
CICLO DE CINEMA

17 MAR 17:00



DOMINGOS NA CASA DO CINEMA

MANOEL DE OLIVEIRA ESPECTADOR

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

SESSÃO 07

17 MAR, 17:00

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL , 1957

Realização: Glauber Rocha

Produção: Luiz Paulino dos Santos e Luiz Augusto Mendes

Argumento: Glauber Rocha, Walter Lima Jr. e Paulo Gil Soares

Direção de fotografia: Waldemar Lima

Montagem: Rafael Justo Valverde

Música: Sérgio Ricardo

Direção de Arte e Guarda-roupa: Paulo Gil Soares

Direção de Som: Agnaldo Azevedo

Interpretação: Geraldo Del Rey (Manuel), Yoná Magalhães (Rosa), Othon Baston (Corisco), Maurício do Valle (Antônio das Mortes), Lidio Silva (Sebastião), Sonia dos Humildes (Dadá), João Gama (padre), Antônio Pinto (coronel) e Milton Rosa (Moraes).

Produção: Copacabana Filmes e Luiz Augusto Mendes
Produções Cinematográficas

Cópia: 1.37:1, a exibir em formato DCP

Duração: 120 minutos

País: Brasil

Estreia: 11 de maio de 1964 (Festival de Cinema de Cannes)

ESTÉTYKA DA FOME

Dispensando a introdução informativa que se tem transformado na característica geral das discussões sobre a América Latina, prefiro situar as relações entre a nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta as suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal no seu campo de interesse. Nem o latino comunica a sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis - fundamentalmente - a situação das artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram comunicar-se em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas contaminam sobretudo a terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só lhe interessam na medida em que satisfazem a sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo apresenta-se híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina (AL), inegavelmente, permanece uma colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de facto, as formas subtis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional

da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência.

Este condicionamento económico e político levou-nos ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconscientemente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente nas nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena possessão das suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências). O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, vários coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, académicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos.

A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo pornográfico que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização da arte popular. Mas o engano de tudo isso é que

o nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas sim de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência: e, no resultado desta operação a fórceps, nós vemo-nos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez do nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que a nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão de uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo da sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: a nossa originalidade é a nossa fome e a nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamarati, pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público - este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem

mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil, ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filmes. O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente o seu alto nível de compromisso com a verdade; foi o seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo no nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (*Porto das Caixas*), ao social (*Vidas Secas*), ao político (*Deus e o Diabo*), ao poético (*Ganga Zumba*), ao demagógico (*Cinco Vezes Favela*), ao experimental (*Sol sobre a Lama*), ao documental (*Garrincha, Alegria do Povo*), à comédia (*Os Mendigos*), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no golpe de abril. E foi a partir de abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o Cinema Novo.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não

entenderam. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional.

Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto: e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto - que a fome não será curada pelos planeamentos de gabinete e que os remédios do tecnicolor não escondem, mais agravam os seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando as suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e da ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se pela violência das suas imagens em vinte e dois festivais internacionais.

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antônio é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de *Porto das Caixas* é primitiva?

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando a sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender,

pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo; foi preciso um primeiro polícia morto para que o francês percebesse um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação.

O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de *Porto das Caixas*, mata o marido; a Dandara de *Ganga Zumba* foge da guerra para um amor romântico; Sinhá Vitoria sonha com novos tempos para os filhos: Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo noutras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de *O Desafio* rompe com o amante porque prefere manter-se fiel ao mundo burguês; a mulher em *São Paulo S.A.* quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre.

Explicação: Já passou o tempo em que o Cinema Novo precisava de explicar-se para existir: o Cinema Novo necessita processar-se para que se explique, à medida que a nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome. O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo económico e cultural do continente

latino-americano: além do mais, porque o Cinema Novo é um fenómeno dos povos novos e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr o seu cinema e a sua profissão ao serviço das causas importantes do seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração económica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria. Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial, a não ser com as suas origens técnicas e artísticas. O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência.

