

## A tradição trágica do cinema novo e a história do Brasil

José Mauricio Santos Ferreira<sup>1</sup>

**Resumo.** O artigo discute a história do Brasil do período 1963 - 1968 a partir de duas das principais obras do Cinema Novo: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*. Procura mostrar como, por meio delas, Glauber Rocha expôs sua reflexão a respeito da trágica história do Brasil, vasculhando, com enorme liberdade e autenticidade, as entranhas da história, questionando projetos e propondo uma saída pela arte, revolucionária, perturbadora, desaforada e politicamente agressiva, sem deixar pedra sobre pedra. Busca demonstrar também que o conceito de tragédia da política está incorporado à história do Brasil e, nesta direção, articula cinema, história e ciência política. Analisa os elementos trágicos da narrativa dos filmes, recuperando fatos históricos daquele período, nos quais heróis trágicos da tela invadem a dura realidade e heróis reais encenam uma tragédia com atos dirigidos. De forma simples e objetiva, trata os dois filmes de Glauber Rocha e suas articulações com a história.

**Palavras-Chave:** Tragédia; tradição; História; Glauber Rocha; Cinema Novo.

**Resumen. La trágica tradición del nuevo cine y la historia de Brasil.** El artículo discute la historia de Brasil del período 1963 - 1968 a partir de dos de las principales obras del Cine Nuevo: Dios y el Diablo en la Tierra del Sol y Tierra en Transe. Busca enseñar como, por medio de ellas, Glauber Rocha expuso su reflexión a respeto de la trágica historia de Brasil, rebuscando, con enorme libertad y autenticidad, las entrañas de la historia, cuestionando proyectos y proponiendo una salida por el arte, revolucionario, perturbador, desaforado y políticamente agresivo, no dejando piedra sin mover. Busca demostrar también que el concepto de tragedia de la política está incorporado a la historia de Brasil y, en este sentido, articula cine, historia y ciencias políticas. Analiza los elementos trágicos de la narrativa de las películas, recuperando hechos históricos de aquel período, en los cuales héroes trágicos de la pantalla invaden la dura realidad y héroes reales escenifican una tragedia con actos dirigidos. De modo simple y objetivo, trata las dos películas de Glauber Rocha y sus articulaciones con la historia.

**Palabras clave:** Tragedia; tradicion; historia; Glauber Rocha; cine nuevo.

### 1 Introdução

Este artigo trata de um período específico da história do Brasil, basicamente o que se estende de 1963 a 1968, contexto em que Glauber Rocha criou duas de suas obras mais contundentes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*. Os dois filmes constroem

---

<sup>1</sup>Sociólogo pela PUC – SP e docente da EE Ermano Marchetti, São Paulo, ferreiramauriciosantos@gmail.com.

uma visão crítica, aguda, dramática e perturbadora, que, para além da ficção, permitem refletir a respeito da história. O seu objetivo é vasculhar os dois filmes em busca dos elementos trágicos de sua narrativa. Inicialmente recupera fatos históricos que mapeiam a tragédia, quando heróis trágicos da tela invadem a realidade e “heróis reais” encenam uma tragédia com seus atos dirigidos. Por fim, trata os filmes e suas articulações com a história.

Para tanto, seis autores foram fundamentais. Luiz Alberto Moniz Bandeira, Thomas Skidmore e Élio Gaspari ofereceram suporte às afirmações do artigo, especialmente no que diz respeito aos fatos que marcaram a ascensão e queda de João Goulart. Ismail Xavier foi importante para a análise dos filmes, que expõem a visão crítica de Gluber Rocha a respeito do movimento que fazia a política àquele tempo. Peter Szondi e Raymond Williams ajudaram no entendimento do conceito de tragédia e seu sentido na obra de Glauber Rocha.

## **2 A história do Brasil e os personagens trágicos**

O Brasil é uma peça trágica, na qual ficção e realidade se misturam. A tragédia como conceito e como fato, apresenta-se, contribuindo para elaborar o processo histórico e o cenário do período 1963-1968, período de produção de duas obras fundamentais para cinematografia/histórica, construídas por Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*.

O Cinema Novo nasceu de uma ideia intransigente, pautada pela necessidade de cineastas que desejavam produzir uma obra particular à cultura nacional, mas que ao mesmo tempo, refletisse sobre os problemas e desafios do Brasil. Partiam de um conceito de cultura brasileira que escorria pela história desde a Semana de Arte Moderna de 1922. O Cinema Novo seria a resposta consistente a um conjunto de exigências colocadas pela história.

