

Entre a Literatura e a História, o Cinema

Prof. Dr. Cláudio de Sá Capuano (CMRJ / Ferlagos)¹

Resumo

A partir de pressupostos teóricos, tanto do campo disciplinar da nova história quanto de estudos atuais da literatura fundados em perspectivas construtivistas, a presente comunicação pretende refletir a respeito da adaptação para o cinema de obras ou temas previamente desenvolvidos em textos escritos (literários ou não). Tal reflexão visa apontar caminhos de discussão das relações entre história e literatura, a partir de obras filmadas. Os escolhidos são “Guerra de Canudos”, de Sérgio Rezende, e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha. O objetivo final é pensar o filme como objeto de motivação do estudo de temas da história dentro de uma perspectiva artística, na sala de aula, para um público jovem, em fase escolar.

Palavras-chave: ensino de literatura, ensino de história, cinema.

1. Introdução

O presente texto, parte da minha Tese de Doutorado, defendida no Departamento de Letras da Puc-Rio, relaciona a análise ali feita de duas importantes obras da filmografia brasileira, a uma possível prática docente. Entende-se o filme como importante recurso de motivação do estudo de temas históricos e literários, a partir de uma visão representada na arte. No entanto, ele não pode ser utilizado como elemento isolado, pois assim seria condenado a um entendimento muito superficial, aquém de suas potencialidades.

Em uma abordagem multidisciplinar de um tema, o trabalho prévio cabe ao professor, que deverá selecionar a obra e confrontá-las com outros discursos artísticos ou referenciais. O envolvimento de mais de uma disciplina, portanto de mais de um professor, permite o melhor aproveitamento do uso do filme como recurso didático.

Apresento a seguir um exemplo constituído pela análise de dois filmes que versam, um diretamente, outro alusivamente, a um importante momento histórico do Brasil: *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. A idéia é motivar, no fim das análises, a reflexão a respeito da importância de trabalhos em que se envolvam disciplinas como História, Geografia e Literatura, entre outras. Para tal, utilizei-me principalmente de ferramentas teóricas da nova história, sobretudo nos conceitos de história enquanto narrativa e história enquanto problema, tal qual nos apresenta François Furet (s/d).

2. A representação de uma história, em *Guerra de Canudos*

No ano do centenário da guerra, foi lançado o longa-metragem *Guerra de Canudos*, dirigido pelo cineasta Sérgio Rezende. O filme é uma narrativa linear, buscando representar fundamentalmente o último ano do longo processo ideológico-político-social vivido na região, com destaque para a terceira e quarta expedições militares a Canudos.

O filme de Rezende incorpora elementos presentes em algumas obras produzidas a partir da guerra. O enredo parte de um ponto inicial muito semelhante à novela *Os jagunços* de Afonso Arinos. Brito Broca (1991, p. 209) observa que em *Os jagunços* a guerra se desenrola em torno do drama pessoal de Luís Pachola. O mesmo acontece com o filme *Guerra de Canudos*, em que um

drama familiar ocorre paralelamente ao agravamento da tensão que levou ao conflito armado no arraial. Após uma contextualização inicial, o filme retrata rapidamente o embate entre conselheiristas e forças do governo baiano (conhecida como primeira expedição) na localidade de Uauá, mas não faz o mesmo com relação à segunda expedição militar destacada para acabar com o arraial. Em 1896, Canudos já era a cidade com muitas habitações, para onde acorreram levas de sertanejos em miséria, dispostos a construir suas casas, trabalhar na terra e doar uma parte para a chamada Companhia do Conselheiro, que sustentava os idosos e os inválidos.

Surge então a terceira expedição a Canudos, liderada pelo coronel Moreira César. Famoso por sua arrogância, assim é retratado o militar. Com relação a esse comandante, há no filme referências ao que se dizia sobre ele na época. Nas palavras da antropóloga Luitgarde Barros,

o coronel Moreira César, famoso Corta Cabeça dos rebeldes federalistas de Santa Catarina, acreditava que não chegaria a combater em Canudos, porque sua fama de valentia e inteligência tática poria os conselheiristas em desabalada fuga (Barros, s/d).

