

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Gabriel Caixeta de Paula Müller

Revolução e contrarrevolução no cinema realista de Glauber Rocha.

Belo Horizonte
2023

Gabriel Caixeta de Paula Müller

Revolução e contrarrevolução no cinema realista de Glauber Rocha.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial da obtenção de título de Mestre em Estudos Literários

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

Belo Horizonte

2023

M958r

Müller, Gabriel Caixeta de Paula.

Revolução e contrarrevolução no cinema realista de Glauber Rocha [manuscrito] / Gabriel Caixeta de Paula Müller. – 2023.
1 recurso online (86 f. : il., fots., p&b.) : pdf.

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e História Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 83-86.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Rocha, Glauber, 1939-1981. – Teses. 2. Deus e o diabo na terra do sol (Filme) – Teses. 3. Terra em transe (Filme) – Teses. 4. Realismo no cinema – Teses. 5. Simbolismo no cinema – Teses. 6. Populismo – Teses. 7. Cinema brasileiro – Teses. I. Fernandes, Marcos Rogério Fernandes. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 741.430981



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada **REVOLUÇÃO E CONTRARREVOLUÇÃO NO CINEMA REALISTA DE GLAUBER ROCHA**, de autoria do Mestrando **GABRIEL CAIXETA DE PAULA MÜLLER**, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva - FALE/UFMG

Prof. Dr. Luis Alberto Nogueira Alves - UFRJ



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Professor do Magistério Superior**, em 30/03/2023, às 10:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Marcelino Rodrigues da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 30/03/2023, às 11:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 30/03/2023, às 18:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2178110** e o código CRC **3E14D233**.

Este trabalho é dedicado a todos os brasileiros que morreram na luta pela construção do poder popular em nosso país.

Agradecimentos

A pesquisa referente ao presente trabalho não se iniciou em 2020, juntamente ao mestrado, mas data de 2017, ainda no meio da graduação em Letras, quando primeiro entrei em contato com a obra de Glauber Rocha. Dada a conjuntura política do nosso país daquele ano, percebi que existia uma necessidade histórica de fazer um estudo aprofundado dos filmes do autor. De lá pra cá foram muitas pessoas queridas e instituições importantes que me acompanharam e me deram suporte nesta pesquisa, portanto agradeço:

A Gustavo e Anabela, meus pais, por todo o carinho e suporte psicológico e material para que eu conseguisse realizar este trabalho em condições tão adversas.

Ao meu orientador, Marcos Rogério, por sua disponibilidade, paciência, e contribuições cruciais para chegar ao texto final que será lido nas próximas páginas.

À Maria Fernanda, minha companheira de vida, luta e estudos, cujo amor, carinho, apoio e diálogos tornaram a escrita deste trabalho mais leve.

A todos os meus amigos, com quem as conversas, tanto sérias, quanto distraídas, foram imprescindíveis para sobreviver aos últimos anos. Agradeço em especial aos Copas: Alice, Henrique e Matheus, pelo apoio mútuo desde a inscrição no concurso do Pós-Lit em 2019.

À CAPES pela bolsa que, apesar de sua curta duração, foi crucial para a conclusão da pesquisa. Que um dia a remuneração pelo trabalho do pós-graduando seja integral, para todos e vista pelo que realmente é: um salário.

A todos os meus camaradas de luta na construção do poder popular, com quem cerrei fileiras ao longo dos últimos anos, lutando para que a universidade um dia seja popular e a pós-graduação seja reconhecida como trabalho.

Aos servidores da Cinemateca Brasileira, que lutam por manter vivo o nosso cinema, sem os esforços desses, tanto os objetos do presente trabalho, quanto os incontáveis filmes indispensáveis para minha formação, há muito teriam sido destruídos.

Por fim, agradeço a todos os piratas que contribuem diariamente para a democratização e acesso ao conhecimento e cultura. Sem o trabalho de todo este mar de anônimos, não teria sido possível realizar uma pesquisa deste porte em tempos de isolamento social.

Resumo

O presente trabalho toma como objeto os filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), buscando analisar nestas obras como o estilo transforma a derrocada do populismo e a contrarrevolução em uma representação de cunho crítico do processo de modernização do capitalismo nacional. Entendemos que essa representação se expressa alegoricamente, ou seja, não veremos as questões historicamente colocadas no início da década de 1960 de forma imediata na fatura, mas a partir de uma série de recursos cinematográficos que organizam e condensam os dados concretos da conjuntura de então, realizando a sobreposição de tempos históricos. A análise feita busca clarificar algumas questões por trás do estilo representativo, tentando compreender os parâmetros teóricos e formais que constroem a expressão alegórica de nossos objetos, para tal, nos aprofundamos em leituras acerca do cinema de vanguarda das décadas de 40 a 50, da arte popular revolucionária brasileira, do teatro épico de Brecht e do cinema intelectual de Eisenstein. Também buscamos compreender uma leitura historiográfica, almejando melhor entendimento das questões históricas expressas alegoricamente, como o avanço capitalista no Brasil, o populismo e sua derrocada, o processo regressivo de 64, a luta armada, a reorganização econômica do sertão na velha república e os fenômenos do milenarismo e do cangaço que ocorreram no mesmo local e época.

Palavras-chave: Glauber Rocha; alegoria; populismo.

Abstract

The following thesis takes as its object the films *Black god, white devil* (1964) and *Entranced earth* (1967), trying to analyze how its style transforms brazilian populism's destruction and the subsequent counterrevolution into a critical representation of brazillian's historic process of capitalist modernization. We understand that this representation is expressed allegorically, which means that we won't be seeing the historical problems from early 1960 immediately in these works, but laid across a series of cinematic resources that organize and condense hard historical data from them, superposing different historical times. The present analysis tries to clarify some problems behind the representative style, trying to understand formal and theoretical parameters that build up the allegorical expression in our object, in such way, we deepen into readings about *avant-garde* cinema from the 40s to the 50s, brazilian popular-revolutionary art, Brecht's epic theater and Eisenstein intellectual cinema. We also make a historiographic reading, attempting a better understanding of historical questions allegorically expressed, like brazilian capitalist advancement, populism and it's defeat, the regressive process that initiates in 1964, the armed fight against the military and it's dictatorial state, the *sertão*'s economic reorganization in the old republic and the millenarist and the *cangaço* phenomena that occur in the same space and time.

Key-words: Glauber Rocha; allegory; populism.

Figuras.

Figura 1 - O sertão seco e a cabeça de gado.....	39
Figura 2 - Manuel e Rosa trabalham no moedor.....	40
Figura 3 - Manuel confronta o coronel.....	41
Figura 4 - A devoção em Monte Santo.....	44
Figura 5 - Sebastião e os beatos atacam uma cidade.....	46
Figura 6 - Manuel deixa Rosa nas escadas para Monte Santo.....	47
Figura 7 - Disputa visual entre Rosa e Sebastião por Manuel.....	48
Figura 8 - O interior da igreja de Monte Santo.....	50
Figura 9 - As armas e o traje do cangaceiro.....	49
Figura 10 - O assalto à casa de um latifundiário.....	53
Figura 11 - O latifúndio e a igreja negociam a vida dos fiéis em Monte Santo.....	55
Figura 12 - A morte de Corisco.....	55
Figura 13 - “O sertão vai virar mar e o mar virar sertão”.....	56
Figura 14 - O mar calmo e o retorno ao continente.....	59
Figura 15 - A primeira missa no novo mundo.....	65
Figura 16 - Biografia de um aventureiro.....	66
Figura 17 - Vieira em seu primeiro comício.....	67
Figura 18 - Os militantes de esquerda.....	68
Figura 19 - O escritório de Fuentes.....	69
Figura 20 - Paulo e Álvaro conquistam o apoio de Fuentes.....	71
Figura 21 - “O culpado é o senhor, doutor Paulo.”.....	72
Figura 22 - “Qual é a sua classe? Vamos! Diga!”.....	73
Figura 23 - O epitáfio nas nuvens.....	74
Figura 24 - Encontro de um líder com o povo.....	78
Figura 25 - Uma cópia suja de Diaz.....	79
Figura 26 - Coroamento de Diaz.....	80

Sumário

1. INTRODUÇÃO	10
2. GLAUBER ROCHA E O REALISMO.	15
3. A REVOLUÇÃO EM DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL	29
4. A CONTRARREVOLUÇÃO EM TERRA EM TRANSE	58
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85

1. INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro é marcado por uma forte instabilidade, que acompanha os ventos do desenvolvimento das forças produtivas no país. Nas primeiras três décadas do século XX, era comum que sequer houvesse eletricidade para manter a projeção de um longa-metragem, de forma que as fitas nacionais, feitas de improviso, com câmeras defasadas, dentre outras dificuldades, não conseguiam competir pelo público, que preferia filmes que chegavam dos mais modernos estúdios da América do Norte, principalmente. O cinema é incluído no projeto de indústria cultural capitalista brasileiro visando grande lucro. Em 1941, abre no Rio de Janeiro o estúdio Atlântida, produtor de dezenas de chanchadas com personagens típicos da cultura popular, estrelados por Grande Otelo, Oscarito e Mazzaropi. Já na década de 1950, surge em São Paulo o estúdio da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que produz filmes mais sérios dentre dramas e faroestes, buscando no gosto popular figuras como a do cangaceiro, para fazer filmes de sucesso comercial. Os filmes produzidos nesse contexto figuram a realidade nacional, mas escondem a miséria do país, para criar obras com as quais o grande público poderia facilmente se identificar.

Ainda na década de 50, um grupo de cineclubistas decide passar da crítica para a prática, buscando fazer um cinema contraposto ao produto comercial, capaz de fotografar criticamente a realidade nacional. O Cinema Novo é marcado por uma rica diversidade de modos de expressão, que vão desde filmes mais neorrealistas, até obras mais vanguardistas, mas sempre caracterizados pelo compromisso técnico com a realização de filmes nos quais os problemas concretos do país são encarados politicamente. Em meio a toda a diversidade estética do movimento, situa-se a obra de Glauber Rocha, que se destaca por sua linguagem cinematográfica elaborada ao construir obras capazes de proporcionar uma visão complexificada do processo político de derrocada do populismo. Neste trabalho, buscamos nos debruçar sobre *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), filmes que tomam como matéria a formação histórica e a derrocada do populismo, constituindo ponto de virada dentro da obra do autor, ao definir os parâmetros estéticos e políticos que pautam seus filmes seguintes. Intentamos aqui fazer uma análise cujos objetivos são compreender a figuração dessa matéria em forma cinematográfica.

Para tal, será necessário que compreendamos os parâmetros que moldam o realismo cinemanovista, determinado pela situação de dependência a qual o país está submetido. A posição do Brasil como nação periférica no capitalismo resulta em um desenvolvimento particular das forças produtivas nacionais, que em muito se difere do capitalismo clássico. O debate cinemanovista se dá em um momento cultural fortemente marcado pela perspectiva socialista, fruto da agitação política do início dos anos 60, colocando em discussão a necessidade de uma prática cinematográfica capaz de despertar no espectador um pensamento crítico a respeito da realidade concreta do país. Portanto, as formas vanguardistas do cinema europeu não servem de imediato para um possível realismo brasileiro, fazendo com que os cineastas cinemanovistas as articulem, transformando-as em formas novas e mais complexas de representar o país. O que Glauber faz é a criação de uma representação de base dialética, veiculada por uma expressão alegórica, fomentada pela instância narrativa mediada pela montagem vertical entre som e imagem, que reorganiza a ação dramática, permitindo-lhe a construção de personagens cujas contradições aparecem de forma mais lúcida enquanto representação de classe. A premissa de “começo, meio e fim” que rege a esquematização em *Deus e o diabo na terra do sol* busca incorporar a dinâmica histórica brasileira, projetando ao final do filme uma superação do capitalismo. *Terra em transe*, por outro lado, não tem uma organização linear; sua organização propõe um fim que retorna ao começo do filme, pois busca dar forma ao retrocesso social do Golpe de 64, portanto, a dinâmica histórica do filme será redundante, acabando sempre frustrada pelos mesmos problemas.

No presente texto, trabalhamos com a proposta de realizar uma análise do estilo cinematográfico que busque compreender a transformação do conteúdo social em forma filme, realizando uma leitura que dê conta da representação alegórica enquanto fundamento realista. Para tal, nos ateremos a alguns aspectos teóricos e formais que embasam a representação glauberiana, na tentativa de compreender como o teatro épico brechtiano e a montagem intelectual de Eisenstein são reformulados para criar obras alegóricas. Os filmes se afinam e superam teses europeias contemporâneas às obras, nomeadamente, o pensamento a respeito da Subjetiva Direta Livre, de Pasolini, que via no cinema da década de 60 um ímpeto em utilizar dos recursos de montagem para criar uma obra na qual a visão de mundo do autor aparecia fundida à subjetividade do personagem, criando um cinema que não fosse apenas narrativo, mas também poético.

Tentaremos, ao longo dos capítulos, compreender e identificar quais os termos históricos são condensados e organizados alegoricamente. Portanto, contamos com uma leitura historiográfica, cujo objetivo é compreender os contextos sociohistóricos que servem como matéria e/ou pano de fundo para as obras, identificando os determinantes de conjuntura, história, política e cultural, definidores da representação historicizada. Tal pesquisa abrange desde o processo de reorganização social no sertão entre as décadas de 1890 a 1940 até a conjuntura política dos anos 60, a fim de esclarecer ambos os momentos como um único processo e de entender o que significam as metáforas construídas pelos filmes.

O começo da década de 1960 é marcado por uma profunda crise política e econômica, efeito do acirramento das contradições de classe que surgem do projeto de modernização capitalista nacional. A vitória da Aliança Liberal em 1930, que coloca Getúlio Vargas no comando do executivo, inicia uma nova etapa da história brasileira, marcada pelo fortalecimento da burguesia nacional, que investe pesadamente na expansão do incipiente parque industrial brasileiro. A referida modernização passa pela instituição de um Estado aos moldes daqueles dos países desenvolvidos, buscando abranger todo o território e representar democraticamente todo o povo por meio do voto. O desenvolvimento industrial vem acompanhado do crescimento da classe operária que, uma vez organizada em sindicatos, passa a lutar por melhores condições de vida, trabalho e moradia. Alguns líderes do executivo nacional e estadual passam a usar de sua popularidade perante a classe recém-formada para apaziguá-la por meio de políticas conciliatórias. Esse modelo de industrialização, tutelado por políticas populistas, tem relativo sucesso entre as décadas de 1940 e 1950, acompanhando o avanço do capitalismo brasileiro. Contudo, ao final dos anos 50, o país encara uma forte crise econômica, que reflete na retirada de capitais estrangeiros das indústrias nacionais, fazendo assim com que os ânimos das classes populares passem a ferver diante da crise econômica, de maneira que as políticas populistas perdem sua capacidade conciliatória, que reverbera num grande aumento dos movimentos populares, tanto urbanos quanto rurais.

A conjuntura acirrada que marca os anos sessenta será contemporânea para ambos os filmes que buscamos analisar. Porém, em um primeiro momento, Glauber não tratará dela diretamente. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o processo de modernização será sobreposto pela crise da sociedade sertaneja, que se dá entre as décadas de 1890 e 1940. Com o fim da escravidão e a proclamação da república, a economia local se reorganiza e os senhores de engenho perdem sua força, sendo substituídos aos poucos pelo empreendedor usineiro de

caráter burguês mais definido. As grandes propriedades de terra são contestadas por aqueles que nada têm, de forma que as classes populares começam a se mobilizar, e daí surgem grandes assentamentos em torno de figuras religiosas que ganham expressão, como o que ocorreu em Canudos e Juazeiro do Norte. A conjuntura também é marcada pelo fortalecimento dos grupos de cangaceiros, que tomam proporções gigantescas, de forma que seus líderes passam a ser figuras influentes na política e sociedade local. Glauber retoma este período figurando no momento uma possibilidade de reorganização social, estabelecendo uma representação de tipo alegórico mediada por uma lenda oral, que mitifica e politiza figuras-chave do período, para remeter às possibilidades revolucionárias que se apresentavam antes do golpe militar de 1964.

Após 1964, o Cinema Novo toma como principal matéria a problemática política da derrota das perspectivas socialistas, com o objetivo de entender como falharam as estratégias populares e qual era a responsabilidade da pequena burguesia intelectual, da qual os cineastas faziam parte, diante do golpe. Para tanto, Glauber figura em *Terra em transe* um país sul-americano cujas condições materiais remetem ao processo de desenvolvimento nacional e à crise política resultante dos limites da conciliação populista, que levam a um golpe de Estado. Os personagens não são mais mitificações de figuras do imaginário popular, mas representações das diversas classes em disputa política nos anos 60. O filme apresenta um grande mosaico composto por sindicalistas, empresários, camponeses, professores e políticos reacionários ou populistas, tendo no centro um protagonista intelectual que revisita as agitações que levam ao golpe, revelando as verdadeiras posições de classe por trás de suas ações perante o evento.

A nossa análise está decupada em três capítulos, contando com um capítulo inicial no qual retomamos alguns termos teóricos básicos para adentrar mais profundamente na leitura dos filmes. Aqui entenderemos os parâmetros fundamentais para a construção de um cinema realista à maneira de Glauber, portanto, nos aprofundaremos na variedade de debates culturais que estão postos nos anos 60, como a discussão a respeito do realismo cinematográfico, da arte engajada brasileira e do tropicalismo. Almejamos também a compreensão de como funcionam algumas formas artísticas que se tornam fundamentais para a construção de sentido nas obras, nomeadamente o cinema intelectual de Eisenstein, o teatro épico de Brecht, a questão da subjetiva indireta livre e a expressão alegórica, responsável pela complexidade de ambos os filmes.

No segundo capítulo, analisamos o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, buscando entender ao longo da escrita as particularidades do momento contemporâneo ao filme. Fazemos também uma análise que retorna aos anos 30, para compreender a formação histórica da modernização capitalista brasileira e das políticas que lhe garantem sua existência, bem como a derrocada deste momento. Partimos então para um estudo das formas sociais que compõem o universo diegético do filme, procurando aqui entender porque as figuras chave do trabalhador rural, do cangaceiro e do beato são figuradas e como a obra as mitifica e politiza, para assim fazer a análise do filme, compreendendo a projeção histórica em jogo na organização alegórica da obra. Findo este estudo dos processos sociais tomados como matéria e pano de fundo para a obra, passamos a analisar a obra por meio de seu estilo representativo, para compreender como estão dispostas as questões históricas em jogo através de suas figurações em personagens tipo.

O último capítulo se ocupa de *Terra em transe*, para isto, retomamos as particularidades históricas dos anos 60, visto que o filme parte delas para formular uma crítica ao populismo, à crise do ideário nacional-desenvolvimentista, à luta armada e à consciência da intelectualidade de esquerda. Compreendidas estas particularidades, nos concentramos na análise da obra, esclarecendo os significados alegóricos por trás das representações dos personagens presentes na obra, dando espaço para a compreensão da representação do processo histórico impedido de continuar, tendo em vista que tudo que vemos estará reorganizado e condensado pela subjetividade em degradação do protagonista ferido de morte.

2. GLAUBER ROCHA E O REALISMO.

“Deformação, impressão, expressão, reversão, subversão caracterizam as Grandes Artes.

O que importa é a visão que o artista tem da realidade, e a sua capacidade de criar, para além dos documentos.”

(Irrealidade do filme histórico - Glauber Rocha, 1978)¹

Em 1965, Glauber Rocha sublinha que a prática cinematográfica cinemanovista destaca-se perante o cinema mundial pela crueza de suas imagens, que superam a visão exótica do espectador europeu, impedido de compreender a tragicidade da dependência imposta aos países periféricos. Isso se dá porque a linguagem cinemanovista é pensada em termos políticos, buscando novas formas para figurar a realidade nacional, que superam os limites da importação da forma europeia, bem como da emulação da expressão popular, como fazia a arte engajada. O Cinema Novo não filma a fome e a violência como dado unicamente conteudístico, mas torna-os *forma* ao plasma-los em dados estruturantes das narrativas, historicizando e politizando a realidade nacional.

Retomamos o manifesto *Uma Estética da Fome* (1965), pois nele encontramos as ideias definidoras por trás do realismo de Glauber Rocha. O texto é centrado no ímpeto revolucionário do Cinema Novo, que vem da transformação da fome e da violência em termos estruturantes para os filmes. Há uma grande variedade de expressões no cinema novo, todas ligadas pelo fio condutor do compromisso realista. A representação almejada buscará o veio realista do romance brasileiro, do cinema antifascista italiano e das experimentações do cinema francês para formular um fazer cinematográfico próprio. A obra de Glauber chama a atenção dentro do quadro geral do movimento por enquadrar o problema nacional sob um esquema narrativo de cunho dialético, permitindo uma representação metafórica da realidade. Para isso, conjuga-se a montagem intelectual de Eisenstein e o teatro épico de Brecht a elementos nacionais, eruditos ou populares, criando uma expressão alegórica capaz de dar clareza para a dimensão histórica dos assuntos tratados nos filmes.