Nova Iorque, Milão, Rio de Janeiro - 1965

Glauber Rocha

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: AS FIGURAS DA REVOLUÇÃO

Nas imagens de abertura da sequência final de *Deus e o diabo*, vemos Antônio das Mortes em seu vagar solitário pelo sertão. Dois planos gerais focalizam-no, enquanto o cantador anuncia: "Procura Antônio das Mortes, todo mês de fevereiro, procura Antônio das Mortes", repetidamente. Um terceiro plano geral mostra-nos Corisco, Dadá, Manuel e Rosa, ao longe, na sua fuga pelo sertão. A voz do cantador retira-se e a câmara faz um movimento, ampliando rapidamente o seu campo de visão pela abertura do zoom: no canto direito do quadro, aparece a figura de Antônio, o perseguidor. Mais próximo da câmara e de costas, ele observa, à distância, o grupo liderado por Corisco, examinando os movimentos das vítimas sem ser notado. Silêncio absoluto, tensão, espera. Antônio aponta o rifle, comodamente. No seu gesto, a marca dos matadores de Lampião e o referencial de muitos outros crimes, frutos da vingança ou da repressão, onde as vantagens da surpresa e da emboscada definem o sucesso de uma empreitada que a lenda transforma em feito heroico.

[...]

No seu desenvolvimento geral, o filme possui uma organização linear claramente marcada. Desde o momento em que Manuel aparece até o lance final da corrida, há uma disposição dos factos relativamente simples, se olharmos apenas para o nível da fábula (o que se conta) e esquecermos o nível da narração e do seu trabalho (como se conta). Em função dessa linearidade, a exposição resumida da fábula corresponde exatamente à ordem em que os episódios são representados no filme.

Deus e o diabo organiza-se em torno da vida do casal de camponeses Manuel e Rosa. Fala da sua condição social, do seu trabalho, do seu universo de representações, do seu debate com os donos do poder e da sua vinculação a determinadas formas de contestação da ordem vigente no sertão: a rebeldia messiânica e a violência do cangaço. Na experiência dos protagonistas, podemos identificar três fases que, no relato, são nitidamente distinguidas pela voz do cantador, instância que fala diretamente ao espectador:

1. Manuel-vaqueiro: vivendo na roça com sua mulher e sua mãe, em condições precárias de subsistência, Manuel cuida do gado do coronel Moraes; como pagamento, tem direito a uma pequena parcela do rebanho em cada acerto de contas; Rosa cuida da roça, ajudando no cultivo dos gêneros que consomem para sobreviver.

Primeira rutura: vítima de um logro na partilha do gado, Manuel revolta-se e mata o coronel; os jagunços perseguem-no e, no tiroteio em frente a sua casa, matam sua mãe. Vendo nessa morte um sinal de Deus, percebendo a sua condição de perseguido diante dos poderosos, Manuel adere a Sebastião, o santo milagreiro.

2. Manuel-beato: apesar da oposição de Rosa, que não acredita em Sebastião, Manuel entrega o seu destino ao santo, demonstrando fidelidade e devoção no cumprimento dos rituais exigidos pela sua doutrina de purificação da alma. Concentrados em Monte Santo à espera do milagre dos céus que trará a salvação dos eleitos, os beatos de Sebastião incomodam os senhores de terra e a Igreja católica; estes, para neutralizar Sebastião, apelam a Antônio das Mortes - o "matador de cangaceiros".

Segunda rutura: aceite a tarefa do extermínio, Antônio elimina os beatos no momento em que Rosa mata Sebastião, pondo fim à sua luta para recuperar Manuel.