Não houve fuga e o corta-cabeça foi morto no primeiro dia de batalha. As cópias do filme em DVD contam com uma versão completa totalmente comentada por Sérgio Rezende. Logo no início do filme, Rezende afirma ter sido o maior desafio da produção transformar um assunto extremamente acadêmico, em espetáculo de cunho popular. Mais que isso, era preciso “*ser fiel à história* e ao mesmo tempo incorporar elementos ficcionais” (Rezende, 2001, grifo meu). Há nos créditos da obra a referência a dois textos básicos: *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *O rei dos jagunços*, de Manoel Benício. De fato, por todo o desenvolvimento da obra, percebem-se as citações a esses livros, por meio da incorporação de dados ali presentes aos personagens ficcionais do filme. A história a que Sérgio Rezende se diz fiel é na verdade *uma* história baseada principalmente na versão dos fatos desses dois autores, que, por sua vez, construíram-nas a partir de idéias próprias, socialmente determinadas, de acordo com os pressupostos teóricos apresentados por Michel de Certeau (1975). O pesquisador trata da história encarada como “operação” que “se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* ‘científicas’ e de uma *escrita*.” (Certeau, 1982, p. 66, grifos do autor). Com relação à criação ficcional, o cineasta diz:

O drama íntimo dos personagens anônimos não consta dos manuais históricos, das análises sociológicas, políticas ou religiosas. Tivemos que imaginar, criar personagens e situações, dar rosto, sentimento e idéias aos milhares de brasileiros que viveram o episódio (Rezende, 2001).

Ao personagem José Lucena foram incorporados elementos encontrados tanto no livro de Manoel Benício, quanto no *Memorial de Vilanova*, de Nertan Macedo. De *O rei dos jagunços*, Sérgio Rezende leva para o filme alguns aspectos fixados no texto de Manoel Benício tanto como referências a eventos da guerra quanto da criação ficcional. Há o personagem de um jornalista, chamado Paulo Martins, inspirado livremente no próprio Manoel Benício. Uma outra passagem no filme que faz referência direta ao livro de Benício era o constante salpicar de tiros, em plena luz do dia e fora de combate, que causava nos soldados um terrível abalo psicológico, pois a qualquer momento poderiam ser alvejados por uma bala inimiga. Manoel Benício trata disso quando transcreve para o seu texto o que ele chama de “diário de um ‘jornalista’ morto”. No capítulo seguinte, sua narrativa esclarece o fato ao apresentar o personagem Tiago, que se ocultava na caatinga e que era o responsável pelos disparos. No filme é o personagem Lucena quem fica de tocaia, mirando os soldados no acampamento do Morro da Favela. Não há, no entanto, qualquer outro registro de que isso tenha ocorrido por lá. Outro caso é o da personagem Penha, esposa de Lucena, associada à figura da única jagunça que chega amarrada, no grupo de rendição liderado por Antônio Beatinho. Depois de um discurso inflamado defendendo o direito a viver livremente em Canudos, a mulher insulta a todos, inclusive o general, e é encaminhada para a morte.

Guerra de Canudos é um filme que consegue mostrar bem alguns aspectos gerais da guerra. Aquele foi um conflito em que nenhum dos lados, por piores que fossem as condições de luta, cedeu. Excetuando-se o grupo liderado por Antônio Beatinho, o restante dos sertanejos de Canudos preferiu morrer atirando-se nos incêndios a caírem nas mãos dos republicanos:

O desdobramento da guerra corresponde à escalada da violência suficientemente explorada no filme, vídeos e reportagens sobre Canudos no ano do centenário da tragédia. Nenhuma das partes recuava abrindo mão de seus propósitos: as tropas oficiais avançando na conquista do território sertanejo, exímias executoras da ordem do presidente Prudente de Moraes de que não levassem prisioneiros para a capital, espalhavam a morte na caatinga. Os canudenses investiam cada vez mais contra os inimigos, enquanto o cerco se fechava no aniquilamento de Belo Monte (Barros, s/d).