Havia uma dupla direção a ser percorrida. Por um lado, Glauber Rocha deveria enfrentar, no interior de um movimento maior, os dilemas colocados pelas circunstâncias históricas. O Brasil entrava em um período de cerceamento das liberdades, de prática da censura. Por outro lado, existiam os problemas colocados pela história do cinema, que impunham outros desafios, e ai se colocava a missão cinemanovista. Deste modo se constituiu a tragédia que o cineasta vivenciou e que, de alguma maneira, procurou expressar.

É de suma importância demonstrar as dimensões da tragédia que marcaram a história brasileira no período 1963-1968. A lógica dos fatos e a coerência do conceito residem numa exposição clara dos elementos essenciais que marcaram o Brasil desde a renúncia de Jânio Quadros até a decretação do Ato Institucional Nº 5, justamente porque a passagem meteórica

de Jânio pela presidência precipitou uma série de fatos na história brasileira. Não é absurdo dizer que ele contribuiu em muito para a instabilidade que se instaurou no país.

O ponto de partida é 1963. Enormes articulações foram feitas como preparação para o golpe de 1964. Conforme Skidomore (1982), o General Mourão Filho, um dos principais articuladores do golpe, seguiu o ano procurando os líderes para o movimento. Era necessário derrubar João Goulart, pois estava próximo dos sindicalistas e dos comunistas. Se anteriormente era necessário garantir a posse do vice-presidente, constitucionalmente eleito, agora era imperativo derrubá-lo. Este era o cenário.

O espectro político brasileiro à esquerda era multifacetado. Aliás, na opinião de Skidomore (1982, p 337), não havia esquerda, “mas sim grupos radicais, grupos moderados que se movimentavam de acordo com avaliação que faziam do governo, bem como do movimento que os militares realizavam no sentido de um golpe”. Na opinião dele, San Tiago Dantas<sup>2</sup> pode ser encarado como o homem que procurou catalisar os sentimentos e as propostas à esquerda e viabilizar uma saída democrática. Sua proposta era basicamente estabelecer um grande acordo entre os grupos, numa “frente única de esquerda” que neutralizaria a ação dos grupos mais radicais, pois haveria uma unidade em torno de princípios e metas comuns.

Uma proposta ousada, mas que rapidamente mostrou seus limites. Como muito bem retratado por Skidomore (1982), o Partido Comunista Brasileiro (PCB), na figura de Luis Carlos Prestes, guardava a expectativa do retorno à legalidade, de modo que estava propenso a aceitar um acordo; João Amazonas e os outros militantes do partido já haviam criado o Partido Comunista do Brasil (PC do B) e procuravam construir outro projeto político, organizando de maneira revolucionária os camponeses; havia também o nacionalismo militante, conhecido como “esquerda jacobina fidelista”, que se distanciava do PCB e do PC do B e partia para a crítica ao imperialismo norte-americano; a Central Geral dos Trabalhadores (CGT) e o Pacto de Unidade e Ação (PUA) gravitavam em torno do governo, por meio do Ministério do Trabalho, pois já haviam influenciado o presidente da república durante a crise ministerial de julho de 1962 e a crise do plebiscito em setembro do mesmo ano, sendo que, a partir da liderança que exerciam no meio sindical, orientavam-se na direção de um “regime sindical”; a esquerda radical, por sua vez, era composta da maneira mais diversa possível, contemplando a Ação Popular (AP), o Movimento Católico Estudantil (MCE), a União Nacional dos Estudantes (UNE) e as Ligas Camponesas, lideradas por

---

<sup>2</sup> Francisco Clementino de San Tiago Dantas foi jornalista, advogado, professor e político. Como político, além de Deputado Federal e Ministro, foi um dos criadores da chamada Política Externa Independente.

Francisco Julião; no interior da constelação de esquerda estavam os independentes, sendo Brizola a figura reluzente e polêmica, com seu “nacionalismo radical” e não menos importante, Miguel Arraes, governador de Pernambuco, tido como um “nordestino provinciano”, embora possuísse um “estilo honesto, democrático que não satisfazia o mau humor dos radicais de esquerda” (SKIDIMORE, p. 340). Ou seja, era impossível estabelecer um acordo que satisfizesse a todos, pois os interesses, as estratégias e os objetivos se diversificavam.