¹ Rocha, 2019, p. 29

Entre as décadas de 1940 e 1960, o cinema europeu passa por uma forte reformulação, abandonando os esquemas de montagem e narrativa para expressar mais criticamente a realidade, livrando-se da linguagem engessada do chamado cinema clássico. Seguindo as inovações europeias, cineastas de diversas partes do mundo passam a experimentar outras linguagens possíveis dentro do cinema, interessados também em expressar objetivamente a situação concreta de seus países. Uma onda de “Cinemas Novos” varre o mundo, porém, nem todas se expressam usando diretamente as mesmas experimentações italianas ou francesas.

O imperialismo submete os países periféricos a um desenvolvimento refreado de suas forças produtivas que não segue o padrão europeu, mas o acompanha de maneira desigual e combinada. Ao almejar uma representação da realidade nacional, o artista está submetido a essa situação, sendo-lhe necessária a criação de uma forma marcada por elementos estéticos próprios, que variam daqueles utilizados na representação europeia. Portanto, autores periféricos são obrigados a utilizar recursos que contradizem os parâmetros narrativos e ilusionistas estabelecidos pelo realismo europeu para criar um romance condizente à realidade de um país dependente.² Tal teoria é própria do campo da prosa literária, porém, a representação cinematográfica não concatenada, muito presente no Cinema Novo, atesta sua validade para o cinema.

Ao investigarmos o cinema de Glauber enquanto realista, buscamos o entendimento de como as relações sociais determinadas pela condição dependente dentro do sistema capitalista são figuradas como matéria da obra, em uma forma que as historiciza. A particularidade da formação social está incorporada como dado concreto na fatura, criando originalidade perante o cinema europeu. É vital entendermos a relação entre forma e matéria; a última resultará do movimento das relações sociais, enquanto a primeira estará ou não de acordo com ela à medida em que consegue figurar o referido movimento na sua devida complexidade.³ Tornando mais complexa a fatura, a construção alegórica é a pedra de toque na criação de narrativas nas quais a matéria histórica é constituída como forma cinematográfica. No filme de 1964, a esquematização remete ao momento de reorganização das relações de produção no sertão, ocasionando o realinhamento de uma ordem social, ao passo em que se refere mais profundamente à agitação revolucionária própria dos anos de exaustão das políticas populistas, situação cuja mediação artística resulta em historicizar, politizar e mitificar

² Coletivo de Pesquisa Warwick, 2020. p. 101

³ Waizbort, 2007, p. 37.

personagens importantes no sertão durante a velha república, como Antônio Conselheiro e o cangaceiro Corisco. A transformação de figura histórica em personagem alegórico dá a esses personagens uma consciência própria do debate revolucionário pré-64, enquanto cristaliza essa versão politizada de tais figuras como componentes do imaginário popular. A obra de 1967, por outro lado, tem como matéria a frustração das expectativas socialistas de 64, reproduzindo seu momento histórico contemporâneo; a esquematização alegórica expressa a corrosão do populismo e das perspectivas nacionalistas então em voga, bem como a subsequente ascensão do autoritarismo. Superando a representação de 64, na qual a visão otimista do processo histórico assume sentido teleológico, em *Terra em transe*, a matéria explicita o acirramento da luta de classes em território nacional no momento contemporâneo e a crise da consciência politizada referente a ela, que o filme revela reacionária, consistindo em uma análise da figura do intelectual/artista de esquerda, que busca entender seu papel como um dos responsáveis históricos pela situação política.

Com o cessar da euforia desenvolvimentista no início dos anos 60, o estreitamento dos limites conciliatórios das políticas populistas e a agitação social crescente nas cidades e no campo, a revolução brasileira entra em pauta, tornando-se, além de um horizonte político, um fator estético. A produção cultural de cunho politizado e revolucionário ganha destaque entre os esforços das organizações políticas de massas, dentre esses, a UNE cria os Centros Populares de Cultura, responsáveis por criar e propagandear a cultura engajada de cunho nacionalista da época. A arte popular revolucionária dos CPCs tentava apreender o popular como matriz estética a partir da visão dos intelectuais que compunham seus quadros, porém, falhava em exercitar a linguagem a nível de emular a oralidade popular: a pretendida transfiguração dos termos populares não se confirmava sendo o resultado atravessado por uma série de exageros e formas de expressão provincianas. Em obras que tanto se queriam engajadas, a linguagem paternalista, com a qual os intelectuais abordavam o povo, mostrou-se incapaz de formular metáforas capazes de penetrar nas condições econômicas e políticas da população.⁴ Essa situação ocorre pois a conformação de uma fatura que tome posição crítica perante a realidade requer um passo além do simples posicionamento, em prol da construção de uma representação na qual as contraditórias relações sociais são dado central na forma. Isso, contudo, só se torna possível se averiguarmos a situação de uma obra perante as relações de

⁴ Hollanda, 1980 p. 17.

produção de sua época, pois será esta a dimensão capaz de revelar como as técnicas utilizadas na obra ocultam ou transparecem as contradições da realidade.⁵ As produções cepecistas do início dos anos 60 buscavam representar o povo sob vista do nacionalismo populista, sem um questionamento por parte dos intelectuais de qual seria seu papel nas relações de produção e de como essas relações determinariam, no momento, o papel da cultura na construção de um ideário nacional-popular. Mesmo ligado aos CPCs e sendo resultado das mesmas condições históricas, o Cinema Novo se destaca no quadro cultural brasileiro por deixar de lado a perspectiva populista em razão da busca pela criação de uma imagem crítica da realidade nacional.

O processo de modernização do país caminhava lentamente ao longo do século XX, atingindo seu ápice nos anos 60, acompanhado de um grupo de ideias democráticas acerca da integração de todo o povo à nação, a partir de reformas de base e outras transformações na estrutura social. Tal ideário é resultado da crescente agitação das massas impulsionadas pela ideologia socialista que crescia junto às lutas populares. O Golpe de 64 realiza o progresso em sentido inverso: no lugar da integração democrática das classes subalternas ao complexo de modernização de maneira igualitária, a ditadura tem seus termos definidos pela renovação das características mais retrógradas da sociedade brasileira, incorporando a ideologia liberal dos centros do capital ao tradicionalismo e à família patriarcal, visando a manutenção e o aprimoramento da exploração imperialista.

Em primeiro momento, após o golpe, a produção cultural de esquerda, cujo papel era de propagandar as ideias revolucionárias, direciona-se ao confronto aberto e a denúncia do regime militar que reprimia organizações de bases estudantis, operárias e camponesas, buscando os mesmos parâmetros estéticos do período anterior, ou seja, utilizava-se ainda da imagem populista e do ideário nacional-desenvolvimentista para se contrapor aos generais no Planalto. A repressão policial não caiu sobre artistas e intelectuais até a promulgação do 5º Ato Institucional, e a situação propiciou a essa pequena clivagem da população alguns anos de relativa tranquilidade enquanto se podia formular estéticas visando o combate aberto contra a ditadura. Antes do golpe, as lentes cinemanovistas focam nos problemas políticos da população rural do país, mas o Golpe de 64 obriga uma mudança de perspectiva, fazendo com

⁵ Benjamin, 2017, p 85.

que os filmes passem a tomar a vida urbana e os problemas ideológicos de seus artistas e público como problemáticas centrais nos filmes. A pequeno-burguesia intelectualizada se lança na tentativa de entender qual seria seu papel na derrota das perspectivas socialistas e no combate ao governo autoritário, sabendo que vivem com relativo conforto diante da situação econômica do país dependente e do governo autoritário.

A nova fase cinemanovista se desdobra no Tropicalismo, partindo da expressão alegórica de *Terra em transe* para criar um movimento composto por artistas de diversas áreas, que toma como matéria a contradição entre o velho e o novo, figurada em alegorias grotescas, cujo principal emblema é o anacronismo da perspectiva retrógrada da província contraposta ao mundo urbano, elétrico, moderno e comercial. A contradição entre velho e novo é marca constante da vida social de qualquer país de economia dependente, pois é dado estruturante de suas relações econômicas, porém, aquela é transformada em emblema esdrúxulo, uma vez que o absurdo dessa contradição é seu conteúdo essencial.

O objetivo dessa representação é a formulação de uma imagem nacional massificada e comercial, capaz de atestar o “instinto de nacionalidade” tropicalista, enquanto explicita o surrealismo da situação do país em uma mensagem comercializável e de aparente fácil acesso. As alegorias construídas no cinema, teatro, música e artes plásticas nesse contexto requisitam do público um vasto arsenal cultural para serem decifradas, algo de difícil apreensão em um país onde a maioria da população se via excluída do acesso à alfabetização, tendo como efeito um encastelamento do tropicalismo em nichos da pequeno-burguesia, tornando-o incapaz de atingir o povo. O saldo estético e político do movimento se dá, portanto, na cristalização da conjunção entre velho e novo imposta pelo governo empresarial-militar, que não se faz a partir de uma técnica com sentido político, mas busca representar a imagem nacional tendo como ponto de referência a moda internacional.⁶

Entre os anos 50 e 60, os parâmetros enrijecidos da linguagem cinematográfica narrativa europeia, estabelecidos ao longo das décadas anteriores, são submetidos a uma série de questionamentos que resultam em uma reformulação de peso na sua forma. O movimento neorrealista italiano surge como proposta de um cinema antifascista no período pós-guerra, filmando as sequelas sociais deixadas pela guerra mundial onde o povo mais as sentia: no dia

⁶ Schwarz, 2008, p. 70.

a dia. Os filmes neorrealistas elevam à dramaticidade o cotidiano dos italianos, tirando as câmeras dos estúdios e levando-as para as ruas, fábricas e cortiços, filmando ações prosaicas que, até então, não eram consideradas importantes o bastante para serem projetadas em tela, criando novas maneiras de filmar a realidade. Apesar de ser muito marcado por uma expressão naturalista, ainda apoiada em filmes narrativos, o movimento é caracterizado pela recusa da alienação do cinema comercial, em razão de novas formas capazes de desvelar a matéria histórica contemporânea.

As possibilidades cinematográficas criadas pelo neorrealismo propiciam o pano de fundo estético e experimentalista para o surgimento de uma onda de “Cinemas Novos” ao redor do globo entre os anos 50 e 60, cujo objetivo estético era uma representação realista da existência no mundo, cada uma de acordo com suas especificidades nacionais.⁷ Conforme evoluem, os autores protagonistas nesses movimentos encabeçam uma negação tanto à crítica quanto à estética do neorrealismo. O movimento italiano representa em tela a realidade da vida dos explorados imediatamente como acontece, sem uma perspectiva aprofundada no subconsciente humano, incapaz de alcançar a poesia própria do cinema, consistindo essa na capacidade do filme em exprimir o mundo subjetivo, criando imagens fantásticas e misteriosas.⁸

Em decorrência destas inovações surge o chamado cinema poético, que consiste na subversão do arcabouço lexical de um cinema no qual a narração é tomada como único ponto de vista em razão de uma representação capaz de exprimir o inconsciente. A superação se dá no sentido de operar uma integração do ponto de vista do autor ao ponto de vista de um personagem ou instância narrativa. Tal figuração é feita a partir de um exercício em que se busca exercitar a linguagem cinematográfica representando complexamente a vida interior do personagem cuja expressão é determinada por sua condição social.⁹ Em *Deus e o diabo na terra do sol*, a narrativa é orquestrada pelo romance em voz e violão, o cantador canta em *off* o trágico sertanejo e é acompanhado livremente pelas imagens, sendo espaço por onde o autor exercita sua linguagem assumindo a tradição oral, enquanto imprime no filme sua visão de mundo, daí surge a moral humanista da lenda. O filme de 1964 talvez seja um dos melhores exemplos da subjetiva indireta livre, porém, com *Terra em transe*, Glauber dá um passo à frente ao representar a consciência de sua própria classe como parte do problema político

⁷ Xavier, 2008, p. 67.

⁸ Buñuel, 2018, p. 267.

⁹ Pasolini, 1982, p. 137.

nacional. Realiza-se nessa obra o apagamento do autor na relação entre as instâncias narrativas em razão de um exercício de linguagem cinematográfica capaz de historicizar sua própria posição social e confrontá-la com a realidade histórica.

No Brasil, as inovações do neorealismo chegam acompanhadas por uma conjuntura ímpar para o cinema nacional. Historicamente, a produção de filmes brasileiros é marcada por períodos de surtos de produção cuja existência é curta, pois em poucos anos as produtoras são varridas pela concorrência pesada das fitas estadunidenses. A situação nunca mudou, dessa forma, até hoje o filme nacional sofre com a falta de espaço nas salas de cinema de todo o país, quadro cujos efeitos se dão em uma descontinuidade produtiva e, conseqüentemente, na escassez de parâmetros estéticos bem definidos constituintes de uma cultura cinematográfica nacional. O fortalecimento da indústria nacional entre os anos 30 e 60 criou as bases de um novo nível de produção, que resulta em um período de contínua realização cinematográfica e, por conseguinte, o começo do debate crítico a respeito deste cinema. Entre as décadas de 1940 e 1950 surgiram grandes estúdios, como a Atlântida Cinematográfica e a Vera Cruz. A primeira se inicia nos anos 40, tendo como base estúdios localizados na capital fluminense, onde se realizaram, em larga escala, uma enorme quantidade de chanchadas, dramatizando a vida urbana, tendo como herói principal a encarnação de algum tipo popular, como o malandro ou o caipira. Por outro lado, a Vera Cruz foi um investimento de peso de um grupo de empresários paulistas, cuja equipe era composta por profissionais europeus importados, capazes de produzir grandes filmes comerciais (entre estes, estava Alberto Cavalcanti, cineasta brasileiro notório na Europa por sua contribuição ao realismo poético francês e ao documentário realista inglês).¹⁰ Apesar do grande investimento e de relativo sucesso comercial das chanchadas e dos filmes da Vera Cruz, ambos os estúdios não suportaram a disputa com as fitas que já chegavam prontas dos Estados Unidos e fecharam suas portas. O aumento de produção entre os anos 40 e 50 não ficou relegado ao obscurantismo dos surtos produtivos do primeiro quartel do século, pelo contrário: serviu como pano de fundo para introduzir o cinema nacional à discussão cultural realizada pelas camadas intelectualizadas da população, debate até então inexistente, pois seu objeto era também inexistente. Em meados da década de 50, dentre as ruínas das produtoras cinematográficas deixadas pelos estúdios falidos, uma nova geração de cineastas, influenciados pelas inovações neorealistas, buscam filmar criticamente a realidade nacional, tendo como matriz dramática a literatura de

¹⁰ Rocha, 2003, p. 69.

romancistas brasileiros, ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), cuja centralidade das obras figurava a vida popular dos trabalhadores brasileiros. A modernidade do Cinema Novo dentro do quadro cultural brasileiro é marcada justamente por representar a realidade nacional. Apesar de ter sua audiência limitada a uma pequena parcela intelectualizada da população, o movimento cinemanovista fez esforços para superar suas raízes de classe e registrar a imagem de um povo faminto e relegado à pobreza.¹¹

Em meio a este conjunto de fatores, tem início uma renovação estética no teatro brasileiro a partir da obra de Bertolt Brecht, que se torna referência para todo o campo cultural de esquerda. Os recursos de desidentificação e distanciamento elaborados nos experimentos do teatro épico tinham como objetivo desnudar a ideologia do capital e apontar para um futuro de revolução popular, procedimentos cujos objetivos eram bastante próximos aos almejados pela produção cultural engajada brasileira, portanto, em pouco tempo, o trabalho do dramaturgo é tomado como uma de suas influências essenciais. A problemática da apreensão do trabalho de Brecht no Brasil neste momento reside no fato de tirar de lugar seus recursos épicos, de maneira não mediada, ou seja, não os articulam, levando em consideração a disparidade da formação social entre o público de uma sociedade em que imperavam as relações de favor e o público proletário alemão da década de 1920. Os sintomas da apreensão dos recursos brechtianos se tornam ainda mais claros quando vistos diante de como a técnica do distanciamento é retomada no Brasil. Nos palcos do teatro épico, essa cumpria o papel de tornar claras as vicissitudes da ideologia burguesa e, para isso, opera a desidentificação entre o indivíduo e o funcionamento social, possibilitando ao espectador a consciência crítica da forma social burguesa. No Brasil, não se encontrava a mesma estrutura de classes da Alemanha entre-guerras, mas uma divisão social particular e um momento histórico singular. Dessa forma, estamos aqui falando de obras realizadas em diferentes contextos de nacionalismo populista, termos políticos cuja identificação e mistificação de um líder eram necessários para se concretizarem como ideologia.

Tomemos como exemplo a utilização da técnica da desidentificação no Teatro de Arena, cujos protagonistas são heróis do imaginário nacional e popular, como Tiradentes e Zumbi, com quem o público deveria se identificar, contracenando com personagens antagônicos da classe

¹¹ Gomes, 2016, p. 186.

trabalhadora, os quais deveriam ser criticados. O resultado estético desejado não se concretiza, porque, por um lado, as figuras sobre os quais os recursos brechtianos lançavam luz crítica transpareciam seus interesses em continuar a exploração, por outro, as mesmas técnicas eram também empregadas na construção do protagonista, impedindo que o personagem se tornasse modelo da unidade nacional, como era almejado pelo populismo.¹²

A obra de Glauber também é influenciada pelo trabalho do dramaturgo alemão. Assim como na dramaturgia, os recursos utilizados se fazem de maneira mediada, mas agora pela técnica cinematográfica. Isso quer dizer que, em Glauber, as técnicas do teatro épico têm seu sentido subvertido, deixando ver o trabalho de refinamento desses recursos ao longo de toda sua obra, na qual a representação historicizada dos personagens parte do teatro épico, mas adquire sentidos próprios na expressão alegórica da situação histórica brasileira. Como veremos, em *Deus e o diabo na terra do sol*, Corisco é o único personagem encenado epicamente, os planos em que o cangaceiro fala à câmera são sempre momentos em que a ação tem seu tempo suspenso para explicar as contradições históricas da figura mítica do cangaceiro. Por outro lado, em *Terra em transe*, os recursos brechtianos são subvertidos ao extremo, projetando a crítica no próprio espectador, identificado com o intelectual cuja subjetividade organiza a obra.

Com o passar dos anos, esse método de encenação, em que personagens alegóricos denunciam suas próprias posições de classe, particulariza-se, criando imagens cada vez mais elaboradas, nas quais os emblemas de classe saem do plano do diálogo e tornam-se esquematizantes de toda a composição gráfica do plano. Esse procedimento está presente em estado embrionário em *Câncer* (1968-1972), em que Glauber realiza exercícios de experimentação cinematográfica definidoras de sua estética na década seguinte. Já nos anos 70, esse recurso ganha vitalidade em planos altamente alegóricos, representando as diversas forças políticas em disputa (administração colonial, guerrilha guevarista, resistência pan-africana, igreja protestante etc.) no país africano palco de *Der leone have sept cabeças* (1970).

Destaca-se como fundamental a contribuição de Sergei Eisenstein na construção de uma estética que fuja das regras clássicas da linguagem cinematográfica, marcada pelo ilusionismo, em razão de uma linguagem capaz de criar um discurso crítico a respeito da

¹² Schwarz, 1999, p. 113.

realidade nacional. O realizador soviético busca, ao longo da década de 1920, a edificação de um cinema e uma teoria que diminua o papel de narrar fatos, em razão de um cinema compreendido como estrutura discursiva.¹³ Para tanto, é dada uma importância essencial à criação de imagens, entendidas aqui como resultado do conflito criado pela justaposição de diferentes planos, estabelecendo uma relação dialética entre eles. A contradição de conteúdo entre planos constitui um processo unificador, criando um produto qualitativamente diferente, capaz de uma representação particular. Daí se fundamenta a importância da montagem no cinema de Eisenstein, sendo esse um processo de criação marcadamente antinaturalista em que se distende tempo e espaço buscando construir um significado realista em sentido forte. O conflito criado pela justaposição entre planos cria imagens cujos sentidos metafóricos são responsáveis por revelar progressivamente o sentido geral do filme, compondo uma síntese do tema abordado.¹⁴

O intuito de Eisenstein com a edificação de um cinema-discurso é de conseguir criar um filme capaz de expor uma tese elaborada a partir da contraposição entre imagem e som. Esse processo dará forma cinematográfica a um raciocínio, partindo da realidade histórica, e tem raízes no campo da psicologia, com a teoria do monólogo interior e no êxito dessa teoria como forma de representação da vida moderna no romance de James Joyce. O autor desenvolve como parâmetro da representação da subjetividade uma torrente de imagens remetendo à ação e ao pensamento, interpoladas de maneira a dar vida a “um febril debate interior”¹⁵. Contudo, ao assumir um cinema cujo objetivo é aproximar a forma cinematográfica do processo mental, o cineasta não tem o pensamento como tema de maneira imperiosa. O objeto representado pelo filme discursivo não seria necessariamente a subjetividade de um personagem mas uma tese a ser explorada a partir da montagem intelectual. A proposta de realização de um filme-discurso ocupa os esforços do cineasta soviético ao longo da década de 20, mas não será hegemônico em sua produção. Ao longo das décadas de 30 e 40, Eisenstein evolui esteticamente para uma representação alegórica e mistificada de figuras históricas russas em filmes como *Alexandre Nevski* (1938) e *Ivan, O Terrível* (1944/1958), compostos por emblemas que retomam a Idade Média russa e o Renascimento, tendo como matéria a história russa que lhe é contemporânea. Ou seja, o autor caminha em direção a uma estética cinematográfica de cunho narrativo-dialético, ainda que

¹³ Xavier, 2008, p. 129.

