



VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

A VIOLÊNCIA DA FOME E DA CÂMERA: GLAUBER ROCHA E DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

Fahya Kury Cassins*

“Sem a ideia de nacionalismo não se pode falar de revolução no cinema, nem em outras áreas da cultura. No manifesto *Estética da Fome*, o aspecto fundamental é a mudança dos colonizadores na América Latina.”¹

1

Glauber Rocha escreveu o manifesto *Estética da Fome* para um evento em Gênova, onde se discutiu o cinema latino-americano que tinha como tema “O Paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo”, em 1965. O manifesto foi publicado no Brasil no mesmo ano na *Revista Civilização Brasileira* (número 3, julho de 1965), com alguns adendos e explicações para o leitor brasileiro. Não se tratava de uma revisão crítica, nem situava as obras dentro do movimento Cinema Novo, de certa forma abordava diretrizes e princípios baseados na situação econômica, social e cultural do país.

O cineasta figura com relevo na História do cinema brasileiro por ter sido uma confluência de valores e ações, visto que foi diretor, roteirista, crítico e historiador, além

* Mestranda em História – Linguagens e Identificações, na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Graduada em Comunicação Social – Cinema e Vídeo, UNISUL e em Filosofia, UFSC.

1 VASCONCELLOS, Gilberto F. Glauber Pátria Rocha Livre. Ed. SENAC, São Paulo 2001. p. 9

de merecer o adjetivo de “revolucionário”. A preocupação de Glauber com a cultura e o cinema mostrava-se afoita em “libertar-nos” do colonialismo. Este também é observado na linguagem, ser colonizado é imitar padrões estéticos e culturais predominantes.

O latino-americano é apresentado como o não-civilizado e colonizado. Esta não-civilidade se contrapõe ao europeu, que já não é mais o colonizador. O colonialismo agora vem da América do Norte na figura dos Estados Unidos, sua colonização se dá através da imagem, dos valores e dos meios de comunicação e da arte. O nacionalismo se apresenta como o valor primordial para Glauber no combate ao estrangeirismo que virou a cultura brasileira de cabeça para baixo. Cada época tem sua forma de colonialismo com características próprias, já o nacionalismo não aparece em todos estes momentos. O cineasta, apesar da sua extensa atuação e cultura, não era a figura do intelectual, porém seu conhecimento aproxima-se muito mais do folclore - tanto suas histórias quanto seus personagens.

Os padrões estéticos e culturais podem ser percebidos ao longo da história do cinema brasileiro, e era contra isso que Glauber discursava e produzia. Aqui podemos entender que um sujeito livre poderá, então, por ser livre, produzir sua própria linguagem e não apenas absorver uma linguagem estranha a sua realidade. O subdesenvolvimento, desta forma, poderá algum dia deixar de existir, porém as formas de colonialismo não estão subjugadas a ele, estas poderão sobreviver sem aquele.

Portanto, a linguagem é o que determina a questão apresentada. A linguagem, então, vai guiar a comunicação. Como podemos perceber na preocupação de Glauber, “Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.”². O problema se transforma na incomunicabilidade da miséria - realidade para o latino, surreal para o europeu. Esta incomunicabilidade está diretamente ligada, segundo Glauber, ao fazer cinema em relação à escolha dos temas como ele elenca no texto *Economia e Técnica*, sobre os problemas econômicos do cinema brasileiro, “a falência de grandes estúdios, tipo Vera Cruz ou Multifilmes, também vítimas de má distribuição e da escolha

2 *A Estética da Fome* In: Gomes, João Carlos Teixeira. Glauber Rocha – Esse Vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

antipopular e antiartística dos temas filmados”³. Temos a linguagem e o tema como o cerne da comunicabilidade do cinema brasileiro (e latino-americano).

Como, então, escolher o tema adequado? Como *falar* adequadamente deste tema?

A questão, porém, não é novidade. Antes mesmo de Glauber, outros críticos e cineastas se preocupavam com isso. Alex Viany, crítico e historiador, autor do primeiro livro sobre o cinema brasileiro, *Introdução ao Cinema Brasileiro*⁴, “o livro foi a primeira narrativa sobre a história do cinema brasileiro a estabelecer relações causais mínimas, inserindo-se no contexto de um amplo movimento de cultura cinematográfica”⁵, após um período imerso no cinema hollywoodiano e nos Estados Unidos, refere-se a sua ignorância do que se passava no cinema brasileiro como uma perda irreparável cheia de “vergonha e arrependimento”⁶. Posteriormente, sua crítica versará sobre atrair para o cinema as questões políticas e sociais nacionais. Em uma reflexão de Vinícius de Moraes sobre *Roma, Cidade Aberta*, a questão fica bem clara: “... cumpre assim a missão primacial de qualquer obra de arte que queira permanecer além do seu tempo: revelá-lo com a sua linguagem própria pelo uso de seus mais sentidos temas”⁷. A permanência da obra se dará pela sua linguagem e pelos seus temas, ou seja, o realismo possui uma carga de responsabilidade social, além da comunicabilidade pretendida por Glauber.