Há, no entanto, a construção de passagens não encontradas nos registros históricos, nem relacionadas no próprio filme a um propósito do enredo. O barão de Jeremoabo, liderança política conservadora na região, surge no filme como o barão de Cocorobó. O barão morre no filme em 1897, pela ação do guerrilheiro Pajeú, mas não há qualquer pista sobre o porquê do assassinato. Da mesma forma, as polêmicas sobre a causa da morte de Antônio Conselheiro não são ali discutidas. Nunca se esclareceu se o Conselheiro morreu devido a ferimentos de algum artefato bélico que o atingiu ou se foi vítima de doença, como disenteria, relacionada às condições insalubres do arraial, devido ao prolongado cerco a que estava submetido. O Conselheiro do filme simplesmente se deita e morre.

O filme de Sérgio Rezende opta por dar ao enredo básico da guerra (a existência do Conselheiro e seus seguidores no sertão, sua fixação no Belo Monte, a crescente tensão entre eles e o poder público, as sucessivas expedições objetivando dar termo ao povoado, a guerra propriamente dita, com as privações por ela impostas a ambos os lados e a total destruição de Canudos com a dizimação de seus habitantes) um tratamento narrativo, semelhante àquele presente nos relatos ficcionais sobre o tema. A organização do filme está totalmente de acordo com as idéias de Vanoye e Goliot-Lété em seu *Ensaio sobre a análise fílmica*:

É a narrativa que permite que a história tome forma, pois a história como tal não existe. É uma espécie de magma amorfo. Contá-la com palavras, oralmente ou por escrito, já é colocá-la em narrativa. Uma sinopse é uma narrativa, um roteiro também, assim como um simples resumo. A história de que uma narrativa não se encarrega, permanece em estado virtual. (Vanoye e Goliot-Lété, 1994, p. 41)

Como o enredo do filme se concentra em matéria histórica, sua organização sob a forma narrativa se afina com as idéias de François Furet em “Da história-narrativa à história-problema”, quando afirma que “a história obedece a um recorte do tempo que se inscreve num dado bruto da vivência”, fixando no fundo “as recordações dos indivíduos e das coletividades” (Furet, s/d, p. 82). “Guerra de Canudos” pode ser encarada como um ensaio cinematográfico inserido na lógica da história-narrativa, objetivando fixar a memória da guerra, a memória da coletividade derrotada no conflito. Ainda segundo Furet, essa opção de tratamento da matéria histórica é cada vez menos comum na academia, apesar de ser ainda recorrente nas grandes produções:

Ora, o que me parece caracterizar a evolução recente da historiografia é o recuo talvez definitivo dessa forma de história, sempre florescente ao nível das produções de grande consumo, mas cada vez mais abandonadas pelos profissionais da disciplina (p. 84)

Ao reconstruir, por meio da narrativa cronologicamente encadeada, o filme envereda pelas questões da história enquanto narrativa, mas se afasta dela enquanto problematização do passado. Isso não se deve aos procedimentos assumidamente ficcionais do processo, mas porque, segundo

Furet, procura “a reconstrução de uma experiência vivida no eixo do tempo” (p. 84), camufladora de uma conceituação indispensável ao processo reconstrutivo. O efeito final do filme é panorâmico e reafirmador de uma versão, consagrada principalmente pelos estudos euclidianos na primeira metade do século XX.

3. A versão glauberiana do messianismo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

Caminho diverso daquele empreendido por Sérgio Rezende percorreu Glauber Rocha na criação de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

No ensaio "Canudos no cinema e as metáforas da nacionalidade", de 1997, a pesquisadora Célia Tolentino levanta interessantes questões a respeito da representação do homem do sertão na filmografia brasileira. Entre os filmes, está a referida obra de Glauber Rocha. Segundo a pesquisadora Walnice Galvão, em *As formas do falso*, há um paradoxo em torno da figura do sertanejo. Enquanto elemento histórico, o sertanejo real, figura rude e longe de padrões mínimos de civilidade, é aquele que provoca repulsa (Galvão, 1972, p. 18-19). É claro que a idéia de repulsa reporta-se a uma intelectualidade urbana, ciente de seus modelos, mas nada consciente das diferenças existentes entre os diversos grupos sociais que compõem o povo no Brasil. Por outro lado, quando Euclides da Cunha enxerga no sertanejo um tipo semi-bárbaro, em estado de pureza, emerge em seu texto a figura de um sertanejo ideal, que, como ele próprio escreveu, é "antes de tudo um forte" (Cunha, 1954, p. 101), apartado daquele outro, o da realidade e da repulsa. O sertanejo, apesar de sua força, não se desvencilha, na visão de um Euclides, da suposta vulnerabilidade conferida pela mestiçagem, na qual, apesar da abundância de força física, haveria uma carência de força moral e psíquica. Contrapostos aos sertanejos, os homens do litoral, apesar de mais frágeis, possuem os "elementos de uma civilização importada". (p. 477)