O fato é que a esquerda não podia ser chamada pelo singular, o que em princípio poderia ser interessante, pois marcaria um tento com a diversidade, com a democracia. Segundo Skidmore (1982), a diversidade se dava na medida em que a avaliação dos grupos era de curto prazo, como as eleições de 1965 ou um projeto revolucionário que possuía pouco de factível. Era o caso do PC do B, que condenava as políticas de conciliação. Se a conciliação não era possível, muito menos o radicalismo. A disposição para a deposição de João Goulart parecia ser maior, principalmente em parcelas significativas da corporação militar. Ao mesmo tempo, não havia um movimento que pudesse catalisar os sentimentos da sociedade. Alguns setores organizados possuíam uma consciência a respeito de seus interesses e não estavam dispostos a abrir mão deles, do mesmo modo que a classe média paulista levantou bandeiras em defesa da tradição e da propriedade, mas outros setores sociais não viram ecoar seus interesses.

A cisão das esquerdas se dava nos seguintes termos: de um lado existia a perspectiva de mobilização das forças populares na direção de “uma política nacionalista radical”, o que colocava estes grupos em confronto com os militares e os setores mais conservadores da sociedade, que desde 1954 já observavam com atenção os movimentos de João Goulart; de outro lado existiam projetos pessoais, objetivando as eleições em 1965 (Goulart se imaginava candidato, Brizola poderia sê-lo, assim como Arraes) e orientações diversas para os partidos comunistas. Assim se configurava o espectro esquerdista, que impossibilitava qualquer tipo de proposta conciliatória visando uma articulação pelo alto, como pretendia Tiago Dantas.

O cenário no qual se encenava o destino de João Goulart era inundado de facetas, misturando-se aspectos políticos, econômicos e militares. A rejeição a sua posse foi o primeiro ato de uma enorme tragédia em que ele era o grande protagonista. Se a renúncia de Jânio Quadros o guindou à presidência em um movimento turbulento, sua posse não garantiu a tranquilidade que necessitava. O seu governo foi marcado pela instabilidade. Ao mesmo tempo, sua personalidade, não menos instável, também lhe criou problemas.

A renúncia de Jânio Quadros encerrava um vaticínio e traçava o destino de João Goulart. Ele seria coroado em Tebas, mas de alguma maneira deveria descobrir quem trouxe a peste para a cidade. Para longe do mito grego, teria que se entender com todas as forças que lhe faziam oposição, equilibrando-se entre a possibilidade constante do golpe e a necessidade de encontrar solução para as questões relativas ao exercício do cargo, sejam políticas, administrativas ou econômicas.

A começar pela posse, constitucionalmente estabelecida. No dia da renúncia de Jânio, Goulart estava em visita oficial à China e o seu retorno para o Brasil envolveu um intenso mal-estar. Negociações foram feitas para que pudesse entrar no país e um longo percurso foi traçado como forma de protelar sua chegada. Como a história de todos os heróis trágicos, a ação que se desenvolve, de alguma forma convergia para seu nome ou o questionava. No cenário do Golpe, já armado em 1961, a principal direção das ações era João Goulart. O palco para a “encenação” de seu destino estava construído, não importando o que fizesse.

Se João Goulart enfrentava sérias dificuldades à esquerda, produto de sua postura vacilante, da ausência de clareza em seus objetivos, dos movimentos que realizou hora em uma direção, hora em outra, perseguindo um projeto de reforma ampla para o Brasil, não menos complicada era a rejeição quase unânime com que contava à direita. Amplos setores militares, e mesmo civis de caráter conservador, se opunham à sua estada no governo.

Analizando retrospectivamente, não havia um argumento sério, consistente para a restrição ao nome de João Goulart. Como herdeiro do ideário getulista, se não era um conservador-populista, no máximo poderia ser alçado à condição de um homem com uma consciência social, portanto, sabedor da necessidade de reformas que possibilitassem à população mais pobre ascender ao consumo. Sua proposta de reforma agrária não produziu nenhuma convulsão social que tenha colocado em risco o sistema capitalista. No máximo, o que poderia produzir era um número de latifundiários ciosos de suas propriedades. O que há de revolucionário e esquerdista numa proposta como esta? O que perderiam os antigos proprietários? As terras confiscadas não seriam indenizadas? Seu vínculo com os sindicatos, atrelados ao Estado, que transformações poderia operar? O aumento de 100% no salário mínimo talvez tivesse certa radicalidade, pois produziria um impacto significativo na economia, mas de qualquer modo, não seria com este ato que transformaria a realidade social brasileira. Atenderia às reivindicações de setores sindicais dentro do governo. E só!