¹⁴ Eisenstein, 2002, p. 13.

¹⁵ Eisenstein, 1990, p. 105.

faça uso de seus métodos desenvolvidos anteriormente como técnica de montagem intelectual.¹⁶

O método de montagem desenvolvido por Eisenstein será o principal recurso na quebra com o cinema narrativo convencional no cinema de Glauber Rocha, no qual a influência de Eisenstein se manifesta em diversos níveis. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, as associações visuais são produto da esquematização nascida pela justaposição entre planos e entre o áudio e o visual, criando uma relação contraditória em que a esquematização alegórica compõe um significado historicizado, divergindo do cinema puramente narrativo, comum ao Cinema Novo, no qual a simples exposição encadeada dos fatos não chegava a cristalizar o processo social em sua complexidade.

O sertão brasileiro em muito se diferenciava da União Soviética, portanto, ao utilizar recursos da montagem intelectual, Glauber os reorganiza: enquanto a classe operária russa é massacrada pelas tropas czaristas, a cena se desenvolve organizadamente, por outro lado, quando a legião de trabalhadores sem-terra é massacrada pelo jagunço pago pelos coronéis e pela igreja, a cena tem um desenrolar caótico. Também não há uma quebra radical com o cinema narrativo, mas o entendimento construtivista da composição como um ponto de vista estruturando a obra enquanto tese, que em *Deus e o diabo na terra do sol* é produto da contraposição entre o romance em voz e violão e as imagens.

Em *Terra em transe*, a esquematização toma radicalmente o ponto de vista de seu protagonista, mergulhando na subjetividade do personagem. O devaneio de morte de Paulo Martins é concretizado na montagem em que se combinam dados objetivos e subjetivos em um fluxo febril de imagens, emulando uma torrente de pensamento. Apesar de fundamental, a montagem dialética não será o único recurso de Eisenstein utilizado por Glauber: ao representar cinematograficamente figuras históricas nacionais enquanto simultaneamente as mistifica e as politiza, o cineasta brasileiro realiza um procedimento próximo ao da obra tardia do soviético.

Como parâmetro de comparação entre o cinema de cunho narrativo e o cinema alegórico-dialético, podemos voltar a *Barravento* (1962), primeiro longa de Glauber Rocha. O

¹⁶ Rocha, 2006, p. 161.

filme conta a história de uma vila pesqueira no litoral baiano, que sofre continuamente com a exploração da troca desigual pelo pescado. O início do filme é marcado pelo retorno de Firmino, morador que passa um tempo na cidade e volta à vila com o objetivo de ajudar seus conterrâneos a romper e superar o ciclo exploratório. Firmino busca desequilibrar o sistema simbólico da vila, representado por Aruã, um jovem pescador tido como sagrado pelo candomblé local, e o poder econômico, estabelecido pelo Mestre, responsável pela mediação entre os pescadores e os compradores do peixe. O personagem vai às últimas consequências para romper a normalidade da vila de pescadores, executando uma série de quiprocós cuja intenção é fazer com que Aruã rompa os preceitos do candomblé e perca sua proteção. Uma vez desmistificado, o pescador se coloca em peregrinação para a cidade, buscando melhorar sua compreensão de mundo e retornar à vila com novas perspectivas para a mudança das condições materiais dos pescadores, assim como Firmino um dia teria feito.

O ímpeto de filmar de maneira crítica a realidade brasileira está presente, porém, a falta de um princípio construtivo responsável pela organização da fatura e historicização das questões colocadas em debate pelo filme tornam imprecisas as posições recusadas ou endossadas no todo da obra. A representação prima pela linearidade narrativa, aos moldes neorrealistas, e busca a clareza e a unidade do argumento, em contrapartida, um tensionamento estaria direcionado a usar da contação da história para cristalizar esteticamente a complexidade das relações sociais, dando-lhes cunho social mais crítico.

A falta de uma esquematização dialética fez com que, inicialmente, o filme fosse interpretado como uma crítica à passividade que as religiões impõem à população, questões que, de uma forma ou de outra, estão em jogo, mas não são o ponto principal da obra, cujo debate se insere num sentido mais amplo de superação da exploração da força de trabalho dos pescadores. Isso acontece pois a montagem e os diálogos buscam preservar a continuidade, enquanto informações fundamentais que têm como objetivo revelar as motivações dos protagonistas são escanteadas. Ao não quebrar com o arcabouço lexical do cinema narrativo, se torna impossível a compreensão clara da relação entre os fatos em jogo: a alienação religiosa e a exploração do trabalho, cuja consequência é a representação simplificada da realidade social.¹⁷

¹⁷ Xavier, 2019, p. 25.

Em ambas as obras analisadas, a matéria histórica será o princípio formal responsável pela construção do sentido dialético, tendo a expressão alegórica como fundamento estético para evidenciar fatos históricos determinantes. A narrativa organiza elementos cinematográficos em uma nova lógica interna cuja estrutura tem caráter fragmentário, quebrando com a linearidade de tempo e espaço. A esquematização se dá no nível discursivo, além de determinar o princípio de representação visual, os elementos cinematográficos expressam mais definidamente características históricas e sociais, criando relações metafóricas mais profundas, capazes de representar a dinâmica (ou a falta dela) nas relações sociais brasileiras na particularidade histórica dos meados século XX, que serve de matéria aos filmes.¹⁸

A alegoria deve ser entendida não apenas como uma forma poética ou um recurso figurativo, mas, nesse caso, principalmente como um modo de expressão próprio, de princípio fragmentário e esquematizante, que estabelece um abismo entre significado e significante alegóricos, cuja relação não é imediata, mas fundamentada num movimento contraditório entre o figurado e o representado, capaz de revelar conteúdos complexos demais para serem representados diretamente. Entre as mais variadas formas alegóricas, as que mais nos interessam para o presente trabalho são as de cunho histórico, cuja fatura é responsável pelo realismo das obras. A “história” aqui não deve ser entendida como sinônimo da história oficial, que coloca a humanidade como capitã de um eterno progresso rumo à liberdade, mas inverte essa perspectiva dando lugar a uma expressão da derrota e da ruína, que só se torna representável artisticamente quando já está em franca decadência marcando o distanciamento entre o acontecimento factual e seu significado.¹⁹

Nesse sentido, a forma alegórica serve para a representação da crítica ao populismo feita por Glauber Rocha, enfocando um processo social que não se desenvolve nos mesmos moldes europeus, mas com particularidades próprias e complexas que demandam uma figuração rica em mediações, tendo como matéria um momento particular da história brasileira marcado pela ruína de um projeto nacional. Para dar vida ao cunho histórico, os filmes incorporam alguns princípios formais do “trágico barroco” no que tange a construção e a disposição esquematizada dos emblemas²⁰. Portanto, as alegorias não estão restritas a um ou outro elemento cinematográfico, mas são compostas por uma coleção de emblemas que permeiam todos os níveis da obra, criando um todo audiovisual, responsável pela construção de

¹⁸ Xavier, 1993, p. 11.

¹⁹ Benjamin, 2017, p. 176.

²⁰ Benjamin, 2017, p. 200.

personagens-tipo, encarnando figuras próprias do quadro social brasileiro dispostas em uma estrutura narrativa fragmentária.

Em *Deus e o diabo na Terra do Sol*, o princípio estruturante alegórico retoma a lenda de cordel, que organiza a narrativa a partir de um princípio teleológico, tomando o desgaste do projeto nacional-desenvolvimentista como matéria social, e projetando nesse a possibilidade de um passo definitivo na luta do povo brasileiro por independência. Já *Terra em transe*, realizado quando as políticas populistas estavam derrotadas, a alegoria não é organizada teleologicamente, sob a encenação do subconsciente agonizante do protagonista. Esse filme não possui um fim que aponta para a superação das etapas que impedem o processo revolucionário, mas uma organização em espiral, cujo significado se vincula ao desenvolvimento do capitalismo em um país periférico, representando a impossibilidade de desenvolvimento pleno.

Delineamos neste capítulo as características gerais do que torna realista a representação das obras analisadas. O realismo não aparecerá aqui como uma figuração imediata das relações sociais que são matéria para as obras, mas como produto de uma série de recursos cinematográficos, que, quando lidos conjuntamente, conseguem figurar uma forma que revele o complexo desenvolvimento social de um país cuja economia está pautada na dependência do centro do capital. Em detrimento de puro modismo, os referidos elementos formais são escolhidos a partir de um diálogo intenso em que o cineasta se coloca entre a arte de esquerda nacional, as novas ondas do cinema internacional e a cultura socialista, localizando entre essas manifestações artísticas que marcaram os meados do século XX a melhor maneira de criar uma representação complexa das problemáticas nacionais do início dos anos 60. O resultado são obras que adquirem fôlego por sua representação alegórica, conseguindo criar representações cuja complexidade faz com que os filmes tomem sentido histórico, dando vida ao processo de agitação social que marca os primeiros três anos da década de 60 e à contra-revolução que foi o Golpe de 1964.

3. A REVOLUÇÃO EM DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

“1º — A grande massa de nossa população do interior está, nos dias de hoje, frente a um terrível dilema — morrer de fome —, pura e simplesmente, ou lutar de armas nas mãos, por melhores condições de vida.”

*(Instruções para o Movimento Guerrilheiro. -
Luiz Carlos Prestes. 1 de Novembro de 1935)²¹*

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o estilo representativo permite a sobreposição de processos que ocorrem entre as décadas de 1890 e 1940 até o período contemporâneo ao filme. Buscaremos aqui partir do estudo desse estilo, entendendo como sua estrutura alegórica permite-lhe captar as contradições mais agudas, não só aquelas encenadas, mas também as que perpassam todo o contexto das décadas mencionadas. O momento de realização do filme é marcado por uma forte crise institucional resultante do desgaste do populismo, forma política que combinava personalismo e conciliação de classes que fora hegemônica nas três décadas anteriores à produção do filme, sendo responsável pelo desenvolvimento do capitalismo brasileiro. Essa crise é matéria para a obra, não sendo tratada de maneira imediata, mas sobreposta pela reorganização da economia e vida social no sertão baiano, de forma a complexificar a representação dos impasses históricos que impediam o desenvolvimento do processo revolucionário. Ao transpor as questões latentes contemporâneas em forma filme, traçando um paralelo com outro momento da história nacional, é construída uma forma de representação cinematográfica circunscrita à narrativa mítica, sendo portanto alegórica e teleológica ao mesmo tempo. O prenúncio do fim do mundo está presente desde os quadros iniciais, quando a vista aérea do sertão é cortada de súbito para a imagem da cabeça de boi em decomposição. Ao longo do drama, os personagens se referem à transformação do sertão em mar e vice-versa e a ótica pela qual essa profecia é encarada mudará de personagem para personagem, porém, o certo é que se aproxima no horizonte uma mudança radical que extinguirá os modos de vida representados.

A narrativa fílmica parte dos versos da lenda oral, cantada *off-screen*, possuidora de uma perspectiva perante aos fatos apresentados, narrando e comentando a ação dramática. O

²¹ Pericás, 2005, p. 217.

romance em voz e violão inspira-se na oralidade regional e serve como meio para trazer à cena, mitificar e politizar figuras típicas como cangaceiros, jagunços e beatos. É colocada em discussão a tomada de consciência do trabalhador rural oprimido pela disputa da terra diante da reorganização da sociedade sertaneja, projetando nesse processo um horizonte revolucionário que se presentifica diante do desgaste do populismo, processo esse contemporâneo ao filme. Contudo, os versos não são interpretados pela encenação de maneira literal, mas livremente, a partir das possibilidades visuais criadas pela trilha sonora.²²

Essas temáticas já haviam sido trabalhadas por Glauber em *Barravento*, afinando a primeira fase da produção do cineasta ao fundamento do construtivismo no que tange a formulação da encomenda social, isto é, a temática trabalhada por uma obra tem origem em uma tarefa política, que parte da luta de classes, e tem por objetivo a organização da consciência²³. O alinhamento de Glauber ao construtivismo russo não se finda na concepção da importância social da arte, mas se manifesta fundamentalmente na fatura. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, são utilizados recursos de composição imagética e montagem inspirados naqueles concebidos por Sergei Eisenstein.

O massacre de Monte Santo talvez seja o ponto mais explícito e conhecido do diálogo com o cinema soviético. Nesse ponto, Glauber retoma o esquema da cena do massacre nas escadarias de Odessa em *Encouraçado Potemkin* (1926), situando-se, agora, no universo sertanejo. Ou seja, o povo não é mais o proletariado russo, mas os trabalhadores rurais sem terra, agregados por um líder religioso milenarista. A força de repressão também muda, no lugar do exército czarista, temos a figura do jagunço contratado pelo clero e coronéis locais, para dar fim à sublevação religiosa. Glauber refaz a cena de Eisenstein com diferenças fundamentais: enquanto Eisenstein filma um massacre de movimentos coordenados, a cena de Glauber é marcada pela desorganização, faces de dor dos beatos, pessoas rodopiando ao serem acertadas pelas balas, e ritmo rápido dos cortes. A referência a Eisenstein vai além da mera citação ao cinema soviético, é um dos pontos de acirramento de um princípio de composição que se estabelece desde os primeiros quadros de *Deus e o diabo na terra do sol*.

²² Xavier, 2019, p. 95.

²³ Albéra, 2002, p. 180.

Ao longo deste capítulo, buscaremos entender como se codifica cada emblema que compõe a obra, com o intuito de entender a fragmentação alegórica e decifrar seu sentido no todo, contribuindo para a realização de uma análise que coloca em perspectiva o tema da tomada de consciência do povo brasileiro. Compreendendo então que a alegoria em *Deus e o diabo na Terra do Sol* se desenvolve por meio das figuras típicas encenadas, faremos então uma investigação de cada um desses personagens e dos arcos narrativos que representam.

A teoria realista literária entende que, para o romance, o personagem é o motor de desenvolvimento do enredo; é por meio das ações do personagem que se desenvolve a trama do romance e é esse desenvolvimento que traz luz às ideias que o autor busca representar. É necessário demarcar que o personagem não existe separado do enredo e das ideias colocadas em jogo ao longo da obra: é justamente sua articulação dentro dessa que o dará vida.²⁴ Logo, no romance de base realista, o personagem sempre aparece mediado pela narração da obra. O narrador irá representar o personagem de diferentes perspectivas, podendo essas serem objetivas e neutras, ou tomadas pela subjetividade de um ou mais personagens. Apesar de uma estrutura de construção de enredo que se assemelha ao romance, há uma diferença marcante entre o narrador literário e o narrador fílmico. Este se manifesta pelo aparato mecânico que capta sons e imagens de acordo com o seu posicionamento espacial, dessa forma, a narração do filme se dá no sentido de, a cada sequência, tomar para si o ponto de vista intelectual do personagem central para a cena.²⁵ É partindo desse princípio que Glauber Rocha irá encarnar as contradições dos personagens na *mise-en-scène* em cada momento do filme.

O personagem cinematográfico, no entanto, difere-se do personagem de romance, que só existe nas letras do texto, ao contrário, o personagem de cinema só é possível graças ao intermédio de um ator de carne e osso que lhe dará vida diante da câmera. Nesse sentido, há uma aproximação com o personagem de teatro, que também precisa da interpretação de um ator para existir. Contudo, no teatro, o personagem é a própria instância de mediação entre a obra e o público, de forma que, na atuação, suprime-se o narrador. Temos, então, o personagem cinematográfico definido como um personagem que existe em carne e osso, como a do teatro, mas que não se comunica imediatamente com o espectador, necessitando da mediação feita pelo narrador, que, no cinema, se manifesta nos planos e cortes de câmera,

²⁴ Candido, 2009, p. 46.

²⁵ Gomes, 2009, p. 82.

possibilitando ao personagem uma maior liberdade de se movimentar no tempo e no espaço da ação fílmica. A relação entre os personagens teatrais e os personagens cinematográficos, portanto, passa pela interpretação de um ator, o que faz com que métodos de atuação do teatro sejam frequentemente utilizados no cinema. O mais conhecido método de atuação cinematográfica é uma versão psicologizada do método Stanislavski, que permite uma identificação maior entre ator e personagem e é muito usada no cinema comercial, ao lado da decupagem clássica de campo e contracampo.²⁶

Glauber Rocha assume uma postura ideológica contrária à do cinema comercial, estando mais preocupado com a representação crítica da realidade concreta e com as possibilidades da superação dos problemas enfrentados pelas classes populares. Nessa toada, seu compromisso político-ideológico é fator determinante na fatura, de modo que todo o seu modo de representação difere-se do comercial, manifestando-se de forma semelhante ao realismo épico-dialético de Bertolt Brecht. O dramaturgo alemão colocava em centralidade a questão da tomada de consciência de classe do personagem num sentido de superação das suas contradições. O método de Brecht dava-se pela autoconsciência do personagem em relação ao drama e, por consequência, uma mudança de perspectiva de si. O personagem de teatro burguês representa-se cada vez mais afundado na própria subjetividade, enquanto a proposta de Brecht, que não tira do personagem a sua subjetividade, faz com que esse seja ciente de si enquanto um personagem e, por consequência, ciente de ser figura representativa das contradições históricas que ele encarna.²⁷ Os personagens nas peças de Brecht passam por um desenvolvimento dramático que os faz adquirir consciência de classe em si e para si qualitativamente, por meio do acúmulo quantitativo de contradições no seu comportamento, fazendo esses refletirem criticamente sobre as relações sociais que os cercam.²⁸ Da mesma forma que se constrói no teatro épico uma representação do processo de formação da consciência de classe, veremos no desenvolvimento dramático de *Deus e o diabo a terra do sol* Manuel e Rosa frente a diferentes relações sociais e comportamentos diante da situação precarizada do trabalhador rural. É a partir do processo de acumulação de contradições vistas nessa ou naquela forma de luta, encarnada pelo beato e posteriormente pelo cangaceiro, que os personagens principais conseguem superar os limites atrelados a essas mobilizações

²⁶ Xavier, 2008, p. 41.

²⁷ Prado, 2009, p. 77.

²⁸ Borges, 2021.

populares e adquirirem a consciência necessária para a realização da revolução por si mesmos.

Como foi dito, a análise que pretendemos realizar neste capítulo não se limitará a uma leitura cerrada de cada personagem, mas buscará compreender os significados alegóricos atribuídos a eles. Para evitar uma análise puramente descritiva, que separa cada personagem de sua dinâmica dentro da estrutura fílmica, tomaremos em conta a importância da ação para o desenvolvimento do filme. A ação humana é basilar para a nossa compreensão, no sentido que tem papel fundamental para o desenvolvimento processual do sistema alegórico tal como compreendido aqui, uma vez que é a figuração da ação que representa tanto as relações interpessoais quanto a relação do homem com a natureza, de maneira a refletir uma realidade dinâmica. Sem a ação, a alegoria torna-se uma descrição abstrata e morta da realidade, pois a ação não é um mero capricho formal, mas o meio de realização do homem como ser social, o meio pelo qual ele expressa a sua consciência.²⁹ Portanto, procuraremos aqui entender a articulação dos personagens de *Deus e o diabo na terra do Sol* a partir de suas ações perante a profecia apocalíptica colocada. Será a compreensão da atuação desses personagens diante das contradições que historicamente se apresentam que possibilitará a compreensão totalizadora da obra.

Ao colocarmos a importância da ação para o desenvolvimento do filme, revelamos outra questão para uma análise concreta da obra: o tempo, ao longo do qual se desenvolve a ação. A teoria semiótica entende o tempo no cinema a partir de três estratos temporais que se desenvolvem concomitantemente: o primeiro é o tempo da ação, o segundo o tempo do movimento das imagens e o terceiro o tempo experienciado pelo espectador. O tempo da imagem e o tempo experienciado pelo espectador se desenvolvem paralelamente, afinal, o ritmo do filme é definido pela duração dos planos, sendo o fator determinante para o tempo experienciado, de forma que um plano de maior duração resultará em um ritmo mais lento, ao passo em que uma sequência de cortes rápidos terá como efeito uma cena de ritmo acelerado.³⁰ Em *Deus e o diabo na terra do Sol*, veremos que essas três estratificações de tempo se relacionam intrinsecamente. O tempo da ação se dá entre intervalos de diferentes sequências que apresentam ritmos distintos uns dos outros, sendo determinados pelo tempo da

²⁹ Lukács, 2011, p. 205.

³⁰ Mukarovsky, 1993, p. 214-215.

ação, que, ao longo das sequências do filme, irá dilatar ou fazer saltar o tempo, de maneira que o ritmo se torna parte na composição das alegorias.

O momento histórico retratado aproxima o episódio de Canudos à morte de Corisco, portanto, sobrepõe acontecimentos ocorridos nas décadas de 1890 e 1940, período em que se dá a reorganização da sociedade sertaneja. O processo inicia-se no fim do século XIX, com o fim do regime de trabalho escravo e a queda do império e marca a decadência do poder dos coronéis e a modernização da região.