Em suma, o ensaio de Walnice Galvão busca traçar um panorama do sertanejo enquanto homem ligado em todos os seus caracteres a um primitivismo, a uma rudeza, que são lidos como "o núcleo original de nossa identidade" (Tolentino, 1997, p. 36). A leitura é feita tanto por uma intelectualidade que viveu as décadas posteriores à guerra, quanto pela arte cinematográfica brasileira, devido à influência da visão euclideana. O primitivo é obviamente percebido pela tradição cultural ali inaugurada não apenas no seu sentido literal (primordial, ou primeiro), mas sobretudo, como atrasado, uma vez que, no caso sertanejo em Canudos, além da mestiçagem, há formas de misticismo, ligadas a fanatismo e a messianismo, o que colabora ainda mais para a visão de atraso associada ao sertão. Euclides da Cunha é mencionado pela autora como forte influência na formação de um imaginário que marcará a produção cinematográfica do gênero no Brasil:

Em consonância com as idéias naturalistas e positivistas de sua época, o pensamento de Euclides reverbera também na inteligência nacional de muitas décadas seguintes, chegando mesmo a contribuir para a composição de uma espécie de imaginário, do qual muito se alimenta nossa arte cinematográfica. (p. 36)

Esse é o fator determinante de os estudiosos da produção cinematográfica brasileira, desde a década de 30, considerarem o universo rural nordestino sinônimo de brasilidade. Assim, o cinema teria trilhado caminho semelhante ao de Euclides da Cunha na literatura:

E o cinema descobriu logo que o filão das lutas sertanejas poderia render bons espetáculos sem criar arrepios no espectador. Tão logo se viu em condições de produzir o faroeste nacional, o cinema o fez desenhando nas entrelinhas o que havia feito Euclides da Cunha e todo o sertanismo literário subsequente: à primeira vista, o elogio endereçado ao núcleo da raça mestiça brasileira, composta de força e va-

lência; subliminarmente, a condenação que afirma o sertanejo circunscrito espacialmente ou num tempo histórico distinto e distante daquele que fala. (p. 39)

Chega-se então a algumas idéias que Glauber Rocha nos apresenta. No ensaio "Estética da Fome", o cineasta afirma que a literatura faz na década de 30 o mesmo que o Cinema Novo fotografa em 60. Segundo ele, é justamente a fotografia da verdade, da verdade da miséria do homem brasileiro que pôde fazer do Cinema Novo um movimento de expressão para além das fronteiras do Brasil:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60 /.../ (Rocha, 1997, p. 596).

Lidos os primeiros parágrafos do ensaio, compreende-se a miséria enquanto "falta" ou "carência" generalizada. São misérias em que a América Latina se vê mergulhada. Em tal situação, e mais especificamente no que chama de "fome latina", o cineasta enxerga um ponto de central importância: "A fome latina /.../ 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 /.../ (p. 595). Entretanto, tal pensamento não pode ser entendido no texto de Glauber Rocha como mera figura retórica ou ele próprio um modo original de se formular enquanto reflexão. A referida tragicidade vem do fato de se constatar o problema sem, no entanto, compreendê-lo: "nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida" (p. 595). Quem não a compreende? Glauber se posiciona explicitamente, mas sugere, justamente pela ausência da indicação, que a incompreensão é geral, dentro e fora da sociedade brasileira. O cinema para ele representa uma instância capaz de, pela força de uma fotografia realista, retirar a imagem do seu estatuto de mero registro ou denúncia para provocar uma discussão política capaz de minar a incompreensão envolvendo a condição de miséria.