O ponto nevrálgico de seu governo talvez fosse a “infiltração comunista”. Como relata Skdimore (1982), preocupava, sobretudo, ao governo norte-americano, que fez exigências expressas para que fosse debelada. Segundo ele, o Governo João Goulart foi pressionado,

inclusive sob pena de perder investimentos. Sua posição em relação a Cuba nunca agradou o governo americano e o processo de nacionalização de empresas americanas aparecia como um nacionalismo desmedido. A ingerência do governo norte-americano, emitindo opiniões infundadas a respeito do presidente e de seus parentes, e não raro disseminando inverdades, era constante. Como relata Madeira (1997, p.82), Robert Kennedy, irmão do presidente dos EUA e então Ministro da Justiça, conceituou desprezosamente o Governo “como desastroso por qualquer padrão que o medissem, a corrupção é endêmica, João Goulart, seu cunhado (Leonel Brisola) e seus amigos se tornaram alguns dos maiores proprietários de terra, alguns dos homens mais ricos do Brasil”. Para o autor, o argumento era absolutamente falso e calunioso, até porque João Goulart não enriqueceu após assumir a presidência, pois já era um homem rico. Afirmações dessa natureza funcionavam como instrumento de pressão ao Governo, ferindo efetivamente sua autodeterminação e expondo suas fragilidades. Como reforça Bandeira (1977, p.84), “Kennedy (o irmão), sem a menor cerimônia, alinhou-se à oposição interna ao Governo João Goulart, como qualquer político brasileiro, incentivando a sua desestabilização.”

Existiam relações estreitas entre a política brasileira e o contexto da política mundial, sobretudo a influência, que claramente os EUA exerciam sobre o Brasil no contexto da Guerra Fria. Na verdade, o Brasil tinha papel importante, sobretudo por suas dimensões territoriais, o volume de riquezas naturais à disposição do mercado internacional e o intenso processo de urbanização/industrialização que conheceu desde os anos 1950, deixando para trás a monocultura exportadora. Assim, naquele contexto era necessário criticar o governo e, se necessário, dar suporte militar para evitar o avanço de qualquer proposta contrária aos interesses norte-americanos. Neste sentido, minar o Governo João Goulart, acusando-o de esquerdista e de construir um projeto de república com laços no meio sindical, estava inserido no contexto dos conflitos entre EUA e URSS.

João Goulart confrontou-se em momentos significativos com setores militares que avizinhavam seu impedimento desde a renúncia de Jânio Quadros. Por outro lado, sua campanha pela retomada dos poderes presidenciais, quando da implantação do parlamentarismo, a possibilidade de decretação do Estado de Sítio, aventada por setores expressivos do governo, não foram assimiladas de maneira complacente por seus opositores. Na verdade, estimularam o desejo que possuíam de encerrar seu governo.

Apesar de deflagrado, até a noite do dia 31 de março de 1964 o movimento em direção à deposição de João Goulart parecia que não resultaria em nada. Como descreve Skdimore (1982), a desorganização, as várias lideranças, o jogo de interesses, tanto no sentido de

abocanhar um quinhão do espólio do governo como para resguardar uma posição importante nos quadros das forças armadas, apontavam no sentido do fracasso. Deste modo, a determinação maior para a retirada do presidente estava nas mãos do General Olímpio Mourão Filho. O deslocamento de suas tropas desde Minas Gerais, a mobilização de outros efetivos no Rio de Janeiro e em outras partes do Brasil não deveriam ser encarados como um movimento articulado, arquitetado militarmente.

João Goulart por seu lado, longe de ser um radical extremado, era um homem “introvertido e tolerante”. Nas palavras de Gaspari (2002, p. 84), “independentemente da classe em que estivesse ele seria sempre um pacato vacilante”, que trouxe uma herança que não o credenciava à presidência, pois sua biografia não era das mais expressivas, apesar de certa ambição e determinação. Entretanto, João Goulart chegou ao malfadado 30 de março de 1964 com algumas vitórias, conquistadas inclusive com apoio de militares. Foi o que aconteceu, por exemplo, quando da recuperação de seus poderes, após a superação do parlamentarismo, ou mesmo quando solicitou a decretação do Estado de Sítio. Por outro lado, não faltaram derrotas. Seus parceiros à esquerda o deixaram quando negaram apoio ao projeto golpista. Os militares sob seu comando também não encamparam seu projeto e se perderam em meio à noção de hierarquia. Do que foi narrado e analisado por Gaspari (2002) sobra, claramente, uma forte desarticulação. Tanto é que o maior objetivo dos militares era retirar João Goulart e depois organizar o resto do projeto, incluindo a composição do governo.

