto sujeitos. Não se pode negar que o cinema Novo possibilitou a expressão de um discurso de denúncias a partir do tratamento direto com a fome, a miséria, as desigualdades, os jogos de força, mas ao mesmo tempo não se fez compreender, não se fez assimilável para o grande público; isso é válido para as obras de Glauber Rocha. Era característico deste período o pensamento de que a intelectualidade agia como tutora do povo. Segundo Fernão Ramos:

O movimento do filme obedece a uma sucessiva negação das oposições ideológicas de Manoel, através da pessoa onipotente de Antônio das Mortes, que no final afirma ter feito o que fez para o 'bem' do próprio Manoel. No centro desta obra [...] percebe-se certa revolta da classe média urbana, de onde são oriundos os cineastas, pela percepção que o povo tem da realidade social [...], o personagem deslocado e pendular tende geralmente para a irritação com a passividade popular (RAMOS, 1997: 351).

Deus e o Diabo na Terra do Sol

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* Glauber ressalta a questão dos conflitos políticos onde o questionamento deste universo emerge como a própria perspectiva desta geração de cineastas. Daí a necessidade de uma estética da fome que, ao passar do campo das representações para o campo de construção de um sistema de linguagem, capta outros sentidos da realidade brasileira. É o que Fernão Ramos (1997) chama de ruptura com as expectativas emocionais do espectador; o compromisso com a realidade vem em primeiro lugar.

Fortemente marcado pelo pensamento de esquerda e preocupado com os problemas que assolavam o país naquela época, Glauber procurava problematizar o processo de formação da identidade nacional colocando em evidência um país dilacerado. Elege, portanto, o sertão, para falar e discutir a categoria nação. E ao colocar o sertão em foco Glauber mostra, de certa forma, a existência de diversos "brasis" ainda convivendo em momentos históricos bastante distintos. Em outras palavras, é o Brasil republicano convivendo com outros "brasis" onde predominavam características ainda tipicamente coloniais. A história não é teleológica, não tem um fim e nem um começo, é um processo dialético, de negociações constantes. O sertão aparece, neste sentido, como o outro da nação. Para Pedro Paulo Gomes Pereira:

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o sertão se constitui, simultaneamente, naquilo que identifica o sertão diante de seus outros, e num outro da nação. As alegorias do filme, elaboradas no epicentro dessas relações de alteridade se distanciam das alegorias pedagógicas e previsíveis, e nos apresentam um *sertão dilacerado*, inscrevendo na história da nação outros momentos, outras histórias

em que personagens ambíguos, à margem, inseguros e em constante travessia assinalam a violência contida na idéia de um tempo no qual o *sertão* ora deveria ser vencido pela civilização, ora seria petrificado como arcaico idealizado (PEREIRA 2008: 12).

O sertão tornava, dessa maneira, o símbolo máximo da identidade nacional, pois representava o que havia de mais genuinamente brasileiro. E muito embora evidenciasse as desigualdades sociais e miserabilidade do país que deveriam ser superadas, também aparecia como o ícone maior da brasilidade capaz de descrever a história da nação com suas riquezas culturais e contradições. E são justamente estas contradições que a imaginação e narrativa glauberianas procuram colocar em evidência.

Não obstante o cineasta não trata de mostrar a realidade a partir de uma narrativa factual que se remonta a acontecimentos históricos específicos. Parece, na verdade que o factual não importa pelo menos em um primeiro momento. O que Glauber Rocha faz, na verdade, é, a partir de uma narrativa bastante peculiar, colocar em cena elementos que figuram entre o real e o fictício. Não se trata apenas de dar um caráter documental à sua obra, mas através de sua capacidade criativa combinar realidade e imaginação. Em *Deus e o Diabo* esta junção se torna bastante clara combinando aspectos da realidade e vida nordestina com imaginação e elementos simbólicos. Utilizando uma linguagem que não é uniforme, metafórica, partindo da literatura de cordel, de histórias cantadas e de lendas populares ele faz uma síntese de fatos e personagens históricos concretos (Cangaceiros, Bandoleiros, Coronéis Nordestinos, Euclides da Cunha, Lampião, Antônio Conselheiro e misticismos). Segundo Pereira (2008: 25):

Deus e Diabo evoca Canudos, Juazeiro e Padre Cícero, Virgulino Lampião, Corisco, Caldeirão, Sebastião e o sebastianismo, interpretando lugares, personagens e situações importantes da história do Brasil. A evocação dá-se por meio de metáforas. Quando Santo Sebastião aparece na tela, apresenta-se a relação de semelhança e diferença com Antonio Conselheiro, Beato Lourenço do Caldeirão e vários outros líderes messiânicos.