Para Glauber, o exotismo é a mentira travestida de verdade que tomou conta das telas, conseguindo se comunicar apenas quantitativamente⁸. A vulgarização dos problemas sociais visa satisfazer o gosto europeu pelo primitivismo. Os exercícios formais não se concretizam na posse das formas e castram.

3 ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. Ed. Cosac & Naify. São Paulo, 2003. *Economia e Técnica* p.167.

4 VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. 1ª ed., Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959

5 AUTRAN, Artur. Alex Viany: Crítico e Historiador. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

6 *idem*, p.17

7 AUTRAN, Artur. Alex Viany: Crítico e Historiador. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003. p.33

8 *A Estética da Fome* In: Gomes, João Carlos Teixeira. Glauber Rocha – Esse Vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Tornou-se quase consenso que, sob a influência dos cinemas nacionais pós-guerra, o cinema deveria tratar dos temas reais da população - sem, porém, ser apresentado um esquema pré-determinado de princípios a serem seguidos. Falou-se muito em “tradição popular”, ambientação, “problemas brasileiros”, ausência de *glamour* dos atores, fuga da estilização. Uma constatação estranha que pode ser verificada entre os críticos brasileiros é que o realismo seria alcançado numa etapa industrial (ou, ainda, pós-industrial). A industrialização do cinema, no Brasil, não ocorreu de fato, pois suas tentativas acabaram frustradas.

Nessa tematização popular e realista está imbricado um posicionamento político. Por isso que o grande tema será a fome. Qual fome? Todas elas, provavelmente.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.⁹

4

E a fome virá sozinha? A fome seria o tema adequado? Então qual seria a forma adequada para *falar* deste tema? A violência, define Glauber.

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 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.

O Cinema Novo está comprometido com a verdade (Posição discutível, pois, qual é a verdade? A verdade para eles parece ser a brutal realidade brasileira.) o “próprio miserabilismo” do movimento coloca a questão da fome e da miséria como um problema político, não mais apenas de denúncia social. “Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu”, para o primeiro é surrealismo,

9 *A Estética da Fome* In: Gomes, João Carlos Teixeira. Glauber Rocha - Esse Vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

para o segundo é uma “vergonha nacional”. A fome é vergonhosa e por isso fica no campo do não-dito, do incomunicável. Porém, Glauber afirma que eles - os cinemanovistas - fizeram filmes tristes, feios, gritados e, às vezes, sem razão e que, por isso, sabem que não haverá solução para a fome em decisões de gabinetes e ela não poderá ser escondida nas belas imagens - essas atitudes só irão piorar a situação. Por isso ele diz: “Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”¹⁰.

Eis o ponto fundamental. O Cinema Novo não mendiga no exterior a comida para seus famintos, como o fazem a política e a economia, ele usa a violência das imagens para se impor diante do estrangeiro. De qual violência se trata?

A violência já foi pensada por teóricos e cineastas como uma experiência fundamental do cinema, uma experiência intimamente ligada à própria estrutura do fluxo audiovisual. O cinema produzido na década de 20 e ligado às chamadas vanguardas históricas (filmes que trabalhavam com ideias vindas de movimentos artísticos como o surrealismo, o dadaísmo, expressionismo, o futurismo) vai perseguir uma construção de um pensamento audiovisual em estado puro, através das associações de imagens, fusões, superposições, onde figurações da violência são usadas para produzir um estranhamento e um desconforto sensorial no espectador¹¹

A violência, portanto, não é confinada às cenas de lutas ou outro tipo de representação dentro das telas; ela é a própria imagem. Passamos do tema, do conteúdo, para a forma, o *como falar* da fome. Se a fome, como conteúdo, é violenta, gera violência, então a forma que lhe cabe é, também, através da violência. Esta ligação é percebida no comentário de Ivana Bentes sobre o cinema da época de Glauber:

O cinema dos 60 tem esse caráter de uma compreensão sociológica e instrumental da violência, uma valorização da violência como sintoma da miséria, da fome ou como violência integrada ao universo religioso e social. Profunda compreensão da violência como dimensão do sagrado, como dimensão da cultura e ao mesmo tempo como algo da

10 *idem*

11 BENTES, Ivana. Estéticas da Violência no Cinema. Texto Publicado originalmente in *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais –UERJ ANO 5 número 1 – 2003* pg. 217-237. Rio de Janeiro. 2003

ordem do intolerável, quando essa violência esta ligada a uma injustiça ou estado de desigualdade.¹²

A expressão do faminto é a violência. E a câmera? Como a câmera pode expressar esta violência? Como captá-la na representação para apresentá-la ao público?

A violência pode estar presente de dois modos num filme: na forma e/ou no conteúdo. Segundo Glauber Rocha, citado no texto “Estéticas da Violência no Cinema”¹³ a medida real da brutalidade da violência está na violação da percepção. A *Estética da Fome* causa um “apocalipse estético” que destrói a imobilidade do espectador. A apresentação da pobreza e da violência causa uma sensação de algo insuportável e intolerável, não é a estetização ou a explicitação da violência do cinema de ação. A grande virtude dela é não glamorizar a pobreza, é causar um ataque e um transe em quem assiste pela violência da própria imagem. Por outro lado, Glauber já nos avisava, é essa glamorização que define a “*Cosmética*” da *Fome*. É ela que narra o sofrimento e os sentimentos intoleráveis com uma bela paisagem de contexto, é um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem. Há, portanto, a construção de um “cinema “internacional popular””, que transforma um tema local (como as nossas favelas, a fome dos desnutridos, a seca do nordeste) numa estética internacional. Tudo isso porque se domina a narrativa, a fotografia e a linguagem clássicas, ou seja, um tal domínio da técnica que permite estilizar a realidade ao ponto de ela ser vendável para qualquer consumidor.

Este último não é, em definitivo, o caso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Mas ele não fez sucesso, não foi visto pelo público que Glauber queria conscientizar. Vale ressaltar este comentário para analisar o filme sob a perspectiva da obra, mas com dificuldade em inseri-la diante de um público. Os críticos brasileiros também não serão rendidos pelas imagens violentas da fome de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Glauber, que fora sempre tão avesso à erudição vazia e mesquinha, um artista “popular”, sofrerá a ironia de ter sua obra assistida e apreciada quase que só pela parcela intelectualizada da sociedade.

12 BENTES, Ivana. Estéticas da Violência no Cinema. Texto Publicado originalmente in Interseções: Revista de Estudos interdisciplinares. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais –UERJ ANO 5 número 1 – 2003 pg. 217-237. Rio de Janeiro, 2003.

13 *idem*

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL, UMA ANÁLISE

Os créditos são acompanhados por uma longa e desoladora imagem aérea aberta da seca nordestina em preto e branco, com música de Villa Lobos e o dado curioso no elenco: depois dos personagens principais (alguns bem conhecidos dos brasileiros) surge “e moradores de Monte Santo”. Indicativo da sua associação com os filmes do Neo-Realismo italiano, expressão igual foi usada nos créditos de *A Terra Treme* (Dir. Luchino Visconti, 1948).

Os dois primeiros planos, curtos e com cortes bruscos, são da morte: a morte putrefata rodeada de moscas. A fotografia de Waldemar Lima não parece preto e branco, se aproxima mais de um negativo, pois o branco da superexposição dói e desnorteia o olhar ampliando infinitamente o espaço diegético. O filme é “romanceado” pois tem sua estória contada através de uma narrativa cantada (podendo ser analisada como voz off) e começa “Manoel e Rosa vivia no sertão trabalhava a terra com as própria mão”. Esta narrativa antecipará e descreverá muitas das cenas e ações dos personagens. Porém, um espectador mais desatento não se dará conta do quão emblemática é a associação com a literatura de cordel própria do sertão.

Em vários momentos a câmera abandonará a ação e ficará parada, porém trêmula, enquanto os personagens passarão por ela. Quase uma brutalidade com a atenção do espectador que espera sempre ser testemunha da narrativa. Quando a câmera passa pela população da cidade, o que poderia ser uma “câmera subjetiva” (a lente assumindo-se o olhar do personagem) é, na verdade, a câmera mais objetiva - a presença da câmera no meio deles e os olhares deles a indagam brevemente.