O movimento convergia no sentido de que o vice-presidente não perderia seu posto. As forças contrárias ao seu nome não estavam articuladas. Como lembra Skidmore (1982) Mourão Filho, que esbravejava de Minas Gerais, possuía um efetivo, mas não era expressivo, embora dissesse deflagrar e liderar um movimento no sentido da deposição do governo. As horas que se seguiram ao dia 31 de março de 1964 viram Castelo Branco mobilizar e desmobilizar o movimento.

Não obstante, o 1º de abril amanheceria com o exército em franca insurreição. Castelo Branco, de seu “esconderijo”, e Costa e Silva, disparando pelo telefone em Botafogo, de alguma maneira, assumiam suas tarefas, e em meio a tudo isso, João Goulart ouvia as “orientações” mais diversas. Entender-se com Magalhães Pinto, demitir Darcy Ribeiro, ou permanecer estatelado, perplexo com os acontecimentos. Eram as possibilidades que se abriam. Teria sido sua inércia, o estímulo que faltava para desenrolar do golpe? Se tivesse tomado alguma atitude o movimento seria abortado?

João Goulart tentou ainda uma guinada à esquerda, conclamando seus ouvintes no Comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964, a um apoio às reformas de base,

quando, em seu veemente discurso, afirmou “o vertiginoso processo inflacionário a que estamos submetidos irá fatalmente arrastar o país à bancarrota com todo o sinistro cortejo de um desastre social de proporções catastróficas”. (GASPARI, 2002, p.48)

O congresso e a marcha da família com Deus pela liberdade tornavam sua estada no governo ainda mais tortuosa. Seus dias estavam contados. João Goulart estava entre o Golpe e o Contragolpe. Grosseiramente, o regime brasileiro possuía duas direções: ou caminhava para a esquerda, com a constituição da “República Sindicalista”, ou seria conduzido para a direita, em um processo que levaria os militares ao governo.

Havia um efetivo militar pró-João Goulart. Isto era um fato, mesmo que a literatura do período deixasse antever sua pouca solidez, posto que alguns oficiais, que em determinado momento apoiavam o presidente, passavam para o outro lado, na medida em que a hierarquia fora quebrada. Segundo Skdimore (1982) e Gaspari (2002), Castelo Branco foi um que apoiou a posse de João Goulart, para, posteriormente, ser levado à conspiração por dois velhos amigos, o Marechal Ademar de Queirós e o General Cordeiro de Farias.

Com João Goulart a caminho do Uruguai, Ranieri Mazili teve seu instante de governante. Ao mesmo tempo, Costa e Silva “organizava” as posições, distribuía funções e se atribuía a honraria de chefe da “revolução”. Este, que estava longe da unidade, longe do respeito marcial à hierarquia, seria o comandante do Exército. Eis o acerto de contas com o passado histórico.

### **3 Estética e política em *Deus e o Diabo na terra do Sol* e em *Terra em Transe***

Com o drama de João Goulart foram expostas as mazelas da “república populista”. Aliás, exposto estava, à visitação pública, seu governo, sua vida pessoal e suas concepções políticas. À luz do dia, o golpe foi sendo preparado e a tragédia assumindo seus contornos. João Goulart não sairia impune e para a esquerda também seria imputada uma responsabilidade: o Brasil não seria o mesmo.

Ao artista de gênio resta a percepção do sentido da história. É óbvio que ele pode tentar ignorá-la, tergiversar. Ocorre que Glauber Rocha não o faz. Ao contrário, ele enfrenta, sofre ao pensar/viver a história e, de maneira trágica, se debruça neste caminho. O Brasil ainda vive resquícios desse período malfadado, pois uma pá de cal foi colocada sobre a possibilidade de constituição de uma mentalidade democrática no país, apesar dos esforços em contrário aqui e ali.

A outra direção, também trágica, envolvia um balanço com o passado, um acerto de contas com as Companhias Vera Cruz e Atlântida, que, para Glauber Rocha produziam um cinema colonizado, que representava a trajetória percorrida pela arte cinematográfica até aquele momento. Na verdade, conforme ilustra Xavier (1983), o cinema brasileiro já havia produzido muito, mas, para o que o Cinema Novo desejava construir, era necessário desconstruir o “cinema colonizado”, refletir criticamente a seu respeito, propor uma nova saída e construir um conjunto de obras que oferecesse ao cinema brasileiro outra direção; enfim, a ideia de cinema trazida por estas duas companhias merecia ser diagnosticada e superada. Segundo Xavier (1983), Glauber Rocha realizou um dos diagnósticos mais sombrios a respeito desta história. Para ele, as obras realizadas até então constituíam uma referência que deveria ser superada, de modo que as duas propostas deveriam ser repudiadas, pois expressavam o que chamava de cinema de imitação; cinema mecânico.