Na breve, mas contundente análise do cineasta acerca de seu colega Lima Barreto, Glauber Rocha deixa claro, nos adjetivos utilizados para definir o cineasta de "O cangaceiro", de que nada adiantam "as fortes tintas apenas", lidas em Euclides da Cunha, sem a profundidade de um José Lins do Rego. O que incomoda o cineasta ao analisar a produção de Lima Barreto é a constatação não só da ausência de grandes questões, mas também da sua explicitação. Assim, o cineasta é, nas palavras cáusticas de Glauber, "um parnasiano munido de grande informação pessimamente interpretada" (Rocha, 2003, p. 92). A crítica feita a Lima Barreto traduz-se em eficaz ferramenta para se pensar alguns aspectos tratados em "Deus e o Diabo na Terra do Sol". No trecho abaixo, percebe-se talvez o ponto central da discordância de Glauber Rocha:

Sem ter entendido o romance do cangaço e sem ter interpretado o sentido dos romances populares nordestinos, Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustrado pelas místicas figuras de chapéus de couro, estrelas de prata e crueldade cômicas. *O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado.* Uma história do tempo que havia cangaceiros, uma fábula romântica de exaltação à terra. (Rocha, 1997, p. 91, grifo meu)

Situar politicamente o cangaço enquanto fenômeno sociológico do Brasil é um aspecto claro no pensamento de Glauber. Além disso, o resultado da representação cinematográfica não poderia de forma alguma, enquanto instrumento de reflexão política e mesmo de prática de revolução, deixar-se seduzir por formas de fácil digestão, como a fábula romântica a que ele se refere. Se a fome é o reflexo mais evidente da condição de miséria desenvolvida pelo cineasta no seu ensaio, a idéia de "digestivo" é o que não há, ainda segundo Glauber Rocha, no Cinema Novo. Parece-lhe

absurdo no cinema de Lima Barreto o fato de o cineasta, cinquenta anos depois de Canudos, repetir os mesmos erros e reproduzir os mesmos preconceitos da intelectualidade do final do século XIX, por não conseguir, seja por convicções políticas, ou mesmo pela carência de aparato teórico, ou ainda por falta de vivência do sertão, compreender as diferenças do outro, encarnado na figura do sertanejo do nordeste do Brasil. É o que nos mostra rapidamente o historiador Rui Facó nas primeiras páginas do seu livro *Cangaceiros e Fanáticos*. A título de exemplo, o autor lembra a existência na segunda metade do século XIX de vozes como a de Joaquim Nabuco e André Rebouças que apontavam a necessidade de uma mudança na estrutura agrária do país como forma de se completar a obra da abolição do trabalho escravo. O próprio Rebouças, porém, faz coro ao discurso de incompreensão típico do intelectual urbano brasileiro da época, quando o assunto gira em torno dos "fanáticos levantados no nordeste". Escreve Facó: "/.../ refere-se André Rebouças amargurado, a 'essa bárbara insurreição de fanáticos do sertão da Bahia', sem perceber, longe, na Europa, que Canudos se originava precisamente do monopólio da terra, do regime latifundiário que ele condenava com tanta veemência..." (Facó, 1978, p. 17).

Glauber Rocha critica em Lima Barreto a reprodução dos estereótipos, anteriores à obra de Euclides da Cunha, mas que encontram reforço em *Os sertões*, sem compromisso com qualquer esboço de reflexão. É precisamente o que ocorreria, décadas depois, com o *Guerra de Canudos* de Sérgio Rezende.

O cineasta, por sua vez, apresenta em "Deus e o diabo na terra do sol" farto material em imagem e texto para deslocar com eficiência algumas idéias cristalizadas para um outro foco. Ainda na crítica a "O cangaceiro", ao considerar negativo o efeito do filme sobre as massas, uma vez que apresenta o cangaço como mero fruto da maldade de alguns homens, ele problematiza, por exemplo, o caminho que leva Manoel, de "Deus e o Diabo" a seguir aquele caminho. Mais uma vez as idéias de Glauber afinam-se com as de Rui Facó, que aponta uma enorme incongruência no fato de se reduzir a simples criminosos os milhares de pobres rebelados no sertão. Sendo verdade, o fato constituiria um percentual altíssimo de bandidos reunidos em uma comunidade e por isso mesmo anormal, sem precedentes em qualquer tempo ou lugar. Aponta, então, o pesquisador o fato de que os inúmeros surtos de "fanatismo" e "cangaceirismo" tiveram necessariamente causas internas e externas à região, ou seja, como Glauber propõe, trata-se de algo bastante complexo, impossível de ser reduzido a um esquema opositivo do bem contra o mal. Para o autor, o fator interno preponderante é a manutenção do monopólio da terra, agravado pelo trabalho escravo, o que dificultou o advento da tecnologia moderna.