No contexto de acirramento da luta de classes no sertão do nordeste, surgem diversas sublevações populares de contestação à ordem imposta. Formam-se movimentos milenaristas, que se mobilizam em torno de figuras religiosas de grande apoio popular, como Antônio Conselheiro, Padre Cícero e Beato Lourenço. Proliferam também grupos de cangaceiros, bandoleiros armados que guerreavam no sertão de acordo com os próprios interesses. A desintegração da sociedade sertaneja intensifica-se após a vitória do Movimento de 1930 encabeçado pela Aliança Liberal, que fomenta o poder político da burguesia nacional e adota como política de Estado a deposição das armas de coronéis sertanejos que ainda mantinham grandes tropas de jagunços, a supressão do poder de líderes religiosos como padre Cícero e a caça e extermínio dos grupos de cangaceiros. O projeto político burguês tem como objetivo integrar o território nacional, eliminando as formas de poder político não oficiais que se gestaram na ausência do Estado³¹.

A década de 1930 também marca, na história do país, uma grande mudança de ordem econômica. As medidas tomadas pelo governo da república para manter as taxas de lucro dos produtores de café iam desde a manutenção do valor da moeda brasileira no mercado internacional até a compra de sacas de café para absorver as perdas dos produtores. Contudo, essas medidas tornaram-se cada vez mais inviáveis após a crise econômica de 1929. Visando dar fim à dependência de um mercado externo que não era mais rentável, os empresários produtores do grão de café passaram a investir em setores econômicos diversos, voltados ao mercado interno. A demanda aumentou consideravelmente no período entreguerras, fazendo com que os preços dos produtos direcionados ao mercado interno aumentassem, inviabilizando a exportação. Essa conjuntura marca as condições que possibilitaram a

³¹ Facó, 2009, p. 209.

instalação do setor fabril no país, alterando o centro dinâmico da economia nacional, do agrícola para o industrial.³² A industrialização da economia altera progressivamente a sociabilidade brasileira ao longo dos 30 anos que se seguem. O processo intensifica-se entre 1945 e 1964, quando o parque produtivo brasileiro se diversifica e são instalados setores industriais tecnologicamente mais avançados. O resultado desse processo é o grande crescimento dos polos urbanos, abastecido por um forte movimento de migração interna que década após década esvazia a zona rural e alimenta o crescimento urbano.³³

A sustentação política para o crescimento industrial brasileiro no período se dá na vitória do Movimento de 30, encabeçado pela coalizão de forças burguesas na chamada Aliança Liberal, que golpeia a Primeira República e opera uma reorganização estrutural do bloco hegemônico nacional, em favor da burguesia industrial.³⁴ A figura política central nessa nova fase nacional é Getúlio Vargas, que dá início a um realinhamento do funcionamento do Estado, buscando levar as indústrias a todo o território brasileiro, de forma que fosse possível conter as diversas revoltas agrárias como o milenarismo e o cangaço, que pipocavam pela zona rural brasileira. Durante os anos de seu governo ditatorial, Vargas angaria um grande apoio popular, que o permite eleger Eurico Gaspar Dutra, um candidato aliado, na eleição após a redemocratização em 1945 e retornar ao posto de presidente, agora eleito, nas eleições de 1950. A figura de um líder carismático, que busca a simpatia das classes populares tratando suas demandas de forma paternalista, enquanto protege os interesses das classes mandantes, às quais estava politicamente ligados, faz com que Vargas, ao longo de seu mandato como presidente eleito, dê vida a uma nova forma política: o populismo, que viceja até o golpe empresarial-militar de 1964.

Já no início dos anos 60, as políticas populistas apresentam sinais de intenso desgaste, o que acarreta uma crise institucional que marca o momento. O avanço industrial brasileiro coloca o país frente a diversos problemas. No campo internacional, o desenvolvimento capitalista brasileiro bate de frente com os interesses comerciais das nações imperialistas. Internamente, o problema se dá tanto no conflito de interesses entre industriais e latifundiários quanto nas mazelas sociais geradas pela industrialização e êxodo rural, como o inchaço urbano e a favelização da população pobre. A crise institucional provoca um incentivo de radicalização dos movimentos sociais. Nas cidades, a expansão do setor industrial aumenta a categoria dos

³² Furtado, 1975, p. 177.

³³ Novais, 1998, p. 562.

³⁴ Albuquerque, 1986, p. 574.

operários, que se organizam em sindicatos, liderados pelos movimentos comunista e trabalhista, e exigem demandas que foram progressivamente se tornando incompatíveis com as possibilidades oferecidas pelo paternalismo populista. No campo, os trabalhadores rurais, oprimidos pela concentração de terras nas mãos de latifundiários, passam a se organizar e a debater a redistribuição de terras.³⁵ Dessa maneira, ao longo desses 30 anos, o populismo, que fora carregado pela política de conciliação, num contexto de agravamento da inflação e endividamento externo, começava a mostrar suas contradições e deixava de ser interessante tanto para o proletariado urbano, que buscava sua superação, bem como para a burguesia industrial, que já via os limites de tal política.³⁶

Em um ambiente instável e fortemente tensionado como esse, a revolução brasileira era pautada pelo Partido Comunista e demais organizações socialistas e nacionalistas. São figuradas em *Deus e o diabo na terra do sol* as contradições do movimento de superação da consciência de classe em si para a consciência de classe para si, importante para o avanço das condições subjetivas da revolução. Para tanto, Glauber sobrepõe o tempo da expansão industrial e do populismo a outro contexto da história brasileira, o período entre 1890 e 1938, quando o sertão passa pela decadência da classe dos senhores de engenho de cana e ascensão do usineiro, latifundiário de caráter burguês, que acumula ainda mais terras em suas mãos. Os trabalhadores sertanejos nessa situação também não vêem as soluções para seus anseios de classe nas movimentações dos proprietários e passam a lutar como conseguem por uma nova vida.

A raiz da situação precarizada das condições materiais dos trabalhadores do campo está na inserção do Brasil no capitalismo enquanto uma nação dependente. Esse fenômeno é caracterizado pela relação de subordinação de países latino-americanos, uma vez formalmente livres, aos países do centro do capitalismo, tendo por base a divisão internacional do trabalho³⁷. Ao longo dos séculos XVI ao XIX, foi instituído o sistema colonial cujo papel foi central no processo de acumulação primitiva do capital. A exploração da terra e dos povos latino-americanos, africanos e asiáticos proporcionou o amadurecimento do comércio marítimo, provendo bens primários necessários para o desenvolvimento das manufaturas aos países europeus. Possibilitou-se, assim, o avanço da industrialização, processo que deslocou o eixo de produção de mais-valia absoluta para relativa, de modo que a acumulação de capital

³⁵ Reis, 1990, p. 22.

³⁶ Gorender, 1987, p. 11.

³⁷ Marini, 2011, p. 13.

parou de depender do aumento da exploração do trabalhador e passou para o aumento da capacidade produtiva do trabalho.³⁸ Ao passo que essa mudança ocorre em alguns países da Europa, a exploração da força de trabalho na América Latina continua a se dar por meio da escravidão. A situação não se altera uma vez completada a estabilização capitalista, de forma que os países latino-americanos conquistaram suas independências formais, mas se mantiveram economicamente ligados aos países do centro do capitalismo, continuando a fornecer bens primários como produtos agrícolas e matéria-prima.

Enquanto os países centrais produziam mercadorias industrializadas e os vendiam a um valor que se mantinha estável, as matérias-primas e bens alimentícios se tornavam cada vez mais baratos, fazendo com que os países periféricos precisassem produzir em escala cada vez maior para compensar o mais-valor perdido na troca com o centro capitalista. Com a independência formal e o fim do regime escravocrata, concretiza-se o processo de apropriação do trabalho excedente. Ocorre a intensificação da exploração do trabalhador brasileiro, que continua com a mesma capacidade produtiva de antes, mas precisa produzir mais, em uma jornada de trabalho maior, necessitando ainda suprir a sua própria subsistência, que era também apropriada pelos patrões da grande empresa rural, impossibilitando a reposição de sua força de trabalho, ou seja, a remuneração do trabalho dava-se abaixo de seu valor real. Essa é a situação de trabalho a que Manuel e Rosa estão submetidos no começo do filme, e é da necessidade de superá-la que surge o fôlego revolucionário que dá o ponto de partida para o desenrolar do enredo.

A situação material dos trabalhadores do campo no Brasil colocou-os, aos olhos da teoria revolucionária brasileira até os anos 50, como ponta de lança da revolução com papel de superar um suposto feudalismo rural como forma de avançar as etapas da revolução. A concepção de etapismo, que tanto vicejou na esquerda brasileira ao longo da primeira metade do século XX, parte de uma interpretação errônea das relações de trabalho no campo brasileiro que identifica a relação entre o trabalhador rural e o coronel, empresário rural, como camponês e senhor feudal, e prevê a necessidade de uma superação dessa relação para então se concentrar na etapa da superação da burguesia e, por fim, atingir o socialismo. A falha desse posicionamento teórico se fundamenta em uma concepção *a priori* das relações de trabalho no campo brasileiro que vê a aparência de uma relação de servidão, mas que falha em ver a essência do capitalismo dependente, a natureza de empresa capitalista do latifúndio e a

³⁸ Marx, 2017, p. 820.

superexploração assalariada do trabalhador rural. Contudo, a situação crítica do trabalhador do campo revela a justeza de considerar esta classe como protagonista da revolução brasileira, uma vez que seja levada em conta a situação material concreta da categoria.³⁹ É nesse sentido que Glauber figura os trabalhadores do campo como figura central do processo revolucionário, estabelecendo a situação de Manuel e Rosa como marco zero da luta por consciência de classe. A angústia causada pela precarização de sua vida faz com que Manuel esteja inquieto e se coloque em busca de uma possibilidade de mudança de sua realidade material.

As diversas sublevações que eclodiram entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX são motivadas por uma ordem social historicamente ultrapassada, caracterizada pela concentração de grandes extensões de terras nas mãos de poucos donos, cuja produção era monocultural e voltada à exportação. A força de trabalho empregada nos latifúndios era, inicialmente, a escravidão. Após a abolição, passa-se para a relação de emprego superexploratório, com características análogas à escravidão. Essa situação de trabalho contribui para o atraso na tecnificação do campo, precarizando-o ainda mais, e, por consequência, para o atraso cultural das populações da região.

Nos meados do século XIX, diversas mudanças políticas e econômicas acontecem no país, sendo a primeira a mudança do eixo econômico que se transfere aos poucos para a região sul do país, de forma que o Nordeste passa a se estagnar economicamente e as classes se dividem sumariamente entre o grande latifundiário e o trabalhador sem terra. A abolição revela ainda uma nova etapa na crise da economia rural brasileira, feita sem a inovação das forças produtivas, baseadas no trabalho livre. O fim da escravidão representa não só a crise da relação de trabalho forçado, mas também a crise do grande latifúndio de cana de açúcar. É o ocaso de uma ordem social representada pela classe dos senhores de engenho, instituída na colonização e que ainda perdurava até os fins do século XIX. Concomitantemente, se instalam nos sertões uma burguesia latifundiária, que tinha como base produtiva grandes usinas de produção de cana de açúcar. Os usineiros têm a ajuda do capital inglês e combinam a exploração do trabalho com a concentração da terra ainda maior quando vistas em relação aos senhores de engenhos.

³⁹ Prado Junior, 2014.

Nessa situação, as classes populares que se encontram entre a falta de terras e a superexploração da sua força de trabalho buscam suas próprias saídas. Há uma forte emigração da região; inicialmente, um grande contingente de pessoas vai ao Amazonas, na promessa de fazer riqueza provinda da borracha dos seringais⁴⁰. Diante da saturação desses, os emigrantes decidem instalar-se em São Paulo, buscando empregos nos parques industriais, que são cada vez maiores. Muitos decidem por não abandonar suas terras natais e adotam formas de lutar localmente por sua própria sobrevivência, daí surgem os numerosos grupos de seguidores de beatos, como Antônio Conselheiro ou Beato Lourenço. Mesmo que já existentes na região desde o século XVII, ao longo das décadas de crise da sociedade sertaneja, grupos de cangaceiros alcançaram seu período áureo, passando a ser maiores e mais numerosos.⁴¹

O *travelling* pelo sertão, acompanhado pela *Canto da nossa terra* de Villa-Lobos⁴², é interrompido quase brutalmente no ponto alto da música pela imagem grotesca de uma cabeça de gado já em decomposição. Assim, as primeiras imagens de *Deus e o diabo na Terra do Sol* já dão a tônica do filme, bem como apresentam as adversidades encaradas pelo personagem principal, numa toada que retoma a primeira parte d'*Os Sertões*, de Euclides da Cunha, estabelecendo uma relação entre o terreno pedregoso e a vegetação agreste com a vida difícil dos sertanejos. As dificuldades enfrentadas por Manoel e Rosa não são causadas pelas características naturais da região, mas sim pela grande concentração de terras nas mãos de coronéis, que utilizavam do poder de fogo de seus jagunços e de sua influência política na região para impor um regime de trabalho próximo à servidão.

Figura 1 - O sertão seco e a cabeça de gado.



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

⁴⁰ Facó, 2009, p. 21.

⁴¹ Pericás, 2010, p. 18.

⁴² Rocha, 1965, p. 167, Todas as referências à música de Villa Lobos ao longo do capítulo são tiradas do trecho “9 - A Música”, do texto de Paulo Perdighão presente no livro referenciado.

As sequências iniciais desenrolam-se quase estaticamente. As cenas em que Manuel e Rosa são mostrados trabalhando ou conversando sobre sua vida combinam o ritmo truncado e diálogos arrastados, tornando a dificuldade da vida do trabalhador rural um princípio estético para a composição. Em uma tomada, vemos Manoel e Rosa trabalhando para fazer farinha em uma máquina manual rudimentar. A sequência destaca-se pelo silêncio dos personagens e pelo trato quase documental dado ao enquadramento das cenas de trabalho, retomando obras anteriores do Cinema Novo, bem como *Engenhos e Usinas* (1955), de Humberto Mauro. Também há um diálogo com o cinema construtivista em sua representação glorificada do maquinário de ponta que chegou às mãos dos camponeses pelos avanços sociais proporcionados pela revolução, como visto em *O Velho e o Novo* (1929), de Eisenstein. Contudo, a relação com o maquinário aqui é inversa: ao invés do deslumbre e da esperança que o maquinário de ponta representa para o povo soviético, o que está representado aqui é a máquina rudimentar e a superexploração do povo brasileiro. Toda a sequência até o corte para a feira a céu aberto cumpre o papel de emblema, representando a vida dos trabalhadores do campo no estágio zero da revolução. Ao fim da sequência, quando os personagens dialogam sobre uma mudança de vida, fica aparente o cansaço de ambos, uma vez que o produto do trabalho aqui não é o que Manoel vende ao coronel, mas a produção necessária para a própria subsistência do par de protagonistas, revelando a condição precária da vida no sertão nordestino.

Figura 2 - Manuel e Rosa trabalham no moedor.



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

A ebulição de Manuel vem justamente ao acertar suas contas com o coronel. Na cena em que negocia um preço pelas vacas, Manuel tem o espólio de seu trabalho roubado em uma divisão desigual. A construção visual indica o embate desde o início da cena, as linhas formadas pelas toras de madeira da cerca no cenário saem do coronel indo na direção de Manuel, indicando um desbalanço entre os dois. Conforme o embate evolui e Manuel contesta o coronel, as linhas se igualam. Ao fim da conversa, quando o coronel pergunta se Manuel o acusa, o vaqueiro se vira de costas, demonstrando a oposição entre os personagens. A cena culmina em uma explosão de violência, assim que Manuel declara que o coronel estaria roubando as vacas, o latifundiário responde-o com golpes de açoite. A *Lembrança do sertão* das *Bachianas Brasileiras n.º 2* toma o dado sonoro, dando o tom nacionalista do ato que se segue, a reação de faca em punho de Manuel, que desfere golpes fatais no coronel e, em seguida, coloca-se em fuga, sendo perseguido por jagunços.

Figura 3 - Manuel confronta o coronel.



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

O ato violento de Manuel é o ponto de ebulição de sua situação como trabalhador explorado. Sua explosão de violência não é injustificada, como bem mostra a sequência inicial, portanto, é a ação violenta que o coloca em movimento para o desenrolar da fábula, marcando o aspecto revolucionário da narrativa, que será deliberadamente violenta, seja quando estiver mobilizada em torno da sublevação popular de cunho religioso, seja quando estiver em torno da violência dos cangaceiros. A violência adquire aqui um caráter de revolta, pois será o último e único instrumento de libertação em mãos dos personagens que buscam se livrar da fome e do latifúndio, de forma que o uso dessa violência, ou seja, o encaminhamento revolucionário dela, irá se modificar a partir dos dois polos pelos quais o filme transita. A perspectiva de Manuel a respeito da violência e de sua própria libertação se modificará, contribuindo para o argumento de superação das etapas da formação da consciência revolucionária que Glauber Rocha busca representar aqui.

A representação da violência não se dá pelo ponto de vista fetichizado, pois tem aqui forma diversa da violência no cinema comercial, com um caráter profundamente político, afinando-se ao ciclo revolucionário que se desenvolvia ao redor da periferia global. As guerras por independência nacional que aconteceram na Ásia, África e no Caribe entre o fim da década de 1940 e o começo da década de 1960 foram marcadas por um forte caráter nacional libertador e anticolonial, ou seja, pela necessidade de expulsar os colonizadores e constituir uma nação livre e socialista. A demanda pela expulsão dos colonizadores se deu de forma violenta não porque esses povos em luta quiseram, mas porque precisaram alterar radicalmente a realidade de uma ordem social fundamentada na exploração, que utilizava o aparato militar para dar continuidade a esse quadro, portanto, foi necessário pensar um programa de atuação que levasse até às últimas consequências, utilizando da violência que constitui o mundo colonizado para destruí-lo.⁴³

Em países periféricos cujo parque industrial era insuficientemente desenvolvido, ou mesmo inexistente, a classe operária tinha uma expressão ínfima dentro do quadro social, de forma que não se configurava como uma classe potencialmente protagonista do processo revolucionário. Nesses países, o campo agregava um contingente muito maior de subalternos em situação de exploração de sua força de trabalho, portanto, os camponeses tornaram-se a classe revolucionária, tendo um grande papel nas guerras por libertação nacional. A mobilização dos trabalhadores rurais não se deu sob influência da agitação partidária, mas espontaneamente, de acordo com as adversidades momentâneas, gerando rincões de lutas de libertação nacional nesses países. As explosões de violência provocadas pelo campesinato serviram como catalisador para o processo de independência, de forma que a cada nova rebelião camponesa, se desestabilizava a força da administração colonial e se firmava a agitação política em torno do avanço da criação de uma consciência nacional.⁴⁴

Parte dessa conjuntura é a motivação de Glauber pela figuração de trabalhadores rurais como sujeitos de um processo revolucionário caracterizado pela pauta da libertação nacional. O nacionalismo popular que Glauber Rocha coloca no horizonte de seus personagens não tinha raiz apenas na onda anticolonial que varreu o sul global nas duas décadas após o fim da Segunda Guerra, mas afina-se também à construção de um ideário nacional-desenvolvimentista que se deu internamente no mesmo período, fruto do progresso

⁴³ Fanon, 1961.

⁴⁴ Fanon, 1961.

industrial, de políticas populistas e da chegada de uma nova sociabilidade moderna e urbanizada.

Os levantes camponeses se caracterizam por suas debilidades, como a facilidade de serem desmobilizados ou mesmo cooptados pelas forças reacionárias coloniais em favor da manutenção da ordem burguesa internacional. Isso se deve ao caráter espontâneo que impulsiona essas rebeliões e à despolitização dos trabalhadores rurais, sendo que os quadros dos partidos nacionalistas não davam a devida atenção à agitação e propaganda no meio rural, ficando circunscritos ao proletariado urbano, que, nos países subdesenvolvidos, compunham um contingente bem menor de trabalhadores quando comparados ao proletariado rural. Por isso, a revolta dos trabalhadores rurais é o ponto de partida para a representação vista na obra.

A concepção de revolução para Glauber Rocha, como aparece inicialmente em *Barravento* e vem a ser completamente desenvolvida em *Deus e o diabo na Terra do Sol*, é a de uma revolução que acontece em etapas, cuja primeira é dissolução dos entraves *pré-políticos*, como a crença na salvação religiosa ou a ação violenta desorganizada. Superadas estas características, abre-se o espaço ao florescimento da consciência revolucionária que deixa o militante na boca da ação. Essa concepção de revolução irá estruturar o desenrolar da fábula fílmica, de forma que o caminho tomado por Manuel e Rosa irá colocá-los frente a frente com as duas mais fortes expressões de revolta sertaneja, o milenarismo e o cangaço, dando forma às suas contradições, revelando seus limites e gerando a consciência de classe dos protagonistas.

Após a morte do coronel, Manuel foge para Monte Santo, buscando proteção junto a Sebastião e os beatos. O santo é visto nos quadros iniciais, vagando pelo sertão, quando o cantador o coloca frente a frente com o vaqueiro, que vislumbra no santo uma possibilidade de mudança em sua realidade pela profecia “O sertão vai virar mar e o mar virar sertão”. A adesão de Manoel ao grupo de beatos foi destino comum para muitos trabalhadores sem terra entre 1890 e 1930 que abandonaram suas vidas em busca de uma condição melhor e se integraram a comunidades de beatos como em Canudos, Contestado, Juazeiro e Caldeirão.

