

Deus e o Diabo sob o Equador

*Geraldo Veloso**

Deus e o Diabo na terra do sol, de Glauber Rocha, é hoje o ícone máximo do cinema contemporâneo brasileiro com reconhecimento universal. Em várias listas de críticos e ensaístas o filme está entre as maiores obras que o cinema, em sua trajetória de pouco mais de cem anos, já realizou. Mas a história deste momento do cinema começa (será que é detectável este começo?) com movimentos bastante definidos.

O CINEMA E O MODERNISMO

O modernismo brasileiro, por muitos metodológica e cronologicamente delimitado nos anos vinte, tinha em seus programas, estabelecidos de forma plural por seus praticantes, alguns pontos comuns. O mais nítido e mais constante em todos os seus manifestos era a busca de uma identidade brasileira para a produção cultural e artística realizada no país. Mas este projeto explícito já vinha de muito antes. José de Alencar buscou deliberadamente a criação de uma linha de desenvolvimento de situações e personagens que tivessem um contorno brasileiro. Importou os ideais do romantismo europeu, misturou-os ao mito do “bom selvagem” e criou os Peris, Iracemas, Cecis, Ubirajaras, dando roupagens locais a estereótipos importados. O modernismo não conseguiu

* Crítico de cinema e produtor de televisão.

se livrar dos processos de influência importados nesta tentativa de mergulho na busca da poética brasileira para o desenvolvimento de diversas manifestações desta produção (literatura, música, pintura, escultura, teatro e outras manifestações). A profusão de manifestações de renovação do processo criativo a que o final dos oitocentos e início deste século assistiram necessariamente balizaram os criadores nacionais a realizar suas “traduções” para o contexto da produção intelectual de nosso país. E isto não ocorreu apenas no âmbito da criação artística. O pensamento brasileiro começava a delinear as grandes gêneses da identidade brasileira. Figuras como Sylvio Romero, José Veríssimo, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior e muitos outros, num período que vai do fim do século passado (XIX – é necessário explicitar já que ainda não tenho clareza se entramos ou não no século XXI) aos anos trinta e quarenta de século XX, procuram, muitas vezes com teorias equivocadas, deterministas, ou mesmo racistas, criar macro modelos para a definição da gênese brasileira. E esta busca coincide com os movimentos da história e da política que introduziram o país na modernidade, na era industrial.

Não é coincidência o fato de que no mesmo momento que o modernismo desabrocha, o movimento operário amadurece e cria seu partido comunista, sedimentando a experiência anarco-sindicalista, a direita nacionalista se articula em torno dos integralistas e busca uma identidade nacional com base numa estratégia autoritária herdada da influência do fascismo italiano, recém estabelecido e altamente influente em nosso desenvolvimento político, econômico e social.

A revolução de trinta delimita o desenvolvimento da burguesia industrial brasileira e sedimenta o regime autoritário de Getúlio Vargas que vai gerenciar a entrada do Brasil na era industrial revertendo a hegemonia da aristocracia rural (ou mesmo incorporando-a e aliando-a ao nascente trabalhismo, habilmente construído por Getúlio através de uma estratégia de criação de dois partidos que dariam conta destes dois segmentos da ação política na história brasileira: o Partido Social Democrata e o Partido Trabalhista Brasileiro). E este pano de fundo histórico, esquematicamente, dá os instrumentos para o desenvolvimento do modernismo como afirmação de uma manifestação essencialmente brasileira como atitude de olhar para si mesmo.

(“governo é governo”), que o ludibria no acerto de contas. Glauber, nos primeiros minutos do filme, executa, pelas mãos de Manoel, o fazendeiro que tenta explorá-lo e dá andamento à grande saga da busca do Bem e sua atração pelo Mal.

Glauber levou consigo, em sua equipe, duas figuras fundamentais, seus assistentes: Paulo Gil Soares (um especialista em mitologia popular nordestina, suas mídias – os cantadores, os narradores, o cordel e grande poeta, companheiro dos tempos da Jogralesca) e Walter Lima Júnior (crítico de cinema do *Correio da Manhã*, do Rio, jornal que abrigava uma escola de cinema e jornalismo, com Muniz Vianna, Valério Andrade, Salviano Cavalcanti de Paiva, Sérgio Augusto e Walter, um dos mais cinefílicos e competentes cineastas brasileiros). Cada um contribuiu de forma específica para o filme, mas Glauber “regeu” a orquestra. Sua obra, em conjunto, “entrega” isto nitidamente.

UM FILME DE ORIGEM CULTURAL

Deus e o Diabo tem qualidade de texto digna de Shakespeare e Guimarães Rosa (façanha repetida depois em suas obras posteriores, sobretudo em *Terra em transe* e *Cabezas cortadas*, além de em sua tentativa literária, *Riverrão Sussuarana*), com uma riqueza e força de imagens e uma intencional tônica literária, recitativa (como em Bertolt Brecht, muito atentamente estudado por Glauber) e didática (novamente aí, Brecht).