A fome está presente encovando os rostos e corpos, o único alimento que vemos é a mandioca sendo processada manualmente. Quando Manoel vai questionar sobre a morte das vacas ele diz “as que morreram não podem ser minhas que sou pobre”. O pobre passa fome, é o que perde as vacas. A câmera volta vertiginosa nas cenas de perseguição, no detalhamento do povo de Monte Santo sob a narrativa profética de São Sebastião. A desgraça abateu-se sobre o Sertão, mas o santo homem ironiza os que dizem que é o sol o culpado.

Manoel mata porque a miséria que o rico lhe impõe, junto com o castigo físico, só alimentam seu ódio. A subida ao Monte Santo é dura, difícil, dolorosa, feita de pedras irregulares. Enquanto eles sobem, o homem santo narra um paraíso onde a fartura existe, “ao lado de Deus o pobre vai ficar rico e o rico vai ficar pobre”; a platéia descarnada o olha sem emoção e novamente vemos o olhar das lentes cruzar com o olhar dos fiéis de Monte Santo.

Ouvimos tiros sem ao menos ver de onde eles vêm. Cortes bruscos com uma câmera a altura do chão acompanham um espancamento do que parecem ser mulheres da vida, enquanto o santo homem caminha alimentando de fé seus seguidores. Na histeria a câmera perde-se no meio das pessoas, sem fixar-se em nada. Ela anda, ela treme, ela colide com as pessoas. Ela corta de um plano contra-plongée para um nível do chão - as pessoas caminhando e subindo escadas de joelhos. Perde-se a noção espaço-temporal. Por alguns segundos só lhe interessa o chão duro e irregular das pedras, tendo seu foco nisso, as pessoas passam em volta dela. As rezas e preces estridentes não cessam. Rosa, a descrente, é interrogada por uma câmera que dá voltas ao redor dela.

Antônio das Mortes junta corpos sobre corpos, deixa dois para contar a história, mas Rosa vira o rosto, a câmera mostra o que nem ela deseja ver. O cego é testemunha oral da façanha de Antônio. Os tiros e as preces históricas infernizam a audição do espectador. “tá aqui o meu fuzil pra não deixar pobre morrer de fome!” é assim que o cangaceiro Corisco anuncia a luta contra a injustiça que é alimentar a república.

Glauber Rocha não filma a revolução, a luta. Ele incita a História a contar-se a si mesma e a recontar-se ao realocar o drama da fome permeado pelas lutas violentas: mudou o motivo, os personagens continuam os mesmos. A fé que alimentava os esfomeados será substituída pela guerra justa dos cangaceiros. “Manoel é nome de vaqueiro. Eu te batizo! Te chama agora Satanás!”, de Deus ao Diabo, o protagonista sente a fome que não é morta, mas vê vidas exterminadas e também as extermina. Na sequência que define esta mudança, Manoel segura um crucifixo enquanto ouvimos o grito do estupro de uma moça durante o assalto dos cangaceiros a uma casa. Corisco diz ao noivo da moça “agora tua noiva vai ter mas é um filho de cangaceiro” e em seguida

ele dá a Manoel uma faca dizendo “Satanás, mostra que tu é um cara bom: corta a macheza desse corno”. A transmutação de Deus em Diabo está concretizada. Os gritos se repetem.

O final apocalíptico ao som de “se entrega Corisco” e novamente a violência dos cortes com os saltos espasmódicos de Corisco contrastando com o “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão” da fuga desesperada de Manoel e Rosa na “terra que é do homem, não é de Deus nem do Diabo” onde já não parece mais haver preto, somente o branco superexposto na terra e imagens quase impressionistas do mar que, dizem, vai virar sertão. A câmera foge do destino dos personagens que continuam na terra seca dos homens e adentra o mar; ela, ao menos, escapa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Estética da Fome In: Gomes, João Carlos Teixeira. Glauber Rocha – Esse Vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

AUTRAN, Artur. Alex Vianny: Crítico e Historiador. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

BENTES, Ivana. Estéticas da Violência no Cinema. Texto Publicado originalmente in *Interseções: Revista de Estudos interdisciplinares*. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais –UERJ ANO 5 número 1 – 2003 pg. 217-237. Rio de Janeiro, 2003.

ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. Ed. Cosac & Naify. São Paulo, 2003. *Economia e Técnica*.

VASCONCELLOS, Gilberto F. Glauber Pátria Rocha Livre. Ed. SENAC, São Paulo 2001.

VIANNY, Alex. Introdução ao Cinema Brasileiro. 1ª ed., Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959.