A preocupação de Glauber não é capturar a realidade e disponibilizá-la em forma de filme, ou seja, ele não se prende a acontecimentos históricos específicos procurando documentá-los. O que ele procura, na verdade, é fazer reflexões constantes sobre a realidade social do país desconstruindo e reinventando fatos sem atribuir a eles critérios de verdade ou não-verdade. A partir de sua narrativa, o cineasta reinventa, constrói e desconstrói histórias e eventos pensando a história em sua dinâmica, em seus movimentos e fluxos contínuos. Neste movimento dialético:

(...) Fatos e seres pertencentes à história são reinventados, as ações são encenadas, o comportamento dos personagens extrapola as atitudes cotidianas,

a música e as danças contribuem para sair do caráter convencional. A estrutura fílmica, portanto, prima pela busca, incessante e sempre inconclusiva, de desconstruir qualquer vinculação direta e sem mediação a algum fato histórico específico (PEREIRA, 2008: 23).

Por pensar a história por esta perspectiva dialética, Glauber não tinha a pretensão de que seu filme assumisse um estatuto de verdade sobre a realidade nacional. O que ele pretendia era despertar no povo brasileiro o desejo e a necessidade de mudanças que só seria possível a partir de lutas constantes. Os embates e lutas entre classes mostram-se, neste sentido, o único caminho para a mudança. Marcado pelo pensamento de Brecht e de esquerda, a questão da violência passa a fazer parte da cinemática de Glauber, para quem, a vitória da razão só podia ser alcançada por meios violentos. Quando o caos houvesse sido banido do mundo, então poderiam existir a amizade e a cortesia, mas antes era preciso que houvesse a violência, a violência dos trabalhadores, do sertanejo, do povo oprimido e faminto do nordeste. Em outras palavras, para haver revolução seria necessária a violência. Para Glauber Rocha (1981: 31-32):

(...) Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado. Somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

No entanto, essa violência não está vinculada ao ódio, mas ao desejo de mudança e transformação social. A fome e a miséria colocam o indivíduo em situações extremas, ao ponto de a opressão chegar a despertar no colonizado este desejo pela mudança. Neste sentido, Glauber partilha das idéias marxistas de que as condições de opressão levariam o explorado a alcançar a consciência de sua condição e, a partir daí, lutar para superá-la. Daí ser o uso da violência ser imprescindível neste embate. A luta deve ser ininterrupta e constante. Ao manter o final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em aberto, com Manuel e Rosa correndo, fugindo, buscando uma saída para sua miséria, para as agruras do sertão, Glauber estava dizendo que a luta contra a opressão e a miséria continuava.

Considerações Finais

Ao discutir a relação entre arte e política é necessário levar em consideração a visão do público, questões políticas, econômicas e sociais, condicionadas por limitações materiais vinculadas a diferentes interesses. Especialmente o cinema, que não é um espaço fechado independente dessas contingências políticas, econômicas e sociais. Principalmente porque no

âmbito cultural, a questão do financiamento e as subvenções estatais são a salvaguarda das produções. E geralmente, o que define uma política cultural se traduz pelo financiamento de certas iniciativas culturais, ou pelo contrário, pela indiferença em relação a determinadas formas de arte que não se deseja. Além disso, a expectativa do órgão financiador da obra pressupõe, mesmo que sutilmente, um retorno, reforço de sua imagem, prestígio ou contribuição simbólica.

Talvez por isso, Glauber Rocha tenha procurado ser um artista independente, ao analisar sua obra é preciso discutir arte e política e o funcionamento de sua prática de cinema – O Cinema Novo. Glauber é um cineasta que demonstra em suas obras constante inquietação. Defendeu a tese *Estética da Fome*, texto manifesto sobre as condições de produção artística na América Latina, criticando os filmes comerciais, industriais (chanchadas, filmes com gente rica, de carros e casas novas, filmes rápidos, sem mensagens) consideradas por Glauber Cinema Digestivo, afirmando que estes cineastas comerciais pretendiam esconder a miséria e o subdesenvolvimento nacional.

A teoria de Glauber sobre o “miserabilismo” do cinema propõe o desvendamento da realidade da América Latina, marcada pela miséria, violência e fome. E como forma de superação desse subdesenvolvimento, a produção de filmes que mostravam essa miséria, estes filmes feios e tristes, gritados e desesperados, com personagens comendo terra, matando para comer, fugindo para comer, pessoas sujas, feias e escuras que eram consideradas motivo de vergonha nacional de políticos e principalmente de pessoas que não suportavam sequer as imagens da própria miséria. Por isso preferia representar a realidade, a exploração, a verdade na finalidade de conscientizar o público de sua própria miséria. Como ele mesmo disse:

Não existe na América Latina um movimento como o nosso. A técnica é *haute couture*, é frescura para a burguesia se divertir. No Brasil o *cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto (ROCHA, 1981: 17).

Glauber lança crítica ao cinema industrial que não tem preocupação com os grandes problemas de seu tempo. Propõe, ao contrário, um cinema de combate, de protesto e denúncia, apresentando aspectos do drama nordestino mais próximo do que denomina “sua verdade” fazendo desse modo, em sua obra, uma severa crítica social e política corroborando para uma nova estética cinematográfica dialética, paradoxal e com diferentes elementos.