Através dos discursos do beato Sebastião tomamos conhecimento da trajetória do misticismo nordestino, suas relações com a história arcaica, aristocrática, do Brasil. A encarnação épica da violência, através da “carcaça” de Corisco (via utilizada para a reencarnação de Lampião e outros heróis do cangaço) numa magistral atuação de Othon Bastos que nos revela um dos maiores e modernos achados narrativos do filme. O filme busca uma leitura dos fenômenos do messianismo nordestino (de Conselheiro e outros beatos além do cangaço, que já tinha induzido à criação de um gênero cinematográfico essencialmente brasileiro, o “filme de cangaço”, inspirado pelo sucesso de *O cangaço*, de Lima Barreto, produzido pela Vera Cruz e premiado internacional-

mente) identificados antologicamente pelo trabalho do jornalista Ruy Facó, *Cangaceiros e fanáticos*.

Os tons e ritmos narrativos se alternam: se no massacre de Monte Santo, realizado por Antônio das Mortes, a montagem ganha soluções referenciadas em Sergei Eisenstein (o massacre da escadaria de Odessa, em *Potemkin*) a câmara na mão obsessiva, sem cortes, em longos planos-sequência, passeia sobre ações representativas e épicas durante os rituais de violência de Corisco ou do beato Sebastião (o sacrifício da criança na capela que leva ao assassinato do Beato por Rosa).

Jean-Luc Godard vai mudar seu cinema depois de ver o cinema brasileiro e, especialmente, o de Glauber Rocha. A música de Villa Lobos, uma afinidade criativa do discípulo (Glauber) com o mestre (Villa), sem o conhecimento deste, revela a completude de um projeto cultural proposto pelos modernistas.

O CINEMA MODERNISTA DO “CINEMA NOVO”

Glauber é o primeiro rompimento imprudente entre as origens ideologicamente disciplinadas do “cinema novo” de origem (Nelson Pereira dos Santos, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), embora este rompimento nunca tenha se realizado politicamente e sim contribuído para dar uma remexida na trajetória programática do cinema realizado sob estas influências.

Glauber queria criar um “fim moral” para o casal Manoel e Rosa. Em seu projeto original o casal acabaria na militância política através de sua incorporação nas Ligas Camponesas, lideradas por Francisco Julião, numa saída programática explícita. Mas as dificuldades de produção e o amadurecimento do processo crítico cortaram esta hipótese. A solução mítico/épica era mais correta. A saída poética conduz o personagem em direção ao mar (“o sertão vai virar mar e o mar virar sertão”). Numa diluição poética do personagem em direção ao destino social, histórico. E o curioso é que a mulher, que tem um papel dramático fundamental (é ela que mata o beato, diante da perplexidade de Manoel, ou surra o marido, Manoel, quando ele se mostra fraco dian-

te de Corisco), é deixada no meio da trajetória em direção ao mar. Muito se discutiu sobre isto na ocasião do lançamento do filme. Glauber sempre alegou que as dificuldades de realização do plano (um enorme *travelling* acompanhando os personagens em sua corrida em direção ao mar) impediram de refilmá-lo e, na filmagem, Rosa/Ioná Magalhães, caiu e não conseguiu acompanhar Manoel/Geraldo Del Rey, que continuou a correr e, assim, ficou no filme, sem nenhuma intencionalidade outra. Fica aí um enigma que todas obras primas carregam. O rompimento parricida da estética glauberiana seria o equivalente entre a briga entre Caim e Abel no paraíso modernista (Oswald versus Mário de Andrade). Oswald, uma figura agressiva, corrosiva, irônica (“perco o amigo mas não perco a piada”) e brilhante, bem informado, abusado, hedonista, rico, aristocrata, não se coadunava com os espírito ascético, romântico, operário, programático, racional, de certa forma místico, metódico, agregador, e feio, desajeitado, “gauche”, de Mário.

Glauber é, de certa forma, a reincorporação pura de Oswald. Glauber, para a minha geração, é a razão para estar fazendo e pensando cinema. Sem Glauber e Godard não sei o que estaria fazendo hoje. Minha cabeça seria outra coisa.

No momento que o Brasil entra na etapa de comemoração ou de reflexão (isto é melhor) sobre seus quinhentos anos de presença portuguesa abaixo do equador, presença esta que nos empresta, gostemos ou não (eu, gosto!), uma identidade cultural, política, geográfica e que tais, a revisão deste momento da recente produção cultural brasileira é da maior importância, pois hoje, quando estes quadros de conquista incorporados já estão tão definidos, pouco se nos dá perceber as trajetórias destas conquistas atuais.

Não se faz **Central do Brasil** sem um passado. E o próprio Walter Salles, humildemente, reconhece isto e dá nome aos bois: o cinema novo o ensinou a ver um novo mundo, ou mesmo, a ver o mundo de outra forma. E filmes como **Deus e o Diabo na terra do sol** é destas obras que resistem a abordagens cada dia mais atuais. Com a palavra as novas posturas e investigações.