O ponto de partida para o Cinema Novo foi uma noção muito clara a propósito das diferenças entre o cinema de imitação e o cinema original, que buscou enfrentar a verdade brasileira, sem maquiagens, com a câmera vasculhando a realidade, nos termos de Glauber Rocha. Como lembra Xavier (1983), os cineastas que produziram suas obras entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960 já conheciam o poder do cinema americano e sua capacidade de encantar, sua destreza técnica, bem como a legião de fãs que possuíam os atores norte-americanos no Brasil. Estava claro o cinema com que desejavam se confrontar, as armas que deveriam utilizar e o campo no qual travariam as batalhas.

Mas o novo ao qual estavam dispostos a construir só seria criado com os instrumentos que estivessem à disposição dos cineastas brasileiros. Em cinema, a realidade brasileira não era menos subdesenvolvida. Era necessário construir uma estratégia composta com os meios colocados à disposição pelo subdesenvolvimento, encontrar no interior da precariedade a matéria prima de sua própria superação. À falta de dinheiro, deveria se impor a imaginação; à tecnologia, a direção do ator pelo cineasta, artesão cioso de sua obra. Desta maneira se dava o enfrentamento com o cinema do colonizador e assim se constituía também, uma dimensão da tragédia cinemanovista. (XAVIER, 1983)

Os anos 1950 e 1960 foram matriz de práticas políticas e de expressões artísticas, marcadas por certo otimismo, mas também pela reflexão crítica. A Bossa Nova permitia, por exemplo, pensar o Brasil de maneira positiva. Todos os sonhos eram possíveis. O Governo Juscelino Kubitschek estava envolvido por uma aura de sucesso, de realizações. Ao final da década de 1950 o Cinema Novo toma seu lugar em meio à experiência malsucedida da Vera Cruz e de seu desejo de tornar-se a Hollywood brasileira.

A obra de Glauber Rocha se constitui a partir deste período, muito embora em termos cronológicos, seu período de apogeu estivesse mais próximo do Governo de João Goulart. Na verdade, seu trabalho articulou os dois momentos, marcados por intenso Nacionalismo, característica que se refletiu em sua obra. Adiante, com a ditadura já instaurada, outras características são acrescentadas, principalmente as incertezas e as contradições, produtos do momento de repressão política empreendida pelo regime militar.

Na visão de Glauber Rocha (2004, p. 131), a Atlântida e Companhia Vera Cruz construíram obras de “arte nacionalista, é o populismo, como reflexo de uma atitude política”, que entende “a simplicidade do povo” e busca oferecer a ele um produto para ser facilmente digerido. Em outra direção, que apanhava o nacionalismo no sentido da rebeldia contra a subserviência, era possível a construção de uma linguagem que buscasse fazer o espectador participar. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*<sup>3</sup>, os homens são comidos pelo Sol, não existe solução ao final, as perguntas vão se sucedendo e o cineasta recusa a resposta pronta. Em lugar disso, devolve as questões, interrogando o espectador e a si mesmo, quando indaga, por exemplo, que destino tomou Manoel. Em *Terra em Transe*<sup>4</sup>, o final é o início, simbolizando a grande recomposição da história. Ao chocar-se com a barreira de policiais, o personagem Paulo Martins revê a vida e sofre, para morrer novamente, deixando suas dúvidas, suas opções, seus erros, que não são individuais. Com isso, Glauber Rocha dialoga com a realidade, transferindo, partilhando os problemas.

É preciso que se diga que Glauber Rocha, antevendo a perspectiva de seu projeto, procurou não deixar pedra sobre pedra à sua frente. Ele era impiedoso com quem não compactuasse com esta transformação que procurava para o Cinema brasileiro. Ele enxergava com enorme clareza a importância do cinema como um elemento construtor da cultura, como arte capaz de discutir e propor ideias a respeito do país. Havia um cinema a ser construído sobre os escombros do que havia sido feito anteriormente. Mas, toda sorte de exageros e incorreções foram cometidos. O que é importante dizer é que como artista genial, recebeu um legado cinematográfico e tratou de separar com todas as forças o que acreditava não precisar, e oferecer a direção para qual o cinema deveria percorrer. Acertou muito mais que errou, mas é inegável que cometeu injustiças. Se esteticamente as Chanchadas pouco acrescentaram, se a postura que assumiam era conservadora, subserviente ao cinema americano, alguns autores de qualidade estavam em suas fileiras. Histórias com muito bom humor foram contadas.