Do alto do Monte Santo, Sebastião faz sua pregação conjugando a história nacional e a libertação do povo. Nas suas palavras, Pedro Álvares Cabral foi responsável não só pelo

descobrimto, mas também pela construção da escada de pedra de Monte Santo, de forma que a história nacional se insere em um tipo de misticismo apocalíptico, como ponto de partida para a trajetória de um povo cujo destino é abandonar o sertão que se extinguirá, enquanto o santo e seus devotos serão levados a uma ilha paradisíaca. Durante as pregações de Sebastião, ressoa no dado sonoro a *Magnificat - Alleluia para Orquestra e Côro*, acompanhada pelas imagens arrastadas de planos pouco movimentados sob o céu aberto em Monte Santo que mostram o rosto esfomeado dos fiéis e os estandartes ao vento, criando uma atmosfera de devoção delirante.

Figura 4 - A devoção em Monte Santo.



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

Na pregação inicial, Sebastião se coloca contra o governo republicano e os donos de terra por terem tirado D. Pedro II do poder e caçarem seus simpatizantes. A menção ao Imperador serve para fortalecer a identificação de Sebastião à imagem de Antônio Conselheiro, ao mesmo tempo que o politiza. Ao longo das décadas de 1870 e 1880, o Conselheiro prega livremente pelo sertão, sendo perseguido pelas autoridades religiosas, que temiam o aparecimento de uma nova religião. Com o fim da Monarquia, a República inicia o processo de separação da Igreja e do Estado, daí começam as rixas entre o Conselheiro e a República. Tal acirramento inicia em 1893, com a promulgação da lei de cobrança de impostos por parte dos municípios. A taxação piorou ainda mais a vida dos pobres do sertão, fazendo com que o Conselheiro se manifestasse publicamente contra os impostos em um incidente em Bom Conselho (PE), onde arrancou os editais de cobrança das portas da Casa da Câmara e os queimou em uma fogueira. Diante desse episódio, o Conselheiro passa a ser visto com preocupação pelo governo federal, que ordena ataques à mão armada contra o pregador constantemente ao longo dos anos seguintes. O Conselheiro não era estritamente monarquista, mas ao ver que a troca de regime vem acompanhada de maior exploração do povo do campo, separação entre religião e Estado e repressão armada à sua manifestação, o beato se posiciona a favor do único modelo político que entendia como oposto à República. A consciência do

beato não ia muito além do embate contra o governo, portanto, mesmo que sirva como principal figura para a construção de Sebastião, a figura alegórica remonta a imagem do Conselheiro a partir de um processo de politização.

Uma religiosidade que aponta para a superação desse mundo em razão de uma realidade mais justa aparece diversas vezes na história. O próprio cristianismo em seus primórdios foi uma religião de pobres e escravos no Império Romano, desde esse momento, surgem seitas milenaristas, que acreditam no retorno de Jesus para reinar com paz e justiça por mil anos sobre a terra. Mesmo encaradas como heresia pela Igreja Católica, a presença desse pensamento esteve presente na Europa ao longo da Idade Média. Thomas Münzer, figura-chave nas guerras camponesas alemãs do século XV, responsável por difundir uma forma religiosa atenta às injustiças às quais os camponeses estavam submetidos, foi fortemente influenciado pelo milenarismo em suas pregações contra o clero alemão do século XIV e no prenúncio de uma terra sem a exploração do homem pelo próprio homem.⁴⁵

Veremos ao longo das análises das outras figuras alegóricas presentes no filme que a religiosidade é uma questão que atravessa todos os personagens típicos da cultura popular sertaneja: Corisco invoca a mitologia cristã em diversos momentos enquanto Antônio das Mortes é introduzido pelo cantador como “jurado em dez igrejas/ sem santo padroeiro”. Contudo, enquanto estes personagens participam ativamente, cada um a seu modo, na luta contra a fome, Sebastião representa o milenarismo, movimento próprio de populações rurais em busca de se proteger da modernização. Contraditoriamente, tais movimentos não apontam para uma resolução concreta dos problemas, mas para uma solução mística, como o mote que Glauber parafraseia de Conselheiro: “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”.⁴⁶

Os seguidores de líderes milenaristas, então, não têm o papel de concretizar a revolução por suas próprias mãos, apenas esperam que ela venha pela vontade divina. Os beatos passam a seguir os santos que profetizam uma mudança no mundo para orarem junto aos profetas e purificar suas almas, preparando-se para o novo mundo que acreditam se aproximar. Portanto, não encontraremos no milenarismo uma revolta popular propriamente dita – os grupos de fiéis eram inicialmente pacíficos, mas, como a presença desses grupos se mostrava como alternativa à religião oficial e à organização social dos latifúndios, logo tornaram-se alvos de jagunços e militares, de forma que pegar em armas foi necessário para a própria sobrevivência

⁴⁵ Engels, 1977, p. 37.

⁴⁶ Hobsbawm, 1970, p. 57.

dos beatos. Líderes religiosos como Conselheiro ou Cícero não participavam de confrontos armados, mantendo-se apenas como chefes espirituais. Quem tinha o papel de organizar a resistência armada eram beatos que se destacaram em eventuais problemas de cunho bélico envolvendo o líder religioso e as autoridades locais, como foram os casos de João Abade e Floro Bartolomeu, chefes civis e militares em Canudos e em Juazeiro do Norte, respectivamente.

Voltando ao filme, este é o papel de Manuel junto a Sebastião em Monte Santo. Temos uma cena que explicita a relação entre os beatos e as armas na qual ocorre um ataque em pequena cidade. A ação de Sebastião e Manuel ocorre simultaneamente e os aspectos religioso e guerreiro se misturam: o grupo assalta a vila em busca de provisões e surra as prostitutas para purificá-las de seus pecados. Em ritmo rápido, mulheres são jogadas ao chão e chicoteadas, pessoas rezam, beatos andam em procissão trajados com medalhas e terços, alguns carregam estandartes e outros portam carabinas enfeitadas religiosamente, enquanto abrem caminho a tiros.

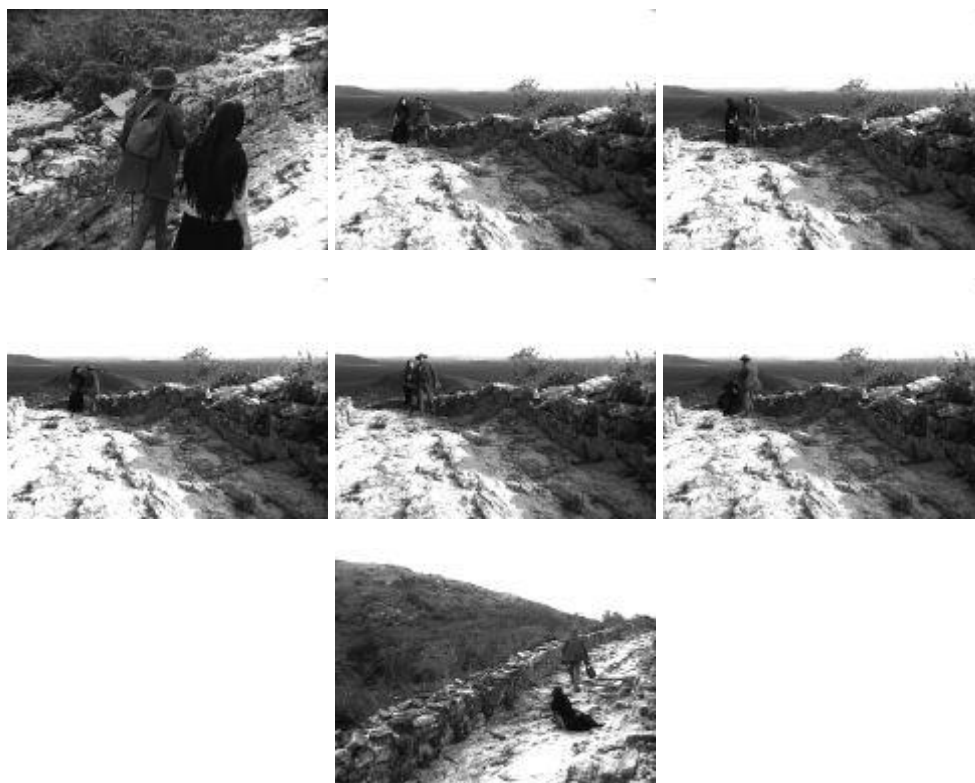
Figura 5 - Sebastião e os beatos atacam uma cidade.



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

Enquanto Manuel sucumbe à fé irracional das profecias de Sebastião, Rosa luta para salvá-lo. Dada a chegada dos dois a Monte Santo, Rosa se recusa a terminar o caminho de pedras até a igreja, enquanto Manuel a deixa sozinha. Rosa não adere em momento nenhum ao milenarismo, pelo contrário: cética, acredita que o destino dos beatos será o de repressão armada de jagunços ou tropas do governo. Não se pode afirmar que Rosa não queira ser livre; seus anseios por uma vida sem fome são os mesmos de Manuel. Mas Rosa quer essa nova vida sem que ela e Manuel precisem sucumbir à devoção suicida.

Figura 6 - Manuel deixa Rosa nas escadas para Monte Santo.



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

Rosa estabelece-se dentro do filme como contraponto racional a Manuel. Em sua primeira aparição em cena, ela está trabalhando em um pilão quando Manuel chega encantado por ter visto o Santo Sebastião vagando em pregação pelo sertão. Nessas cenas em que o trabalho é representado, Rosa é sempre vista em tarefas que demandam mais força física, estabelecendo uma associação entre o trabalho e a racionalidade. Quando o vaqueiro apresenta seus sonhos e planos para a mudança de vida, Rosa se resigna, não achando possível que esses planos tenham sucesso. Ela aparece, portanto, como uma espécie de *alter ego* de Manuel, manifestando o lado racional de sua consciência. As figuras femininas na obra de Glauber têm

esse papel, como veremos quando analisarmos as interações entre Dadá e Corisco, bem como na relação entre Sara e Paulo Martins, mas iremos nos desdobrar sobre essas relações posteriormente, ao analisarmos a terceira parte do filme e, posteriormente, na análise de *Terra em transe*.

Ao longo do arco filmico em Monte Santo, há uma clara disputa entre Rosa e Sebastião pela consciência de Manuel. Rosa contesta Manuel e tenta acordá-lo do delírio de salvação profetizado pelo santo, tentando convencê-lo de que a ilha prometida não existe e que permanecer em Monte Santo os levará à morte, mas a consciência de Manuel já está completamente entregue a Sebastião. As imagens mostram como a disputa é representada no plano visual. Rosa encara o lado oposto a Manuel e Sebastião fitando o horizonte em devoção, ela ocupa um espaço muito maior na imagem do que os outros personagens, demonstrando sua preocupação com a relação de Manuel e o santo. As imagens seguintes constituem a vitória de Sebastião pela consciência de Manuel; o beato e Rosa se encaram e Manuel é benzido por Sebastião. No plano seguinte, que é sequencial, Sebastião ocupa a maior parte da tela enquanto Manuel e Rosa conversam minúsculos. A cena encerra com um plano de Manuel rejeitando Rosa e indo ao Santo. Essa sequência se dá na perspectiva de Manuel, que enxerga o Santo acima de si mesmo e de sua companheira.

Figura 7 - Disputa visual entre Rosa e Sebastião por Manuel.





Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

Sabendo ter conquistado a mente de Manuel e entendendo o perigo que Rosa representa, Sebastião acusa-a de estar possuída e persegue-a. Junto aos dois na capela de Monte Santo, o santo sacrifica um recém-nascido para purificar os pecados de Manuel. A cena contrasta visualmente com o resto do arco. As locações interiores e a iluminação escura dão um tom completamente avesso ao que foi visto nos minutos anteriores, estabelecendo uma sequência que prenuncia visualmente a mudança de rumos que o filme toma. O sacrifício quebra a ilusão de Manuel em relação ao santo, o que é marcado pela repetição da frase “não posso salvar o mundo derramando o sangue dos inocentes”, mote que irá retornar mais tarde em seus embates com Corisco. A reação de Manuel faz com que Sebastião derrube sua faca, utilizada depois por Rosa para desferir golpes fatais contra o santo. O assassinato do santo ocorre simultaneamente à chegada de Antônio das Mortes ao monte, trazendo a chuva de ouro com suas balas, de forma que as profecias de Sebastião encontram verdade na previsão de Rosa.

Figura 8 - O interior da igreja de Monte Santo.



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

Findo o arco em Monte Santo, a fé cega em Sebastião é colocada em suspenso, assim como todo o drama. Manuel e Rosa vagam pelo sertão em um momento de hiato dentro da obra. O tempo da ação está parado e só retoma com a deixa do cantador, dando continuidade ao filme apresentando Corisco, visto em campo aberto matando pessoas. Enquanto Rosa tenta fugir

desesperadamente, Manuel delira sobre ter encontrado seu São Jorge; aqui sua fé é renovada com outros parâmetros, que, como indica a alusão ao santo guerreiro, tomará um caráter bélico.

A direção de atuação de cunho épico coloca em cena um personagem que toma sentido histórico, representando uma figura típica do imaginário popular, o cangaceiro. A construção do personagem não é fidedigna à realidade, mas feita de maneira alegórica, que buscará construir aqui um cangaceiro mítico, colocando em cena uma perspectiva mais radicalizada do encaminhamento teleológico do filme, buscando transformar o mar em sertão pelas próprias mãos. Corisco assume a dupla figura de Corisco/Lampião em um plano sequência que enquadra a indumentária e o arsenal típicos do cangaceiro. O bandoleiro está em busca de vingança pela morte de Lampião e seu grupo, por isso assume essa figura de duas cabeças, “uma matando e outra pensando”, e, assim, coloca-se a consertar o sertão.

Figura 9 - As armas e o traje do cangaceiro.



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

Sendo o catolicismo a religião das classes dominantes, era comum que cangaceiros tornassem ao cristianismo em busca de proteção. Apesar de não acreditar numa salvação mística, Corisco invoca todos os santos, de Padre Cícero a São Jorge, para benzer sua arma. Seu inimigo é denominado como o “gigante da maldade”, que “engole o povo para engordar o governo”, remontando imagens alegóricas do Apocalipse, para descrever bestas que destroem a humanidade. Historicizando a mitologia, o filme apresenta o “dragão da maldade” enquanto representação do latifúndio.

O processo de alegorização desloca a imagem real do cangaceiro, mistificando-o. Apesar de ser indicado que o cangaço já existia ao longo dos séculos XVIII e XIX, seu ápice deu-se entre as décadas de 1890 e 1940, o mesmo tempo representado no filme. Entende-se que esse é o período áureo do cangaço, pois nesse momento os líderes de grupos cangaceiros como Lampião, Corisco ou Antônio Silvino acumularam maior influência política dentro do sertão e dispuseram dos maiores contingentes de homens sob seus comandos. A falta de presença do Estado fez com que os cangaceiros se envolvessem em disputas políticas para fazer valer as vontades dos coronéis. O cangaço, portanto, cumpria o papel da institucionalidade, firmando-se como um poder paralelo que tinha apelo das massas sertanejas, em maior ou menor número.

Os grandes líderes do cangaço não eram trabalhadores do campo famintos e sem qualquer outra perspectiva de vida além do cangaço, mas membros de grandes famílias, donos de terra e politicamente atrelados a coronéis influentes nos estados nos quais atuavam. Era muito comum que os cangaceiros se iniciassem em busca de vingança, como é o caso do próprio Cristino (que posteriormente assume a alcunha de Corisco), humilhado por um coronel local ainda em sua infância (a vingança do cangaceiro é encenada no filme, quando do ataque a uma fazenda e a tortura feita ao coronel). Apesar da motivação de vendeta existir, também era comum que a adesão aos grupos de bandoleiros fosse motivada pela fuga do recrutamento obrigatório para as forças armadas. Deve-se considerar também que, sendo parte do imaginário popular, o cangaço atraía muitos jovens para os bandos, e essa atração era fruto das possibilidades de mobilidade social, pela busca de influência política junto a latifundiários e pela pilhagem de joias, dinheiro e peças de ouro. Em seu período áureo, o bandoleirismo tornou-se altamente rentável para todos seus integrantes, de forma que passou a ser visto como uma ocupação. Portanto, o cangaço não era apenas uma forma de luta contra os coronéis e a república, mas uma forma de subsistência.⁴⁷

Deus e o diabo na terra do sol não é a primeira obra cinematográfica que busca fazer um *western* nacional tendo os cangaceiros como figuras centrais. A primeira tentativa data de *O Cangaceiro* (1953), mas falha em uma representação real por apresentar uma visão comercializada do cangaceiro, análoga a um cowboy de filmes espaguete. O cangaço representado como banditismo social também não era incomum à cultura brasileira, sendo figura recorrente no romance brasileiro modernista das décadas de 1940 e 1950. Há de se

⁴⁷ Pericás, 2010, p. 33.

destacar aqui *Seara Vermelha*, de Jorge Amado, que termina com o cangaceiro filiado ao Partido Comunista Brasileiro. O imaginário popular absorveu a visão do cangaço politizado devido ao seu embate com as volantes, tropas especiais constituídas para o combate ao bandoleirismo que agiam de maneira tão criminoso quanto os próprios cangaceiros. Como o embate tinha, de um lado das trincheiras, a ordem institucional da república, os combatentes do outro lado teriam então de estar em razão da contestação dessa ordem, e nasce daí a figura para o cangaceiro mistificada como o bandido consciente da classe para si. É claro que o cangaço não era homogêneo, apresentando diversos matizes ideológicos. Portanto, mesmo que em sua maioria os cangaceiros fossem despolitizados e interessados apenas nos espólios, encontraremos entre os quadros do cangaço, bandoleiros que se declararam como comunistas e se organizaram nas fileiras do PCB, que realizou tentativas de organizar bandos vermelhos. Também é digno de nota o caso relatado por Gregório Bezerra em suas conversas com Antônio Silvino na Casa de Detenção de Recife, nas quais o cangaceiro expunha sua afeição por Lenin e pela Revolução de Outubro, enquanto se declarava maximalista (ideologia que combinava anarquismo e socialismo científico).

Como dito, a noção de um cangaceiro politizado, assim como apresentada no filme, é recorrente no imaginário popular, sendo exemplo da figura do bandido social, muito defendida por historiadores do século XX que buscavam eleger a imagem dos bandoleiros como uma figura exemplar do camponês rebelde. Entende-se o banditismo social como um fenômeno próprio de uma sociedade agrícola, marcada pela desigualdade entre os donos da terra e aqueles que nela trabalham. Os bandidos sociais seriam aqueles dispostos a se retirarem da sociedade rural e se colocar no *front* de batalha contra as forças armadas institucionais e as classes dominantes, sendo considerados heróis pelo povo. A lenda de Robin Hood oferece os aspectos típicos do bandoleiro social, cuja atuação era justamente a de roubar dos ricos para dar aos pobres, tendo, portanto, consciência social. Essa figura é entendida como o bandido herói, que tinha por objetivo ser um paladino da justiça pelos pobres. Por outro lado, o cangaço é modelo para outra forma de banditismo social, o vingador, cuja principal característica era a de semear o terror sobre os ricos e os pobres, como forma de luta contra a opressão.⁴⁸

A entrada de Manuel no cangaço, rebatizado Satanás, dá início a um novo ciclo de violência dentro do filme. A cena seguinte ao batizado é a do ataque a uma fazenda, acompanhada na

⁴⁸ Hobsbawm, 2015.

trilha pelo *Quarteto nº11 (Allegro Non Troppo)* e pela *Magnificat - Alleluia para Orquestra e Côro* de Villa Lobos, a mesma do sermão em Monte Santo que, junto às atuações e movimentos em cena quase teatrais, recria o tom delirante presente em outros momentos do filme, deslocando o delírio devoto para o delírio violento do cangaço. Rosa rodopia vestindo um véu de noiva e Corisco testa a força de Satanás, ordenando-o a castrar o coronel. Mais do que representar a vingança de Corisco, esta cena confirma a adesão do par Manuel/Rosa ao cangaço.

Figura 10 - O assalto à casa de um latifundiário



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

Logo no início do arco de Manuel/Satanás, somos introduzidos à relação entre Corisco e Dadá, que espelha o par Manuel e Rosa. Parte de Dadá a racionalização e a desmistificação da figura de Virgulino feita por Corisco, confirmada na intervenção do próprio Lampião, que, falando por Corisco, expõe seu medo da morte e do inferno e o medo de sofrer por ter matado o rico e o pobre indiscriminadamente. Dadá tem o mesmo papel de Rosa, buscando agir racionalmente, contradizendo seu par para demovê-lo de seus delírios.

A violência de Corisco é contestada por Manuel, ao protestar contra o esfolamento do coronel. Cristino explica que sua revolta seria impossível sem derramamento de sangue, uma vez que sua vida sempre esteve profundamente marcada pela violência. Posteriormente, o debate sobre violência retorna quando Lampião e Sebastião são colocados em igualdade por Manuel. Corisco relata que Sebastião havia tentado convencer Virgulino a baixar suas armas e abandonar o cangaço, posição negada pelo cangaceiro, pois a vaidade dos homens naquela terra está atravessada pelo uso da violência para mudar a realidade, sem se iludir com uma salvação mística. Corisco também está atrelado à profecia que encerra a teleologia, mas com o entendimento de que a conclusão desse *telos* depende das próprias ações para acontecer. O debate sobre violência e libertação tem aqui seu ápice, ao ser colocada em perspectiva a diferença fundamental entre Corisco e Sebastião: os meios para a salvação viriam pelas

próprias ações de Corisco, que mesmo morto, continua de pé para continuar “desarrumando o arrumado, até que o sertão vire mar e o mar vire sertão.”