Glauber faz uso do teatro da imagem como objeto de contestação, o que não exclui a mensagem política, ou seja, mesmo não fazendo um cinema puramente engajado, utiliza a imagem para chamar a atenção do espectador, tal como Brecht fazia em sua dramaturgia. Tenta a provocação do espectador, arrancá-lo da poltrona, colocando em xeque o sistema de valores do espectador, brutalizando, por meio do som, do grito, da imagem, da loucura, da miséria, da pobreza e da fome na tentativa de retirar a percepção rotineira desse espectador passivo. Tal como afirma Ismail Xavier (1996: 223): “Glauber propôs que o cinema deve negar ao espectador a posição de espectador; deve funcionar como uma provocação onírica que estimule o espectador a se desvendar enquanto homem, processo, política...”

Deus e o Diabo na Terra do Sol, neste sentido, é apresentado de forma polissêmica, ou seja, compreende vários sentidos. Dessa maneira, ao assistir o filme o telespectador tem várias interpretações das cenas, como por exemplo, no final da película, quando Rosa tropeça e cai no chão, considera-se, em geral, a idéia de que a busca continua e que Manuel não pode parar, pois o litoral se mostra um caminho, uma saída para a miséria, assim, o final em aberto coloca a necessidade de se encontrar o caminho, porém marca que a busca continua. No entanto, a crítica da época conservou outra versão. Luiz Carlos Maciel, jornalista, escritor e amigo de Glauber, que acompanhou as filmagens do longa-metragem, conta em seu livro *Geração em transe* a famosa história do final do filme, conhecida e comentada nas rodas do cinema nacional:

[...] A grana era tão curta que, no final das filmagens, simplesmente não havia mais película virgem. Só havia o suficiente para filmar uma vez o último plano, que era Manuel e Rosa correndo, após escapar da morte no cangaço. No roteiro, os dois correm, correm muito, até alcançarem o mar. Na hora da filmagem, no entanto, Yoná tropeçou numa pedra e caiu. Glauber não hesitou: — Continua correndo, Geraldo! Continua filmando, Valdemar! (MACIEL, 1996: 96).

Nota-se, portanto, que o final em aberto pode ser entendido como um artifício através do qual Glauber leva os espectadores a fazer um exercício de reflexão crítica em que a realidade nacional pode ser pensada a partir de diversas perspectivas. Mesmo porque, a proposta do Cineasta era da elaboração de um cinema problemático, cujo sentido geral do filme, o enredo, não fosse explícito, o que remete novamente à discussão sobre Cinema e Recepção, ou seja, de que maneira as mensagens vinculadas no filme chegavam até os seus espectadores.

Na obra de Glauber Rocha essa discussão manteve-se de forma aberta, livre. Tal como a teoria Brechtiniana, seus filmes não surtiem no espectador a adesão ao enredo tampouco à identificação com os personagens. Pois para ele era fundamental que as pessoas ao assistirem um filme como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, pudessem superar a colonização, pensar sobre a

pobreza de sua experiência decorrente da exploração e da dominação. Somente a partir do despertar de uma nova consciência é que o homem seria capaz de superar o seu atraso e tornar-se se verdadeiramente livre. Daí a figura do intelectual de esquerda, Antônio das Mortes aparece como a representação simbólica desse intelectual, tão necessária no processo de conscientização das massas acerca da necessidade de subversão da ordem e construção de uma realidade mais humana, social e digna.

Neste sentido, é possível compreender a sua crítica veemente às chanchadas, pois estas produções constituíam um entrave a consolidação de um cinema independente. Glauber reconhece a ampla receptividade do público em relação aos filmes musicais, mas critica a chanchada afirmando que ela produz uma crítica conformista devolvendo ao povo a paródia de sua própria desgraça. Seus filmes não tiveram tamanha receptividade no meio popular e isso nos chama a atenção para a própria idéia de “povo brasileiro” que se consolidava naquele momento e qual o sentido das mensagens que queriam transmitir, lembrando que a produção cinematográfica posterior ao cinema novo viria a colocar por terra todas as teorias de esquerda, visto que não repercutiam de forma satisfatória.

Referências bibliográficas:

- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**, 1964-1969. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura)
- GALVÃO, Maria Rita. **Cinema Brasileiro: 1930-1964**. In: FAUSTO, B. (Org.). *O Brasil Republicano (economia e cultura – 1930-1964)*. São Paulo: Difel, 1984.
- GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: GERBER, R. **Glauber Rocha**. São Paulo: Paz e Terra, 1977.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe: Memórias do Tempo do Tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. **O sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na terra do Sul**. Lua Nova, São Paulo, 73, 2008.
- RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, F.(org.) **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1997.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra /Embrafilme, 1981.
- XAVIER, Ismail. **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro; Imago Ed., 1996.

Artigo recebido em 10/03/2011

Artigo aceito em 07/07/2011