3. Manuel-cangaceiro: únicos sobreviventes do massacre de Monte Santo, Manuel e Rosa são conduzidos por Cego Júlio à sua ligação com Corisco, sobrevivente de um outro massacre: o do bando de Lampião. Para vingar o santo, e vendo em Corisco um novo sinal dos céus, Manuel adere ao cangaço, procurando manter-se fiel ao passado de beato, o que motiva constantes discussões com Corisco sobre a significação da violência e da reza na luta para mudar o destino; em torno da grandeza do santo, contraposta à grandeza de Lampião, desenvolve-se o desafio que acaba envolvendo todos os protagonistas, inclusive Rosa e Dadá, mulher de Corisco.

Rutura final: Antônio cumpre a sua missão de matador de cangaceiros e realiza o prometido, em conversa com Cego Júlio, eliminando Corisco; o sertão abre-se para a corrida de Manuel e Rosa, sobreviventes. Assim dispostas, essas fases não ocupam intervalos iguais no andamento da narrativa. A primeira é bem mais curta, sendo encarada por alguns críticos como uma espécie de prólogo. Apesar da sua feição esquemática na caracterização de um estilo de vida, essa primeira parte não é apenas a evocação de um estado inicial a partir do qual ocorrem os mergulhos de Manuel no messianismo e no cangaço, focos centrais do discurso. Há uma representação explícita desse estado inicial e já se desenvolvem aí certas construções a comentar, ao mesmo tempo que se desenha um quadro consistente de vida, a ponto de podermos falar em rutura no ato rebelde de Manuel e discutir as suas motivações.

[...]

Cristalizando um projeto estético-ideológico valorizador da representação folclórica, enquanto foco de resistência cultural e *logos* onde se engendra a identidade nacional, empenhado na transformação da sociedade e valorizando, nesse empenho, uma visão dialética da história, o filme de Glauber recusa-se a descartar a representação construída pelas classes dominadas e, ao mesmo tempo, procura questionar, por dentro, a face tradicionalista dessa representação em nome da história.

O *cinema novo*, de modos distintos, enfrentou essa tarefa de trabalhar a tradição popular e, dentro dessa matriz identificadora, examinar criticamente a realidade social de modo a evidenciar a necessidade da prática transformadora. *Deus e o diabo na terra do sol* é, nesse sentido, um filme-chave porque incorpora a sua própria estrutura interna, expondo, francamente, os problemas e contradições dessa proposta. Extrai dessas contradições a sua força maior porque, no seu impulso totalizador, tem a lucidez de evitar o puro elogio romântico do popular como fonte de toda sabedoria, ao mesmo tempo que desautoriza a redução iluminista, etnocêntrica, que vê nas representações do mundo rural a figura da superstição inconsequente, da disposição irracional, do puro arcaísmo superado pelo racionalismo burguês e a sua matriz do progresso.

Caminhando num terreno de impasses, enquanto visão da história, *Deus e o diabo* totaliza, reafirma a certeza da salvação com base numa teleologia que dá sentido a toda a experiência passada como fases de um processo; no entanto, as suas contradições não fazem dessa armação teleológica, de tipo

figural-cristão, uma resolução fechada onde a revelação - que, a princípio, se entendeu como marxista - se desenhe em contornos nítidos. No filme de Glauber, a alegoria antiga, didática, totalizadora, vê-se invadida pela alegoria no sentido moderno, figura do dilaceramento.

Ismail Xavier

(excertos de *"Deus e o diabo na terra do sol: as figuras da revolução"*, *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, 2007)



PRÓXIMAS SESSÕES

24 MAR | DOM | 17H00

LA CHASSE DU LION À L'ARC | CAÇA DO LEÃO AO ARCO

Jean Rouch | FRA | 1965 | 80'

7 ABR | DOM | 17H00


MOUCHETTE

Robert Bresson | FRA | 1967 | 81'

www.serralves.pt

 /fundacao_serralves

 /fundacaoserralves

 /fundacaoserralves

 /serralves

Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Linhas gerais:
(+351) 808 200 543
(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede
fixa nacional.



Apoio institucional