Entre os personagens que figuram diferentes perspectivas para a chegada de um mundo novo, quem melhor coloca em discussão a mudança atravessada pelo fim dessas figuras típicas é Antônio das Mortes, caracterizado pelo cantador como “Jurado em dez igrejas / sem santo padroeiro / Antônio das Mortes / matador de cangaceiro.” A cena em que Antônio é apresentado contrasta visualmente dentro do filme pelo tom sombrio, se dá em um local fechado e rico. É aqui que os representantes da igreja e do latifúndio ordenam o massacre do povo em Monte Santo. A negociação é soturna e os personagens demarcam a necessidade de evitar um novo Canudos. Próximo ao fim do filme, Antônio e Júlio encontram-se e o cego pergunta-lhe sobre a necessidade de matar Corisco, de matar o povo. Antônio prevê uma grande guerra para mudar o sertão, que acontece apenas com a morte de Corisco, de Sebastião e dele mesmo, ou seja, todos estes personagens típicos daquela sociedade. A guerra seria, portanto, o indicativo do fim do arcaísmo e a chegada da modernização. Concomitante ao período de sublevações religiosas e da proliferação dos bandos de cangaceiros, há a reorganização da classe dominante, os senhores de engenho perdem suas terras para os usineiros, o latifúndio troca de mãos e a concentração de terra fica cada vez maior⁴⁹. O fim do cangaço se dá por volta de 1940, com a morte ou prisão de seus grandes líderes e a dissolução dos maiores bandos. Milenarismo e banditismo eram fenômenos característicos de sociedades em que o capitalismo e o Estado burguês moderno não estavam completamente desenvolvidos. Portanto, o processo de desenvolvimento produtivo nacional e a chegada do Estado brasileiro, com políticas de supressão ao cangaço e aos levantes religiosos aos rincões sertanejos, é uma das causas do fim não só a essas formas de rebelião, mas a toda aquela organização social. Esse é um dos processos históricos centrais no filme e é um dos pontos de confirmação da profecia “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão”, que indica o fim da sociedade como então conhecida, ao invés da vinda de uma vida melhor.

⁴⁹ Facó, 2009, p. 29-30.

Figura 11 - O latifúndio e a igreja negociam a vida dos fiéis em Monte Santo.



Fonte: Deus e o diabo na terra do sol (1964)

Na sequência da morte de Corisco, a ação fica em suspenso, enquanto Antônio das Morte só abre fogo com a deixa do cantador. O embate final é marcado por sequências rápidas de Corisco pulando e Antônio repetindo o verso da música: “se entrega Corisco!”. A morte do cangaceiro é marcada pelo grito invocando a revolução popular: “Mais fortes são os poderes do povo!”, coroando a imagem alegórica do cangaceiro como um rebelde politizado.

Figura 12 - A morte de Corisco.





Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

Manuel e Rosa correm do tiroteio, o cantador apresenta a sua moral da história, “A terra é do homem / não é de Deus, nem do diabo”. Corte abrupto para o *travelling* que vai do sertão ao mar, enquanto os versos são substituídos pelo *Choros nº 10* de Villa-Lobos. Temos o ápice alegórico com a realização da profecia e a conclusão teleológica. O romance em voz e violão afirma que o homem está livre em sua luta pela terra, os impasses subjetivos representados pelas alegorias de Deus e do Diabo, impeditivos para a luta dos trabalhadores do campo, estão eliminados ao fim do filme. A superação propriamente dita das contradições subjetivas do milenarismo e do cangaço se dá pela destruição de seus representantes pelo braço armado do coronelismo. Não é o arrebatamento para uma ilha paradisíaca ou a reorganização do sertão que se materializa, mas a perspectiva de Antônio das Mortes, que vê no horizonte o fim do sertão. O caráter fragmentário da alegoria que se expressa ao longo da obra lhe garante uma unidade entre diferentes interpretações da transformação do sertão, portanto, quando lido em conjunto com a fala de Antônio sobre a guerra e os versos do cantador, a transformação do sertão em mar revoltado indica o fim da sociedade sertaneja e o fervor da agitação popular no contexto da trama, como também a agitação popular existente no começo dos anos 60, cujo horizonte cada vez mais próximo era o de reorganização social.

Figura 13 - “O sertão vai virar mar e o mar virar sertão”





Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

4. A CONTRARREVOLUÇÃO EM TERRA EM TRANSE

"A intelectualidade é sempre assim, para no caminho: 'já deu tudo', ou seja, nada."

(Diário de Carlos Lamarca – 1971)⁵⁰

Manuel corre do tiroteio, o beato e o cangaceiro estão mortos, a guerra para libertar o sertão da qual fala Antônio das Mortes pode começar. O movimento da câmera abandona Manuel e o Cantador para, junto à música de Villa-Lobos, transformar sertão em mar. A lenda mistifica a história nacional, esquematizando-a, e a revolução popular é o próximo estágio. Entre as décadas de 1930 e 1950, o desenvolvimento industrial foi responsável por um avançado processo de modernização que buscava a integração do país ao mais recente estágio do capitalismo, eliminando as relações sociais pré-modernas que ainda existiam no interior. Em 1960, a euforia cessa, a economia do país entra em crise, as agitações de sindicatos e Ligas Camponesas crescem. Para suprimir os movimentos sociais e garantir a retomada econômica, a burguesia nacional deixa para trás seus compromissos com a conciliação populista e se junta aos generais do exército golpeando a ordem democrática. O ambiente político agitado, que faria Glauber retornar ao sertão da década de 1930 e figurar nas ondas revoltas da praia a crise da ordem social sertaneja e a revolução brasileira em pauta nos primeiros anos da década de 60, é subitamente reprimido pela junta militar que golpeia João Goulart.

Após letreiros que abrem a obra de 1967, não chegamos à ilha paradisíaca da qual Sebastião falava, mas a uma terra em agonia: no lugar da música modernista, vindo do Atlântico, ouvimos o canto do candomblé *Euá*⁵¹ ecoar sobre o mar calmo que não se transformou em sertão. Em *Terra em transe*, não há um deslocamento temporal, em seu lugar, a ação se passa em um país latino-americano inventado, que em muito se assemelha ao Brasil no começo dos anos 60, de forma a encarar criticamente os processos históricos e sociais que acarretaram a frustração das expectativas revolucionárias e a ascensão do autoritarismo. Será fundamental entender que a narrativa terá como matriz uma esquematização em anéis que sintetiza a história nacional a partir do delírio de morte de um intelectual orgânico do governo deposto, de forma que farão parte dessa trama personagens típicos das tradições políticas latino-americanas, retornando ao golpe de Estado de 1964.

⁵⁰ Ridenti, 1993, p. 162.

⁵¹ Dupont, 2022.

A obra utiliza-se de uma esquematização de cunho fragmentário, expressa alegoricamente, para construir uma narrativa historicizada, portanto, partiremos da compreensão do estilo que compõe a fatura, analisando-o para entender em que sentido se dá a crítica cinematográfica de Glauber Rocha ao populismo, à pequeno-burguesia intelectual e à luta armada.

Figura 14: O mar calmo e o retorno ao continente.



Fonte: *Terra em transe* (1967)

A crise econômica e política do início dos anos 60, da qual resultou o Golpe de Estado empresarial-militar, foi causada pelo desgaste das políticas populistas e do ideário nacional-desenvolvimentista. Para entender o processo referido no filme, é preciso retornar três décadas, período em que o país passa por uma reformulação das bases produtivas e fortalecimento do poder político e econômico da burguesia nacional. Classe que, uma vez vitoriosa no movimento da aliança liberal, no início da década de 30, passa a ter hegemonia política dentro do Estado com Getúlio Vargas, garantindo a representação para expandir e modernizar o parque industrial brasileiro enquanto operava apaziguamento das classes populares, por meio das políticas conciliatórias do populismo.

A base ideológica nesse momento, o nacional-desenvolvimentismo, mirava a imagem de uma nação moderna e integrada à ordem mundial do capital, por meio da expansão do Estado aos rincões do território, buscando a eliminação dos aspectos arcaicos da sociedade brasileira, como o banditismo e o milenarismo no sertão, além da expansão do parque industrial. Nesse momento, são fundadas diversas empresas estatais que buscavam a garantia de investimento em setores de base, como a Eletrobrás e a Petrobrás. O nacionalismo em questão buscava verniz democrático ao tentar incluir o povo nesse ideal de Brasil. As classes populares,

contudo, não tinham seus interesses realmente levados em conta na hora das decisões, aparecendo na equação apenas para garantir a mão de obra para o desenvolvimento industrial por intermédio da conciliação, tendo suas demandas atendidas somente diante de agitações sociais de larga escala. Durante as décadas de 40 e 50, o capitalismo nacional desenvolveu-se em um ciclo virtuoso, cujo ápice foi a construção de uma nova capital. Ao passo que o país se industrializava com investimentos de empresários nacionais e inversões de capitais estrangeiros, as políticas para conter a inflação, manter o lucro das classes empreendedoras e apaziguar as classes populares começavam a mostrar desgaste, de forma que o começo dos anos 60 apresenta uma profunda crise econômica e política.⁵²

No início dos anos 60, a esquerda brasileira apresentava um matiz bem diverso de organizações e partidos em contato com as massas trabalhadoras urbanas ou rurais. O espectro ideológico ia desde o nacionalismo democrático até o socialismo. O movimento nacionalista crescia consideravelmente entre trabalhadores e militares de esquerda. Diversos partidos tinham como mote o desenvolvimento nacional e democrático, dentre eles, o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), liderado por Brizola; esse tinha maior influência nas bases, ocupando cadeiras executivas de sindicatos importantes. O político gaúcho também organizou os chamados Grupos dos Onze, responsáveis por conduzir o trabalho de base, e também havia sido peça-chave na luta pela condução de Goulart à presidência após a renúncia de Jânio Quadros. O Partido Comunista Brasileiro também defendia o nacionalismo, compreendendo a dominação imperialista internacional e o monopólio de terra na mão dos latifundiários como as principais contradições que impediam o desenvolvimento das forças produtivas nacionais. A contradição entre burguesia e proletariado estava presente na sociedade brasileira, porém, sem um capitalismo plenamente desenvolvido, o embate contra a burguesia não se apresentava como questão urgente, sendo então possíveis as alianças com essa classe. A revolução brasileira estaria em um estágio no qual operários e camponeses marchariam juntos da pequeno-burguesia e da burguesia nacional, agregados pelo movimento nacionalista hegemônico pelos comunistas.⁵³ Mais à esquerda, no espectro socialista, várias organizações de caráter trotskista ou luxemburguista ganhavam destaque político ao realizar o embate teórico contra o PCB, retomando as concepções clássicas do marxismo-leninismo. No campo, as Ligas Camponesas organizavam os trabalhadores rurais em torno da luta pela terra e pela reforma agrária. Essas organizações, ao lado do Partido Comunista e diversas entidades

⁵² Furtado, 1975, p. 177.

⁵³ Partido Comunista Brasileiro, 1960.

de base, como a União Nacional dos Estudantes (UNE) e os sindicatos, formavam a Frente de Movimentos Populares (FMP), buscando um fórum comum para as lutas pelas demandas das classes populares.⁵⁴

Após a renúncia de Jânio Quadros em 1962, João Goulart (apelidado de Jango) assume a presidência diante da crise econômica causada pelas políticas de combate à inflação, do desgaste político perante o primeiro ministro, Tancredo Neves, e do aumento do número de greves e mobilizações sociais. Jango procura apoio das massas aproximando-se dos movimentos operário e nacionalista, estratégia comum do populismo para a manutenção da presidência. Amparados pela figura do presidente, os movimentos comunista e trabalhista conseguem espaço para crescer, ocupando cadeiras executivas em sindicatos, e pautas como a reforma agrária tornam-se assuntos frequentes entre os brasileiros. Simultaneamente, a burguesia nacional e os setores mais reacionários do exército passam a questionar a capacidade do presidente de impedir sublevações no país. Conforme a conjuntura se acirra, Jango vê-se obrigado a firmar compromissos com as forças conservadoras, distanciando-se da possibilidade de cumprir com as promessas feitas ao povo. Ao perceberem o desgaste de Goulart, empresários e militares agitam as classes médias contra os movimentos operário e camponês, por meio de manifestações de caráter reacionário, como a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, garantindo apoio para um golpe à direita do então presidente, buscando calar as demandas populares e impedir a eclosão de uma revolução de caráter socialista.

No fim de março de 1964, líderes da Associação de Marinheiros são presos no Rio de Janeiro e, em revolta, os membros da Associação decidem ocupar a Assembleia e liberar seus companheiros. O episódio é estopim para a crise política que viria a culminar no golpe. Jango tenta apaziguar a situação, nomeando um novo Ministro da Marinha, encarregado de conciliar com os marinheiros. Porém, militares e empresários entendem que a movimentação não puniu a insubordinação dos amotinados, depreendendo que João Goulart não teria capacidade de impedir levantes ainda maiores. Assim, no dia 1 de abril de 1964, generais do Segundo Exército aproveitam-se do isolamento provocado pelo desgaste político em que o presidente se encontra e saem de Minas Gerais em direção ao Rio de Janeiro, com o objetivo de depor o chefe do executivo. Rapidamente, o dispositivo militar consegue apoio de outros generais, do empresariado nacional e da embaixada estadunidense, golpeando Jango e instaurando um governo ditatorial, cujos objetivos eram a estabilização econômica e a repressão aos

⁵⁴ Gorender, 1987, p. 33.

movimentos sociais, freando os avanços das mobilizações populares que podiam subverter a ordem burguesa. Nas primeiras semanas de abril de 64, a repressão policial recaí pesadamente sobre os movimentos sociais, de forma que as Ligas Camponesas e os sindicatos combativos são desarticulados, militares vermelhos são cassados e o prédio da UNE, no Rio de Janeiro, é incendiado.⁵⁵

A esquerda ficou imóvel diante do levante dos generais reacionários de Minas Gerais. De início, não se via a possibilidade da sublevação chegar às vias de um golpe de Estado, uma vez que havia confiança na figura do presidente para acionar generais aliados e frear o movimento. Conforme se confirmava a adesão dos generais janguistas ao dispositivo contraventor, a posição do PCB seguia o seu V Congresso, entendendo que havia possibilidade de realizar as tarefas revolucionárias colocadas sem a necessidade de uma insurreição armada. O direcionamento político provocou sérios desgastes em todo o organismo partidário, criando “rachas” desde as bases estudantis até o Comitê Central. Aqueles que se opuseram à linha pacífica do partido passaram a integrar as mais diversas organizações armadas fundadas após abril de 64. Compostos por estudantes, professores, proletários, e militares dissidentes, os grupos militaristas agiam ilegalmente, tendo como principal forma de atuação e propaganda armada a tática de guerrilhas, realizando ações como assaltos a bancos, explosões de quartéis e sequestro de pessoas de interesse. As esquerdas armadas tomavam como inspiração a Revolução Cubana, em que uma sublevação, focada em um ponto, desencadeou um levante de nível nacional. Os confrontos com a polícia pipocaram ao longo dos primeiros quatro anos da ditadura nas cidades e no campo, mas, apesar da enorme quantidade de siglas dedicadas ao combate armado, a penetração dessas organizações na sociedade não foi muito profunda, afinal, estas encaravam uma situação de ilegalidade, sendo forçadas ao isolamento e impedidas do contato necessário com as massas, essencial para penetrá-las e conscientizá-las sobre a luta contra a ditadura. A repressão policial, a tortura e o assassinato se tornaram medos cotidianos para aqueles que ousavam se opor ao regime ditatorial. Adicionalmente, conforme o Ato Institucional nº5 entra em vigor, aumenta a repressão policial e a suspensão de direitos básicos de presos políticos, como o *habeas corpus*. Dessa forma, as organizações armadas tornaram-se ainda mais isoladas da sociedade, perdendo seus integrantes para o exílio ou para a morte nas mãos de militares torturadores. As guerrilhas passaram progressivamente a abandonar o ambiente urbano e atuar no campo, onde

⁵⁵ Gorender, 1987, p. 55.

se previa um embate aberto contra as forças armadas. A resistência armada durou até 1974, acabando junto ao maior movimento guerrilheiro em região rural, a Guerrilha do Araguaia, dirigido por militantes do PCdoB (Partido Comunista do Brasil).

Enquanto militantes de esquerda encaravam perseguição, tortura, exílio ou isolamento da ilegalidade, a pequeno-burguesia intelectualizada não sofria repressão policial, ficando livre para debater, filmar, atuar, escrever e cantar sobre a situação política nacional. Essa clivagem social intelectualizada, composta por cineastas, poetas, jornalistas, acadêmicos e músicos, dentre outros, forma-se na euforia desenvolvimentista dos dois decênios anteriores, entrando nos anos 60 pronta para realizar o debate cultural que florescia em seu seio, apontando para a incorporação das características do popular ao ideário nacional. Nos primeiros anos após o golpe, as produções culturais colocam-se num sentido de embate cultural estrito contra a ditadura, como vemos no *Show Opinião* (1965). Correndo livre de maiores repressões além de brandas censuras, a produção cultural fortalece-se ao longo dos primeiros quatro anos da ditadura. O quadro de relativa liberdade para as Artes e debates à esquerda politiza uma nova geração de militantes estudantis e agita as camadas médias para a realização de grandes manifestações contra a ditadura, como a Marcha dos 100 mil. Contudo, ainda que sem arcar com a perseguição policial, a intelectualidade sofre dos retrocessos sociais impostos pela ditadura, de forma a perder contato com as massas trabalhadoras, mantendo a circulação de sua produção intelectual e estética fechada à pequeno-burguesia. Conforme a falta de inserção é percebida pelos intelectuais, coloca-se sob investigação o papel do próprio intelectual no contexto político nacional. Romances como *Pessach* (1966), de Carlos Heitor Cony, e *Quarup* (1967), de Antônio Callado, e filmes como *O Desafio* (1965) e *Terra em transe* (1967) colocam em xeque a figura do intelectual em sua rebeldia estéril contra a ditadura. O principal traço do diagnóstico apresentado pelas obras que retomam esse momento da história nacional é que, por mais anticapitalista que fosse, a rebeldia dos intelectuais estava limitada ao campo cultural e acadêmico, de forma que se tornava impossível o diálogo com as classes populares.

Buscando figurar cinematograficamente a derrocada do populismo e a degradação do processo social brasileiro nos anos 60, a obra aqui analisada promove o deslocamento de sua ação para Eldorado, um país alegórico, criado a partir da generalização de diversas tradições místicas latino-americanas. O nome do país promove um resgate do imaginário da conquista

das Américas, retomando o mito do fim do século XV do lugar remoto, protegido pela floresta intransponível, nos confins da América do Sul, fonte de riquezas eternas. Eldorado, em *Terra em transe*, já foi conquistada, ou seja, é uma colônia operando a todo vapor, fonte infindável de renda para a classe dominante do centro do capital.

A transfiguração do Brasil em um país alegórico colocará frente à câmera diversos personagens típicos do momento histórico: o empresário progressista, o líder populista, o político conservador, a professora, o padre, o senador falastrão, os camponeses sem terra, os militantes comunistas, os jornalistas e os intelectuais. Essas figuras estarão em torno de uma trama política que segue o roteiro de um golpe de Estado: um governador populista sobe ao poder com grandes promessas e expressivo voto das massas, e, com ele, crescem as mobilizações das classes populares na província. As oligarquias rurais respondem à agitação assassinando líderes camponeses, instala-se uma crise política quando o governador se abstém de punir o mandante do crime. Apoiado pelo grande capital internacional, um senador reacionário articula a queda do presidente para escalar ao poder e calar as agitações sociais. O governador populista e a burguesia nacionalista alinham-se, buscando também avançar em uma possível tomada do governo federal; por outro lado, o político reacionário costura com o mesmo empresário progressista uma traição ao populismo, deflagrando um golpe de estado, que tem como resposta das forças populares a dispersão de sua atuação e a passividade da derrota.

Como se vê, a representação generaliza tradições políticas latino-americanas a partir de alegorias distintivas na construção de cada personagem. Essas características manifestam-se na totalidade dos recursos cinematográficos, dessa forma, desde a banda sonora até a atuação, as locações e a dramaturgia são emblemas que compõem as alegorias. Algumas figuras aparecem de forma simplificada, como o padre e o senador vistos na confusão do comício. Outras são representadas de formas mais complexas, condensando classes sociais inteiras em um único personagem ou remetendo a figuras conhecidas da política nacional dos anos 60. O traço paródico é constante na representação, seja em tom de ironia ou de escracho.