---

<sup>3</sup>Obra de 1963, em que o autor discute o universo rural brasileiro e seus dramas, a questão da terra, o misticismo, as opções políticas e existências. Nessa história, Manoel, após matar o coronel para o qual trabalhava, vaga pelo sertão procurando seguir sua sina.

<sup>4</sup>Obra de 1967, uma história urbana, em que Paulo Martins, um jornalista, que tenta participar politicamente em seu país, vive o drama e os dilemas dessa opção em um grande flash back.

#### 4. Os sentidos para a tragédia em Glauber Rocha

Como já foi dito, a tragédia em sentidos bem particulares percorre a história brasileira. Assim, é necessário perguntar: quais sentidos ela assume no universo de Glauber Rocha? Como este conceito se articula com o conceito de política neste autor? Conceitualmente, o que significa tragédia? Manoel e Antônio das Mortes (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*), Paulo Martins (*Terra em Transe*) são personagens que carregam a marca da tragédia e contribuem para compor o conceito que a partir da arte pode ser construído: a Tragédia da Política.

O conceito de Tragédia da política configura-se na impossibilidade de realização de qualquer projeto. Ao mesmo tempo, a sociedade (o coletivo) pode ser um obstáculo para a mudança, e assim, expressa um sentido trágico no contexto dos anos 1960. Desse modo, os projetos políticos e estéticos não ecoavam no grande público. Como diria Szondi (2004), há um sentido para a tragédia contido nas impossibilidades. Segundo ele, a tragédia está no que não se realiza, no desejo que parece particular, mas que é socializado e que, apesar disso, não se concretiza. Enfim, as esquerdas construíram caminhos que não as levaram a vitória e a concepção que possuíam dos militares mostrou-se inconsistente, pois o regime durou 25 anos.

Ainda é possível, analisando *Deus e o Diabo na Terra do Sol* dizer que o filme elabora uma discussão de dentro para fora a respeito dos problemas brasileiros. Afinal, o Brasil é colocado em questão sob o foco do drama da terra e das relações políticas, sociais e econômicas construídas pelos homens. Há uma profusão de sentimentos, de expressões marcadas por dilaceramentos, deixando expostas as feridas, mais uma característica desta ordem/desordem trágica, muito particular na obra de Glauber Rocha.

A tragédia está nos mitos, no amor, no ódio, na violência do esmagamento produzido por uma estrutura agrária, pelo latifúndio e pela seca. São beatos, cangaceiros e camponeses que vivem esta história carregada de sentido sociológico, que discute a possibilidade para a política perpassada pela dimensão trágica, pois o caminho percorrido por Manoel e Rosa em busca de uma solução para seus problemas assume na obra de Glauber Rocha uma dimensão coletiva, histórica, que também pode ser apanhada em *Terra em Transe*.

Antônio das Mortes, Manoel, Paulo Martins, como heróis trágicos descrevem um longo movimento, uma longa e aguda reflexão, que se inicia em 1963 e caminha até 1968, com o Ato institucional número 5. Nesta trajetória, um sentido para a tragédia é construído, tanto do ponto de vista histórico-social, como do ponto de vista estético. No universo construído por Glauber Rocha, essas camadas se entrelaçam, superando distinções. A política aparece estética; ou seja, o cinema como arte investiga a cultura, explicita seus problemas, aponta desafios, questiona a história, renova seus heróis, trata dos indivíduos comuns e, deste modo, recusa-se à estetização da política. A estetização significaria a corrupção da estética.

A visão política de Glauber Rocha a respeito do período vai se constituindo ao longo da produção destes filmes. Suas obras funcionam como expressão de sua relação com o percurso político do país. Ao mesmo tempo em que sua arte também se constitui como reflexão a respeito do período histórico do país, compreendido entre o início e o final dos 1960, da mesma maneira se configura, e aí está sua particularidade, como construção de uma linguagem, ou melhor, sua linguagem, seus elementos constitutivos recolocam a discussão política em outro patamar. As posições de esquerda e de direita são problematizadas. O operário que teria algo fundamental a dizer é questionado e um populismo endêmico à cultura nacional é explicitado. Ao cinema caberia ampliar a discussão.