Porfírio Diaz – com seu *smoking*, bandeira negra, crucifixo e retórica conservadora – se identifica ao grande capital e às tradições autoritárias, que, em momentos de crise sistêmica, tomam o Estado para proteger os interesses das classes dominantes. O personagem toma o nome do ditador mexicano que sobe ao poder em 1887, impondo um governo autoritário de

agenda econômica liberal, que dura 14 anos até ser derrubado pela revolução zapatista. Duas cenas se destacam na caracterização e construção dessa figura alegórica: a primeira missa no novo mundo e a reportagem “Biografia de um aventureiro”. O ritual ocorre em um deslocamento do tempo da ação para a chegada do europeu ao Brasil: que abre o filme, um conquistador português, um indígena e um padre presenciam a comunhão de Diaz na primeira missa católica na América do Sul ao som do mesmo canto de candomblé do plano inicial do filme. Ao comungar do corpo e sangue de Cristo, Diaz é definido como um problema histórico, representante do mal provocado pelo grande capital e pela colonização. Em “Biografia de um aventureiro”, Paulo Martins narra como em uma reportagem a trajetória política de Diaz, cuja escalada inicia no partido extremista, inserido no movimento estudantil, e vai num *crescendo* de traições a aliados e apoio a golpes de Estados sucessivos, enquanto caminha pelos jardins de seu palácio e reage à narração com gargalhadas. Paulo também deixa explícita a relação de Porfírio com a Companhia de Exportações Internacionais – EXPLINT –, que subjuga o país atlântico à dependência econômica por meio de sua influência política junto aos políticos conservadores e à burguesia nacional, garantindo a manutenção da exploração no continente.

Figura 15 - A primeira missa no novo mundo.



Fonte: *Terra em transe* (1967)

Figura 16 - Biografia de um aventureiro.



Fonte: *Terra em transe* (1967)

Do outro lado do espectro político de Eldorado está Vieira, típico caudilho populista latino-americano, vestido em um terno branco de linho, o que indica sua adaptação para lidar com as tramas políticas tropicais. Assim como João Goulart, Vieira busca articular entre as massas e setores das classes dominantes, mas cede sob as pressões de suas alianças, deixando de lado os compromissos com as classes subalternas. No primeiro comício, fica clara a relação do populista com as classes populares; Vieira anda em meio ao povo, pedindo para que falem suas demandas, contudo, seus interlocutores não têm voz ou não são ouvidos. Todo o cortejo de Vieira é acompanhado por notas baixas de instrumentos de sopro, compondo uma harmonia ridícula de início, cuja caminhada leva para a desordem conforme a percussão começa a surgir e a agitação do comício se intensifica. A relação dos líderes populistas com as massas se dava como uma via de mão dupla, o líder precisava das massas para atestar nas urnas sua popularidade, ancorando sua permanência no poder nos resultados eleitorais. Por outro lado, as massas precisavam do espaço garantido pelo líder para reivindicar suas demandas. Conforme as exigências das classes subalternas tornavam-se cada vez mais fortes, tensionavam-se os limites da representação democrática, ficando impossível para o populismo dialogar com as bases.

Figura 17 - Vieira em seu primeiro comício.



Fonte: *Terra em transe* (1967)

Ambos os personagens em cargos políticos, isto é, Vieira e Diaz, fazem discursos exacerbadamente floreados e sintaticamente complicados. O tom bacharelesco que veremos nas bocas de Porfírio, Vieira e do senador do comício é elemento formal na construção da representação alegórica sob viés paródico da classe política, por meio de um traço comum que se manifestava em suas diferentes determinações – fossem reacionárias, fossem demagógico-populistas.

Maranhão 66 (1966), também de Glauber Rocha, exemplifica esses discursos. No curta-metragem, José Sarney discursa em sua posse do governo estadual, exaltando o estado, sua natureza e o povo de maneira romântica e ufanista. Enquanto o governador discursa, as imagens deixam para trás o intenso comício que toma palco nas ruas de São Luís (cujas imagens foram reaproveitadas para o primeiro comício de Vieira em *Terra em transe*) e adentram o estado, revelando a precarização e carestia que assolavam o Maranhão, ficando clara a contradição entre a fala de Sarney perante as massas e a realidade filmada por Glauber.

Os militantes são representados coletivamente, de maneira que, mesmo sendo nomeados na transcrição do roteiro⁵⁶, não sabemos quem são individualmente, exceto por Sara. Ao convencerem Paulo Martins a usar a imprensa de Júlio Fuentes para enfraquecer Diaz, conversam com o protagonista alternadamente, enquanto andam ao seu redor em passos ritmados. Essa disposição de atuação é padronizada ao longo de todo o filme, de forma que o jogral se torna um meio de caracterização da esquerda, elaborada a partir de uma de suas

⁵⁶ Rocha, 1985, p. 115.

táticas agitativas mais comuns. Sara é a única militante individualizada, justamente por estabelecer um relacionamento afetivo com Paulo, o que permite desenvolver um diálogo profundo com o poeta, puxando-o para a atuação política, e responder racionalmente aos seus momentos de delírio, assim como Rosa confrontava Manuel em *Deus e o diabo na terra do sol*. A contraposição feita por Sara tem uma profundidade marcante, que define uma posição realmente militante contra os delírios de Paulo. No jardim, Paulo fala sobre romper com Vieira, “sacrificando as mais profundas ambições”, ao que tem a resposta de Sara sobre as ambições de uma mulher comum que teve de enfrentar os problemas históricos. A relação do protagonista com seus pares românticos tem, neste filme, um novo nível de complexidade; no pólo contrário ao de Sara, temos Sílvia, prometida como esposa a Paulo por Porfirio Diaz. Ela estará ao lado de Paulo sempre que este estiver distante da província de Alecrim, das agitações políticas, e, por conseguinte, de Sara. Por sua associação a Diaz e Fuentes, Sílvia está no mesmo plano ideológico do protagonista, fazendo com que seja impossível estabelecer qualquer espécie de contraponto, não tendo sequer uma fala ao longo do filme.

Figura 18 - Os militantes de esquerda.



Fonte: *Terra em transe* (1967)

Por último, temos a burguesia nacionalista, cuja alegoria condensa toda a classe em apenas um ricasso, Júlio Fuentes, do qual as riquezas chegam a parecer irrealis; esse é dono de todas as minas, fábricas, plantações, emissoras de televisão... Assim como a burguesia brasileira das décadas de 1930 a 1960, Fuentes lucra com a expansão do parque industrial proporcionada pela conciliação populista, portanto, tem uma visão nacionalista, buscando proteger as riquezas do país da exploração estrangeira em razão de sua própria exploração. O escritório de Júlio é repleto de emblemas aludindo ao imaginário nacional-desenvolvimentista, vemos murais, em que cidades modernas surgem no meio da mata, animais silvestres enjaulados e estátuas do período colonial. O personagem não deixa de seguir os interesses de sua classe, traíndo os setores populares e apoiando o golpe de Estado de Diaz, que entrega o país à EXPLINT.

Figura 19 - O escritório de Fuentes.



Fonte: *Terra em transe* (1967)

O acirramento da luta de classes tem como correspondência na fatura da obra uma complexificação dos princípios de composição, cuja consequência é uma nova configuração do princípio estruturante da alegoria, deixando mais agudas as contradições dos personagens. A perda de um horizonte de mudança social leva ao abandono de uma esquematização teleológica cujo encerramento se dá na melhoria das condições materiais como destino místico. Sob outro enfoque, a composição alegórica fundamenta-se, agora, na subjetividade em agonia de um personagem envolvido na trama política nacional, delirando nos braços de sua amante enquanto recapitula seu destino. O princípio narrativo não tem mais caráter místico, apoiando-se na morte do protagonista para regressar no tempo, formalizando uma composição em espiral construída em razão do devaneio final. Porém, essa composição denota também uma apreensão histórica do processo em tela, mostrando os fatos destituídos de desenvolvimento, como se a história se repetisse interminavelmente.

A obra recusa sistematicamente a representação naturalista a partir de uma série de elementos nos quais a representação se difere das convenções cinematográficas, criando um efeito de estranhamento que chama atenção para as questões historicamente colocadas a partir do estado delirante que organiza as memórias do protagonista. As encenações são marcadas por uma forte teatralização, buscando sempre se organizar em função de uma composição visual que prima pela riqueza de elementos metafóricos. A sonoplastia também demarca a recusa da representação naturalista: baterias de metralhadora substituem sons realistas de tiros e as falas não correspondem necessariamente à atuação. Se as precárias condições de gravação sonora no Brasil impediam a disponibilidade de um registro sonoro limpo e realista na sala de montagem, os cineastas do Cinema Novo eram obrigados a utilizar recursos claramente não naturalistas, que poderiam adquirir sentidos metafóricos; contudo, a esquematização narrativa sobre o qual *Terra em transe* é construído internaliza essa defasagem de dados sonoros como

parte do delírio nervoso, dando a essa relação vertical entre som e imagem um nível ainda mais profundo de significação. Na banda sonora também está presente um repertório musical que insere elementos historicizados na fatura, de maneira a complexificar a representação alegórica no todo da obra. A montagem constitui uma torrente delirante, responsável por dar unidade aos diversos dados imagéticos e sonoros a partir do conflito criado entre cada plano. Buscando emular o ritmo nervoso de um delírio de morte, a montagem organiza a narrativa, reconstruindo a trama histórica do golpe a partir de matrizes objetivas (a história nacional) e subjetivas (o subconsciente de Paulo Martins), sendo comuns saltos e retornos temporais.

A nova modulação alegórica utilizará de um princípio comum ao processo de modernização da linguagem cinematográfica que ocorre nos anos 60 – a subjetiva indireta livre, entendida como superação do cinema puramente narrativo no sentido de sobreposição de diferentes instâncias narrativas em diálogo numa mesma sequência.⁵⁷ *Deus e o diabo na terra do sol* é exemplo desse conceito: versos do cantador, encenações e movimentos de câmera não obedecem a uma matriz narrativa única, sobrepondo oralidade regional, partituras modernistas, teatro épico e montagem soviética na construção do trágico sertanejo. Em *Terra em transe*, o uso da subjetiva indireta livre dá um passo à frente, pois, enquanto em *Deus e o diabo* a instância narrativa figurada no cantador se torna espaço para o autor manifestar na fatura a sua própria sua visão de mundo, a obra de 1967 deixa de lado a identificação da modalização narrativa com o autor para dar lugar a uma narrativa que se divide entre a *psique* em agonia do protagonista e a história nacional.⁵⁸ Essa emana da subjetividade do personagem, que é interpretada livremente pela câmera e pela encenação a partir do monólogo e reconstruída pela montagem, obedecendo a um ritmo que busca corresponder à subjetividade, construído de maneira a representar uma torrente de imagens febris como um fluxo de pensamento, no qual se intercalam dados concretos e subjetivos.⁵⁹ Portanto, a totalidade do filme deve ser analisada considerando que todos os dados estão filtrados pela visão de Paulo Martins. Ao mesmo tempo, deve-se ter atenção ao fato de que o filme não é uma obra psicológica, visto que os impasses com que o protagonista lida em seu interior não são de ordem da vida privada, mas de cunho histórico. Portanto, não estamos lidando aqui com uma reconstrução do momento histórico e nem com um drama de ordem interior, mas com a representação dessa conjuntura a partir das particularidades da subjetividade de classe.

⁵⁷ Pasolini, 1982, p. 137.

⁵⁸ Xavier, 1993, p. 36-37.

⁵⁹ Eisenstein, 1990, p. 89.

São comuns cenas em que os personagens fala direto à quarta parede, contudo, uma vez que o filme interpõe a subjetividade de Paulo Martins à narração, o uso deste recurso subverte a tradição do teatro épico, isto é, sempre que um personagem fala para a câmera, ele terá um interlocutor duplo, composto tanto por Paulo Martins quanto pelo espectador. Quando está ao telefone, recebendo a notícia da quebra de contratos da EXPLINT, Fuentes encara a quarta parede e, posteriormente, volta a dialogar com a câmera quando decide ir contra Diaz e a multinacional. São momentos de confiança entre o empresário e o intelectual que fazem com que o personagem se dirija diretamente ao espectador. Ao tomar para si a culpa pela morte do camponês, o protagonista interage diretamente com Sara, o plano dos dois conversando corta para Paulo andando de braços abertos em direção aos camponeses, repelindo-os. Ao retornar à sala, o personagem não está mais dialogando com Sara, mas virado para a câmera e apontando, como se apontasse um espelho, e fala: "Enquanto a mulher chorava na minha frente, sabe quem era o assassino? ". O plano seguinte responde a pergunta, a esposa do camponês aponta para a câmera e grita "O culpado é o senhor, doutor Paulo".

Assim, mesmo sem a presença do personagem em cena, sua subjetividade ainda está presente; durante a visita de Diaz a Fuentes, quando atemorizado, o empresário declara ser "um homem de esquerda", ao que o senador retruca com retórica violenta, encarando não seu interlocutor, mas a câmera: "Um homem de quê? Escute aqui imbecil, a luta de classes existe. Qual é a sua? Vamos, diga!". O "imbecil" a quem se refere Porfírio não é só o empresário traíndo sua classe, mas também Paulo Martins, a matriz narrativa do filme e, por consequência, o espectador. A nova utilização do recurso funciona no sentido de identificar o espectador e o intelectual, como meio de crítica à própria intelectualidade pequeno-burguesa, principal público do cinema brasileiro, cujo comportamento perante as massas após o Golpe de 64 se tornava cada vez mais demagógico.

Figura 20 - Paulo e Álvaro conquistam o apoio de Fuentes.



Fonte: *Terra em transe* (1967)

Figura 21 - “O culpado é o senhor, doutor Paulo.”



Fonte: *Terra em transe* (1967)

Figura 22 - “Qual é a sua classe? Vamos! Diga!”



Fonte: *Terra em transe* (1967)

Ao mesmo tempo em que subverte o teatro épico, Glauber retoma interpretações intensamente teatralizadas, tomando distância de atuações naturalistas. Em diversas cenas, vemos personagens circulando pelos cenários de maneira ordenada, como se estivessem em um estado de transe. A recusa de uma encenação naturalista funciona como recurso de distanciamento determinado pelo esquema alegórico, além de contribuir decisivamente na construção dos emblemas definidores de cada personagem. A representação de figuras tipificadas por meio de alegorias fortemente historicizadas há muito é um recurso explorado na literatura e no teatro. Contudo, até 1967, essa forma de representação não havia sido profundamente experimentada no cinema. As primeiras formulações nesse sentido acontecem na obra tardia de Sergei Eisenstein, que desenvolve em seus filmes históricos, como *Ivan, o terrível* (1944), uma representação do czar fragmentária, construída a partir de uma rede de emblemas que compõem uma imagem alegórica capaz de se referir ao mesmo tempo ao czar Ivan e também a características generalizadas de governantes russos de outros momentos históricos.⁶⁰

Vê-se, portanto, que os recursos anteriormente utilizados por Glauber Rocha na construção de seu trágico sertanejo retornam aqui, entretanto, sob nova chave. A trilha sonora traz ao filme o tom sinfônico, a partir da tensão formal entre som e imagem, assim como o uso de Prokofiev

⁶⁰ Rocha, 2006, p. 161.

nos filmes da década de 1920 de Eisenstein. As músicas de Villa-Lobos são subvertidas de seu tom original que conjuga o nacional e o popular, assim como foi utilizado em *Deus e o diabo na terra do sol*, para representar a tragédia do populismo, remontando às relações entre as orquestras do compositor e sua utilização por Vargas durante o Estado Novo, usando-as como trilha sonora da visão ambivalente dos populistas e intelectuais para com as massas, que as entendem tanto como força revolucionária mistificada quanto como rebanho despolitizado.⁶¹ Porém, em *Terra em transe*, as partituras de Villa-Lobos passam a dividir a banda sonora com uma grande diversidade de ritmos e estilos diferentes, como cantos do candomblé, cantadores regionalistas, MPB, marchas militares, fanfarras e jazz, formando uma colcha de retalhos de referências. Outras composições sinfônicas também estão presentes, como *O Guarani* (1870) de Carlos Gomes e *Otello* (1887) de Verdi, que aparecem associadas a Diaz, sublinhando o mau-gosto da classe dominante e de seus ditadores em sua preferência por músicas de compositores ligados ao nacionalismo e ao ufanismo.

Resistindo imediatamente ao golpe de Estado perpetrado contra Viera, Paulo Martins foge do palácio junto a Sara, e o diálogo na estrada deixa clara a adesão à luta armada por parte do protagonista, mesmo sob o protesto de Sara ao lembrar Brecht, “não precisamos de heróis”. A resistência de Paulo já está colocada em chave romântica e suicida; ao ser baleado, o poeta responde que precisa “resistir e cantar”, e arremata com o poema no qual podemos apreender melhor os contornos da visão delirante e autodestrutiva de resistência armada:

“Não é mais possível esta festa de medalhas,
 este feliz aparato de glórias,
 esta esperança dourada nos planaltos!
 Não é mais possível esta festa de bandeiras
 com Guerra e Cristo na mesma posição!
 Assim não é possível,
 a impotência da fé, a ingenuidade da fé...”

O poema repete em suas primeiras estrofes a negação de uma série de símbolos ligados à política populista, como o reconhecimento pelas grandes jogadas políticas e a crença na legalidade do processo político. Os dois últimos versos reforçam a negação, mas enquadram

⁶¹ Wisnik, 1982.

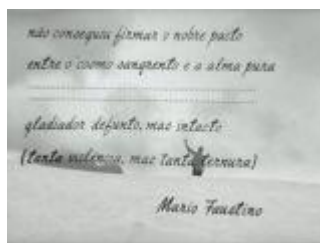
as imagens anteriormente colocadas como profissão de fé, de forma que se torna impossível qualquer mudança no destino histórico a partir da crença no futuro e nas instituições então colocadas. O poema estabelece, então, a recusa do protagonista ao populismo, enquanto a metralhadora que ele carrega ao delirar pelas dunas afina a adesão à resistência armada. Já em delírio, Paulo é visto nas dunas levantando sua metralhadora acompanhado do *Ponteio das Bachianas Brasileiras n.3*⁶², de forma que sua resistência suicida toma aqui um caráter nacionalista. O momento de delírio inicia-se juntamente à música de Villa-Lobos, acompanhado também pelo poema *Balada (em memória de um poeta suicida)* de Mário Faustino escrito no céu branco:

“Não consegui firmar o nobre pacto
Entre o cosmos sangrento e a alma pura.

(...)

Gladiador defunto mas intacto
(Tanta violência, mas tanta ternura)”

Figura 23 - O epitáfio nas nuvens.



Fonte: *Terra em transe* (1967)

Como epitáfio de Paulo, o poema explora a morte do personagem derrotado diante da impossível conciliação figurada nas imagens metafísicas do cosmos sangrento e da alma pura. A batalha toma um nível épico com a figura do gladiador, que luta por sua vida, mas que conjuga uma situação contraditória ao morrer, pois, apesar da violência, mantém sua pureza. O caráter abstrato das imagens evocadas pelo poema denota que, apesar de buscar escrever sobre “coisas mais sérias” e “ideias políticas”, o personagem não supera o estilo representativo burguês. Paulo invoca seu passado, estabelecendo o retorno ao início da história para analisar sua vida e as contradições que o levaram até a morte. O protagonista

⁶² Alvim, 2015.

estabelece o diálogo quase monológico com Sara para rememorar sua vida desde o rompimento com Diaz.

É necessária uma atenção ao caráter ideológico do protagonista: apesar de buscar se colocar a serviço da luta pela libertação nacional, Paulo deixa aparente em seus poemas e no seu trato com camponeses e trabalhadores uma visão “antipovo” e uma concepção mistificada e suicida da história. O filme foi realizado em um momento de questionamento da posição política do intelectual, logo, o personagem não aparece como representante das esquerdas organizadas, pelo contrário, ele encarna a pequeno-burguesia intelectualizada, formada nas universidades, tributária do nacionalismo de tinturas progressistas e por isso, vê-se à esquerda. Apesar de estar disposta a fazer trabalho de base, essa fração da classe não possuía domínio da realidade brasileira em função dos métodos revolucionários para tal, frustrando-se conforme as massas agiam em sua espontaneidade.

Não conseguindo dialogar com as massas e com medo da repressão policial, os intelectuais restringiam sua atuação às universidades, palcos e salas de cinema. Sem sofrer as mesmas perseguições que recaiam sobre sindicalistas, ligas camponesas e militares esquerda, a pequeno-burguesia ficava livre para produzir um ambiente cultural rico em contestação e anticapitalismo, hegemonizando o debate público nos primeiros anos da ditadura. No filme, a pequeno-burguesia aparece condensada na figura de Paulo Martins, que expressa a decadência ideológica dessa classe, buscando mascarar sua filiação às tradições autoritárias por meio de um radicalismo vazio, romântico e fraseológico, como vemos em seus poemas. O personagem não adere ao Partido e tenta se colocar como intelectual orgânico das massas, mas falha; ele enxerga o processo histórico a partir de uma noção mistificada e autodestrutiva, de forma que sua relação com a militância se dá seguindo os ventos da conjuntura: se esses lhe apetecem, se aproxima, se lhe contrariam, se afasta. Fica em cheque então a ajuda do intelectual anticapitalista, mas nada revolucionário, que os militantes de esquerda caracterizam como “irresponsável político” e “um tipo anarquista”, refletindo o sentimento de desconfiança gerado pela pequeno-burguesia entre os militantes de esquerda.