Ao se referir a Alber Camus, Willians (2002, p.235) usa a expressão “a chave talvez esteja na transição do desespero à revolta, que é também a transformação de um exilado em rebelde”. Esta trajetória, cujo destino é a revolta, também pode ser associada a alguns personagens glauberianos, sobretudo Manoel, Antônio das Mortes, Corisco e Paulo Martins. Por razões diversas, em contextos sociais diferentes, de alguma maneira elas caminham para a revolta, a situação de injustiça, de péssima divisão das terras, de um poder que se sobrepõe aos indivíduos, colocando-os como colonos, explorados por um coronel. Este é o palco em que se constrói a tragédia de Manoel e Antônio das Mortes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* conta a história que os leva a revolta, à tentativa de mudança. Em outra direção, o matador de cangaceiros (Antônio das Mortes) aplica um tipo de lei que se estrutura como expressão de um passado eterno. Sua obediência, sua trajetória, sua determinação, mas também suas dúvidas resultam de uma tradição que se perpetua, inclusive com justificativas construídas pela igreja católica. Aqui também a trajetória o leva à mudança: os personagens se rebelam e suas vidas não descrevem um caminho linear e óbvio.

Corisco é o cangaceiro que restou do grupo de Lampião, que tenta recuperar seu passado, mas é cravado por uma solidão que o torna mais humano. Neste sentido, ele se humaniza no interior da tela. Seu heroísmo é acompanhado por seu desespero. O tempo heroico do cangaço se foi, de modo que ele é mais um indivíduo errante pelo sertão, que se nega a capitular. Rebeldia, revolta, desprezo pelo poder constituído e a tentativa de constituição de um poder alternativo marca sua intervenção contraditória.

Paulo Martins, personagem central de *Terra em Transe*, percorre outro caminho. Sua tragédia é urbana, determinadas por suas relações políticas. As incertezas dos projetos construídos pela esquerda ou pela direita não são capazes de articular de maneira razoável os grupos que compõe a sociedade em Eldorado. Sendo um artista, e, portanto insatisfeito, o universo da política, no qual se envolve, não oferece as respostas que deseja. Dessa maneira

se constitui sua tragédia, somando-se à incompatibilidade de projetos, o descompasso entre a capacidade que a arte possui de investigar o social com maior propriedade e liberdade e o envolvimento com a política de maneira institucional que, em contrapartida, limita em muitas circunstâncias a análise e o horizonte que desejava conquistar. A personagem desejava caminhar para além da análise, intervir com autonomia, ser sujeito histórico, mas a realidade se impõe, impedindo que seus projetos, que não eram pessoais, individualistas, se realizem. Suas alianças não são sólidas e os líderes almejam caminhos opostos. Vacilam, tergiversam, são traidores e medianos. Os operários, por sua vez, que poderiam atuar como força alternativa, negligenciam o seu papel de sujeito histórico. Este é o transe que concede conformidade à tragédia de Paulo Martins.

Os personagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* compreendem o que a tradição ocidental chamou de heróis trágicos. Concedem, por outro lado, uma dimensão particular ao trabalho de Glauber Rocha na medida em que estão dispostos em um universo pouco comum. Construir personagens com estes elementos nos confins rachados do sertão só tinha sido possível na literatura, com Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Euclides da Cunha, referências explícitas em seu trabalho. Por outro lado, estes elementos colocam Glauber Rocha como autor trágico.

## **5 Considerações finais**

O exercício de conectar o discurso científico ao percurso intelectual que a arte é capaz de realizar é um “fenômeno” relativamente recente. Na verdade, as ciências humanas, tal qual a física, têm procurado dialogar com a arte e, a este respeito, notícias promissoras e inspiradoras têm aparecido. Neste artigo, procurou-se, metodologicamente, experimentar esta possibilidade, verificando como um autor genial como Glauber Rocha pensou a história do país e do continente, construindo duas obras espetaculares, que somou enorme talento para manusear a linguagem cinematográfica a uma reflexão aguda e particular a respeito de um período histórico do Brasil.

Todos são convidados a refletir a respeito do tempo, dos fatos que atormentam o cotidiano das pessoas. Para a maioria, porém, somente muito tempo depois, com certo distanciamento, é que os fatos se apresentam como história, podendo ser compreendidos. Para uns poucos indivíduos, com olhar e talento apurados, o instante do fato estimula a reflexão, permitindo-os compreender o tempo presente. Glauber Rocha foi um destes afortunados, uma vez que seus filmes possibilitaram a compreensão da história no seu devido tempo. A história

do Brasil encerra uma profusão de heróis e anti-heróis varados por tragédias pessoais e coletivas. Heróis que cumprem desígnios que não são seus, mas destinos “que os deuses definiram”. É desta maneira que se pode pensar a trajetória de João Goulart, um herói trágico.

## **6 Referências**

- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil de 1961 – 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- GASPARI, Élio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: COSAC NAIFY, 2004.
- SKDIMORE, Thomas. **Brasil - de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930 – 1964)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.
- WILLIANS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. São Paulo: Cosac & Naify, 1993.