As noções “antipovo” de Paulo ficam evidentes durante a sequência do comício, intitulada pelos letrados: “Encontro de um líder com o povo”. Aqui ficam expostas à carne crua as contradições do populismo, já que Vieira e os outros líderes populares não conseguem falar diante da agitação fervente das massas. É claro desde os primeiros planos que a agitação está

fora do controle das lideranças, o que marca a impossibilidade de conciliação populista diante de um processo de fortalecimento das demandas populares, que não podiam mais ser atendidas nos limites da democracia burguesa e de seus representantes populistas. Enquanto Paulo e Sara se movimentam em direção contrária à da evolução do cortejo, a *Poco apressado*, das *Bachianas n.º9* assume o lugar do samba, substituindo o tom caótico pelo trágico, permitindo que Paulo declame um de seus poemas:

“Qual o sentido da coerência?
 Dizem que é prudente observar a História sem sofrer
 Até que um dia, pela coincidência,
 As massas tomem o poder ...

Ando nas ruas e vejo o povo fraco, abatido.
 Este povo não pode acreditar em nenhum partido
 Este povo cuja tristeza apodreceu o sangue
 Precisa da morte mais do que se pode supor
 O sangue que em seu irmão estimula a dor.
 O sentimento do nada que faz nascer o amor.
 A morte enquanto fé e não como temor.”

Entre rimas pobres e ritmo simples, Paulo expressa sua ideologia de maneira mais crua. A pergunta do primeiro verso coloca em cheque sua posição de militante diante dos versos seguintes, manifesta-se uma abstenção da luta política em favor de uma posição passiva e metafísica quanto ao desenvolvimento histórico, no qual a libertação é um destino certo. Paulo recusa os instrumentos organizativos das classes subalternas, em razão de uma violência em abstrato que serviria para purificar o sangue das massas. O entendimento sobre a morte e o sacrifício revolucionário aqui são muito diferentes de Corisco em *Deus e o diabo na terra do sol*. Na obra de 1964, o cangaceiro vê na violência o único meio de libertação, pois as classes dominantes sempre usaram dos métodos mais sanguinários para se manterem no poder; sendo assim, cabe ao povo deixar de lado as promessas místicas e usar as próprias mãos para mudar a realidade material. Já em *Terra em transe*, ao ser interrogado por Sara sobre a desordem do comício, Paulo responde ironicamente que todos estão condenados; já a resposta da mulher remete ao diálogo entre o Cego Júlio e Antônio das Mortes em *Canudos*: “a culpa não é do povo”. A resposta de Sara manifesta não só uma contraposição racional ao

desvario de Paulo, mas uma posição paternalista perante o povo, por parte do intelectual ou militante, que não aceita que as massas possam se equivocar em seu espontaneísmo. Sara traz Gerônimo, um dos representantes do povo, para falar e mostrar a Paulo que este está errado. O chefe sindicalista diz que está perdido na luta de classes e que precisa das ordens de um líder.

O peleguismo de Gerônimo é resultado de décadas de um sindicalismo criado com a chancela estatal, cuja finalidade era apenas se estabelecer como intermédio do contato entre o líder e a massa, sem dar espaço para verdadeira organização da classe, ou seja, o sindicalismo não servia como instrumento revolucionário, mas como forma de controle das massas populares. O protagonista responde com truculência, tapa-lhe a boca e fala, para a câmera, a sua real posição sobre o povo: “Está vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolidizado!”. O comportamento de Paulo ao longo de todo o comício reflete a relação entre o líder populista e o povo; o lugar deste na equação democrática do Estado era a de validar a liderança de um chefe político por meio do voto, mantendo-o no poder, sem que tal governante faça esforços para incluir o povo ativamente nas decisões. Dessa forma, as massas aparecem na equação garantindo que a representação fosse democrática, contudo, não podiam falar, pois eram vistas de maneira paternalista, ou seja, sem a capacidade de escolher os rumos de seu destino. A cena é interrompida por um homem em uma situação ainda mais precarizada, que declara: “O povo sou eu, que tenho sete filhos, não tenho emprego nem casa pra morar!”. A reação da multidão reflete a posição que Paulo acabara de estabelecer, sob um coro que chama o homem de extremista, espancam, amarram e matam o homem sob uma cruz. Sabemos que, ao passo que a situação econômica se agravou e as mobilizações por reformas se intensificaram, estreitou-se o escopo da conciliação entre as expectativas populares por reforma e burguesas por estabilidade econômica. Essa situação aparece nesta sequência, figurada em como o camponês pobre é tratado: ao sugerir que a representação política constituída pelo sindicalismo pelego não era suficiente para dar conta da situação da maioria dos trabalhadores, ele é violentamente calado. Em sua multiplicidade de figuras presentes, cuja aparição se concatena ao longo da tragédia do sofrido camponês, o filme retoma diretamente a representação de Cristo no calvário nas pinturas de Hieronymus Bosch, estabelecendo uma relação íntima entre o povo e Cristo, de forma que a festa do comício populista se torna, pouco a pouco, o calvário das massas.⁶³

⁶³ Souza, 2009, p. 229.

Figura 24 - Encontro de um líder com o povo.



Fonte: *Terra em transe* (1967)

O início da trama marca o rompimento de Paulo e Diaz, mas, como mostram os parágrafos anteriores, o personagem não se desvencilha de um comportamento autoritário. Álvaro, o amigo e confidente de Paulo, define-o como uma “cópia suja” de Porfírio. A relação entre os personagens, contudo, tem caráter mais profundo e psicológico, como é evidenciado pela montagem. Antes do comício, Paulo e Diaz discutem no palácio quando o jornalista renuncia mais uma vez ao senador, e a briga, acompanhada por *Otello* de Verdi e pelos sons de metralhadora, termina com Diaz derrotado nas escadas olhando para baixo. O comício, sequência imediatamente seguinte à da luta, começa com Paulo na mesma posição em que deixou seu adversário. A rima visual serve não só pela continuidade imagética, mas será início do momento em que Paulo espelhará com maior força as posições autoritárias, próximas às de Diaz.

Figura 25 - Uma cópia suja de Diaz.



Fonte: *Terra em transe* (1967)

Ao final do filme, após a repetição da cena em que Vieira renuncia à luta contra o golpe e Paulo e Sara saem às pressas do palácio, a conversa delirante no carro é retomada, mas a sequência que marca o epitáfio do protagonista é substituída por uma cerimônia de coroação, construída como apoteose barroca da obra. Porfírio está no alto das escadas de seu palácio, trajando símbolos do poder absoluto, como uma capa de imperador e um cetro. No local, também estão presentes homens vestidos como conquistadores, mulheres do grande capital, empresários progressistas e o padre que antes caminhara com Vieira. Tendo como trilha sonora *Ponteio das Bachianas Brasileiras n.3* e o poema “Não é mais possível...”, a coroação é interrompida por Paulo, que se arrasta pelas escadas com uma metralhadora e por guerrilheiros que disparam contra Porfírio. Enquanto as figuras da cerimônia caem, Paulo pega a coroa antes de entregá-la aos guerrilheiros. O barroquismo da sequência deixa claro que aquele coroamento é produto da subjetividade de Paulo, e, por isso, expressam-se aqui seus desejos, que seriam a derrota de Porfírio e a conquista do poder pelas forças populares. Porém, entre as imagens febris, vemos Paulo segurar a coroa com suas próprias mãos, revelando um desejo ainda mais profundo: o de tomar o lugar de Porfírio como o líder absoluto de Eldorado.⁶⁴ Paulo é derrotado, assim como a resistência ao golpe, e o coroamento encerra-se com Diaz prometendo fazer uso da força para calar quaisquer agitações sociais.

Enquanto Paulo dá seus últimos suspiros, ainda de metralhadora nas mãos, Sara pergunta-lhe: “o que prova sua morte?”. A resposta é delirante e tão romântica quanto todas as aspirações de Paulo ao longo do filme: “o triunfo da beleza e da justiça”. Ou seja, fora do plano individual, da provação própria de um sacrifício heróico contra o autoritarismo, a morte de Paulo Martins nada muda para Eldorado. A presença da metralhadora, mesma arma que o militante comunista carrega no início do filme, enquadra a obra dentro da discussão a respeito da resistência armada contra a ditadura. No ano em que o filme foi feito, centenas de jovens e

⁶⁴ Xavier, 1993, p. 36.

militares vermelhos já sofriam com a perseguição policial que os condenavam à morte ou às cicatrizes da tortura. A morte do protagonista é enquadrada como um sacrifício em nome da beleza e da justiça, Glauber estabelece também uma crítica à luta suicida, que tirou vidas de centenas de militantes, sem conseguir reverter o quadro político ditatorial.

Figura 26 - Coroamento de Diaz.



Fonte: *Terra em transe* (1967)

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, a representação da história nacional profetiza a deflagração de um processo revolucionário, entendendo que a superação dos aspectos arcaicos da sociedade, resultado da modernização econômica e social brasileira, tornaria o terreno político propício para uma mudança radical na realidade material, então, para isso, retorna a um espaço e um tempo em que as formas sociais entram em crise, frente à modernização nacional-desenvolvimentista. Respondendo à frustração da contrarrevolução iniciada em abril de 64, *Terra em transe* retoma a crise do processo político e social brasileiro, explorando suas contradições sem a “esperança dourada nos planaltos”, encarando de frente os impasses que tiraram do horizonte a revolução para substituí-la pelo autoritarismo. Utilizando a história nacional como parâmetro que baliza a narrativa, Glauber tem espaço para abrir fogo crítico contra todas as perspectivas de resolução do impasse histórico que se apresentaram, mas não pareciam (e não foram) exitosas na luta contra o governo militar. São colocadas em xeque a liderança dos líderes populistas, a passividade dos partidos de esquerda, a resistência cultural pequeno-burguesa e a resistência armada daqueles que não acreditavam em um embate pacífico contra a ditadura. Portanto, a obra não figura o processo contrarrevolucionário recontando-o exatamente como aconteceu, da mesma forma que faria um filme de representação naturalista, mas usa de recursos alegóricos, condensando especificidades históricas em razão de uma representação que dê espaço para o ambiente rarefeito de soluções políticas que decorrem desse processo. É dessa representação da história nacional em toda sua complexidade, por meio de uma série de alegorias, que se fundamenta o realismo dialético de *Terra em transe*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Cinema Novo se constitui como um ciclo do cinema brasileiro caracterizado por buscar uma representação crítica da realidade nacional, dentre a grande diversidade de expressões do movimento, as obras aqui analisadas se incluem com a especificidade de buscar uma representação capaz de dar forma cinematográfica para a formação histórica dos problemas políticos do país. Para isso, Glauber Rocha cria uma representação capaz de retratar metaforicamente seu tempo e o processo histórico que levou até ele, encarando a derrocada do populismo e do projeto nacional-desenvolvimentista de frente. Contudo, a fatura é complexificada, deslocando o filme para espaços alegóricos – no primeiro filme, para o sertão, no qual há também a sobreposição de períodos diferentes da história brasileira, e, no segundo, para um país imaginário, que remete a uma tradição mítica latino-americana. Esses deslocamentos permitem que o cineasta crie significados paralelos à história nacional, que melhor delineiam e evidenciam as questões históricas em jogo. A representação proposta está fundamentada pela mediação de instâncias narrativas, que regem a ação de ambos os filmes. Essas são construídas a partir da relação vertical estabelecida na montagem entre som e imagem, sendo responsáveis por reger a trama enquanto as imagens se desenvolvem com relativa independência perante elas. Tais instâncias são, então, responsáveis pela esquematização das narrativas, cuja organização é determinada por uma projeção da dinâmica histórica nacional.

Ao realizar as leituras quanto às determinantes históricas, políticas e culturais necessárias para desvendar a forma cinematográfica dos objetos analisados, o presente trabalho consegue lançar sobre os filmes um olhar capaz de compreender as alegorias propostas pela obra. A bibliografia referida abre a possibilidade de clarificar e desvendar os processos históricos que são condensados pela expressão alegórica, conseguindo realizar uma leitura que proporcione o melhor entendimento da forma cinematográfica, ao mesmo tempo que abre caminhos para a interpretação da história brasileira no último século, conseguindo melhor compreender o processo de modernização do capitalismo brasileiro, entendendo seus fatores econômicos e políticos.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, a lenda acompanha um trabalhador do campo que, uma vez expulso de suas terras, adere a diferentes formas de contestação à ordem estabelecida, o milenarismo e o cangaço. Como pudermos ver, o filme não representa a luta dos trabalhadores

rurais pela terra imediatamente como aconteceu, mas a mitifica e a politiza figurando em seus personagens as perspectivas “antimodernas” que impediam o início de um processo revolucionário no Brasil, não tratando da questão sertaneja por si, mas tomando-a como pano de fundo para se referir ao início dos anos 60. Portanto, a lenda parte da reorganização socioeconômica modernizante do sertão, projetando nela o processo revolucionário que existia no horizonte contemporâneo às filmagens, sua narrativa se baseia em um desenvolvimento histórico etapista, perspectiva corrente entre os movimentos comunista e socialista na época.

Terra em transe abre com um *travelling* em perspectiva oposta ao do filme de 1964, sinalizando desde suas primeiras imagens que a transformação social preconizada pelo filme anterior não havia se concretizado. O filme busca analisar o processo social que leva ao Golpe de 64 para melhor entender quais foram os erros das forças populares. A narrativa aqui retorna ao começo criando uma representação que revela a falta de dinâmica histórica sobre o qual países periféricos se desenvolvem, sempre impedidos de conseguir sua independência por estarem novamente submetidos a novos e mais modernos golpes, em oposição à estruturação como uma projeção de um desenvolvimento histórico por etapas. A instância narrativa parte do delírio e agonia de um personagem-chave para os acontecimentos políticos do período pré-golpe, e de uma enorme gama de figuras-chave do período, que não aparecem aqui mistificadas e politizadas, como na obra anterior, mas apresentadas de maneira extremada, melhor transparecendo suas determinações e interesses de classe.

As obras que nos foram objeto têm impacto incontestável, sendo pivôs tanto no cinema e cultura nacionais, quanto na obra de Glauber em geral. *Deus e o diabo na terra do sol* foi projetado pela primeira vez em primeiro de abril de 64, o golpe empresarial-militar que ocorre na mesma data faz com que o Cinema Novo mude sua perspectiva, do campo para a cidade. Tal mudança de perspectiva também é acompanhada por termos técnicos e formais, portanto, os filmes do período de 64 a 67 passam a fazer um uso recorrente da expressão alegórica, como proposta por Glauber em seu trágico sertanejo. Já *Terra em transe* se torna uma das bases estéticas para o movimento tropicalista, que retoma as alegorias do filme para expressar as contradições entre velho e novo, moderno e arcaico, cultura popular e cultura de massa, que entendiam como fundamentos da sociedade brasileira sob a ditadura militar. O cinema tropicalista também se inspira muito no didatismo das alegorias de *Terra em transe*, buscando expressar as contradições anteriormente referidas de maneira clara. Por outro lado, na mesma

época, surge um outro movimento cinematográfico que se inspira fortemente nos experimentalismos de Glauber, o Cinema Marginal, que dispensa o didatismo tropicalista e busca encenar a desagregação social do fim da década de 1960.

Quanto à obra de Glauber, os filmes analisados se tornam as bases de sua estética. As obras filmadas ainda na década de 60, *Câncer* (1968-1972) e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) utilizam recursos de encenação desenvolvidos nas duas obras anteriores, a alegoria se constrói por planos arranjados teatralmente, que tem a função de expor as contradições de classe dos personagens em cena. No filme de 1969, a ação retorna ao espaço sertanejo, agora atravessado pela modernidade capitalista, e traz o retorno de Antônio das Mortes, que inicia a narrativa cética por perceber que a guerra da qual falou com Cego Júlio em Canudos transformou o sertão para pior, mas que ganha consciência da classe em si e para si diante do embate com um novo bando de cangaceiros. Já os filmes realizados na década de 70, quando o autor esteve exilado, variam em muito quanto sua qualidade. *Cabezas Cortadas* (1970) promove um retorno do personagem Porfirio Diaz, porém sua falta de estrutura clara impede a formulação de uma obra com a força expressiva dos filmes anteriores. O mesmo problema é visto em *Claro* (1975), no qual encenações alegóricas dividem o filme com imagens do diretor pelas ruas de Roma, sem constituir a representação crítica da burguesia, que o cineasta almeja. Já *Der Leone Have Sept Cabezas* (1971) utiliza quase que integralmente a disposição visual alegórica dos planos, que marcaram as obras dos anos 60, para construir um debate sobre o colonialismo e as guerras de libertação nacional em África. O último longa do autor, *Idade da terra* (1980), começa a evoluir para nova uma proposta estética, que ainda utiliza da expressão alegórica, mas o faz de maneira diversa dos anteriores, a única constante entre a obra de 1980 e as anteriores é a preocupação fundamental com a libertação das classes populares dos países periféricos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBÉRA, François; RIBEIRO, Heloisa Araújo. **Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia se forma em Stuttgart (1929)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ALBUQUERQUE, Manoel Mauricio de. **Pequena história da formação social brasileira**. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- ALVIM, Luiza. A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista. Significação: **Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 42, n. 44, p. 100-119, 2015. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103205. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103205>. Acesso em: 26 jul. 2022.
- BENJAMIN, Walter; BARRENTO, João. **Origem do drama trágico alemão**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BORGES, Luiz. Da alienação à consciência revolucionária: Aspectos do realismo épico-dialético na peça A mãe, de Bertolt Brecht. **Dramaturgia em foco: Revista do Grupo de Pesquisa Narrativa e Visualidades**, v. 5 n. 2, p. 33-9, 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1662>. Acesso em 24 jan. 2023
- BUÑUEL, Luis. Cinema instrumento de poesia *In*: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. 1.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.
- XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. 1.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.
- CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. 11ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Coletivo de pesquisa de Warwick. **Desenvolvimento combinado e desigual: por uma nova teoria da literatura-mundial**. Tradução de Gabriela Beduschi Zanfelice. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2020.
- DUPONT, Juliano F. Salomão Seliar e a música de candomblé em Terra em transe. **Rádio da Universidade UFRGS**, 2022. Disponível em <https://www.ufrgs.br/radio/seliar-candomble-e-glauber/>. Acesso em: 8 ago. 2022
- EISENSTEIN, Sergei; OTTONI, Teresa. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei; OTTONI, Teresa. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar, c. 2002.
- ENGELS, Friedrich. **As guerras camponesas na Alemanha**. São Paulo: Grijalbo, 1977.
- FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Arquivo Marxista na Internet, 1961. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/fanon/1961/condenados/index.htm>. Acesso em: 20 de junho de 2020

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1975.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.

GOMES, Paulo E. S.. A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. 11^a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOMES, Paulo E. S.. **Uma situação colonial?** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOBSBAWN, E. J.; GARSCHAGEN, D. M. **Bandidos**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

HOBSBAWN, E. J. **Rebeldes primitivos: Estudo sobre as formas arcaicas dos movimentos sociais nos séculos XIX e XX**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1970

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde : 1960-1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

LUKÁCS, György; COUTINHO Carlos N.(org); NETTO, José p. (org.). **Arte e Sociedade: Escritos Estéticos 1932-1967**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011

MARINI, Ruy Mauro. STEDILE, João Pedro (org.). TRASPADINI, Roberta (org.). **Ruy Mauro Marini: Vida e obra**. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich; ENDERLE, Rubens. **O capital: crítica da economia política**. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017

MUKAROVSKY, Jan; RUAS, Manoel. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Estampa, 1993.

NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 724 p.

PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO. Resoluções V Congresso do PCB. **Arquivo Marxista na Internet**, 1960. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/1960/09/congresso.htm>. Acesso em: 12 de julho de 2022

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio Alvim, 1982

PERDIGÃO, Paulo. A Música *In*: ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 232p.

PRADO, Décio A. A personagem no teatro *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. 11^a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRESTES, Luiz Carlos. Instruções para o movimento guerrilheiro *In*: PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

PRADO JUNIOR, Caio. **A revolução brasileira e A questão agrária**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014. (E-book)

REIS FILHO, Daniel Aarão. **A revolução faltou ao encontro**: os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Ed. Unesp: 1993.

ROCHA, Glauber. **Barravento**. Direção Glauber Rocha. Edição definitiva. [Rio de Janeiro]: RioFilme, 1962. (78min.)

ROCHA, Glauber. **Câncer**. Direção Glauber Rocha. Edição definitiva. [Rio de Janeiro]:, 1968-1972. (86min.)

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Direção Glauber Rocha. Edição definitiva. [Rio de Janeiro]: RioFilme, 1964. (125min.)

ROCHA, Glauber; ARAÚJO, Mateus. FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. **Glauber Rocha**: o nascimento dos Deuses. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019. 280 p.

ROCHA, Glauber. **Maranhão 66**. Direção Glauber Rocha. [Rio de Janeiro]: Difilm, 1966. (10min.)

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

ROCHA, Glauber; SENNA, Orlando; EMBRAFILME. **Roteiros do Terceyro Mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra: Embrafilme, 1985.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

ROCHA, Glauber. **Terra em transe** Direção Glauber Rocha. [Rio de Janeiro]: Mapa, 1967. (108min.)

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. 11ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2009.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um**: crítica literária, sociologia, filologia. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WISNIK, José Miguel. **Artepensamento - Instituto Moreira Salles**, 1982. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-musica-ii/>. Acesso em: 13 de janeiro de 2023

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, c1993.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, c1993.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Editora 34, 2019.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.