Foi ainda o monopólio da terra que nos reduziu ao mais lamentável atraso cultural, com o isolamento, ou melhor, o encarceramento em massa das populações rurais na nossa hinterlândia, a que chamamos Sertão, estagnada por quatro séculos. Analfabetismo quase generalizado. Ignorância completa do mundo exterior, mesmo o exterior ao sertão, ainda que nos limites do Brasil. A única forma de consciência do mundo, da natureza, da sociedade, da vida, que possuíam as populações interioranas, era dada pela religião ou por seitas nascidas nas próprias comunidades rurais, variantes do catolicismo. (p. 9)

Ele pontua, enfim, que o apoio buscado pelas massas miseráveis em torno de cangaceiros ou de fanáticos*, "dos beatos ou conselheiros, sonhando a conquista de uma vida melhor" era o "fruto da decadência de um sistema econômico-social que procurava sobreviver a si mesmo" (Facó, 1978, p. 13). Célia Tolentino analisa o filme "Deus e o diabo na terra do sol" pelo viés da cinematografia empenhada em estabelecer através do filme um diálogo com os movimentos sociais do início da década de 60 em que fosse capaz de abordar a inconformidade e a consciência política do homem

* Rui Facó sempre grafia o vocábulo 'fanático' entre aspas.

brasileiro. Dessa forma, o sertão pode ser encarado, nesse cinema político, como "alegoria da nação" e a tela como o próprio meio de diagnosticar o país em sua totalidade.

Glauber Rocha sinaliza na "Estética da Fome" uma necessidade maior que o estabelecimento de um diagnóstico. Por outro lado, a idéia de "alegoria da nação", conforme formula a ensaísta, deve ser vista com cuidado. O cineasta não parece tentar resgatar no passado um ideal de nação, até porque isto seria buscar na miséria a reafirmação dela própria, nada contribuindo para modificar a situação de incompreensão referida por ele próprio naquele ensaio, por parte de nós mesmos e dos que vêm o Brasil de fora. Trata-se antes de se apropriar de elementos oriundos da cultura popular, dotados de uma "dignidade autêntica", para pensar um ideal de nação. Célia Tolentino postula ser uma comunidade como a formada em Canudos (e, por extensão, o movimento em torno do beato Sebastião de "Deus e o Diabo") nada mais que uma última solução, utópica, de recomeço. A retórica do sebastianismo pode então, nas suas palavras, oferecer "um mundo restaurador à fome e ao desamparo do camponês pobre" (Tolentino, 1997, p. 44). Entretanto, quando aborda no filme dois momentos bem distintos entre si, um ligado ao fanatismo religioso e o outro apresentando a própria violência do cangaço, Glauber Rocha propõe a idéia de continuidade, porque aqueles aspectos representam as poucas alternativas restantes ao sertanejo oprimido. No filme, mais que ocupar faces de uma mesma moeda, bem e mal / Deus e Diabo são elementos disponíveis, isto é, são os instrumentos à disposição para resistir à opressão imposta pelas condições sócio-econômicas da região. Com o crucifixo numa mão e noutra o facão, recriam-se temas recorrentes na literatura regionalista brasileira: a religiosidade associada à violência.

Deus e o Diabo na terra do Sol parte de um ponto semelhante aos inícios de *Os jagunços* e *Guerra de Canudos*, pois o protagonista Manoel reage com violência física à desonestidade e opressão impostas por seu patrão e acaba por mata-lo. O que poderia ser encarado como drama pessoal do personagem principal é tratado no filme como a sina nordestina de equacionar a miséria, a total carência, a idéia de fome como tão pertinentemente desenvolve Glauber Rocha no texto "A estética da fome". Não há ali propriamente uma separação entre o particular e o geral, entre o público e o privado.

A violência é geradora da movimentação inicial do filme. Glauber, no entanto, relaciona a violência à idéia de *cultura da fome*, afirmando que "somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente" e que "a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência" (Rocha, 1997, p. 597). Assim, com o intuito de se esconder da perseguição, o homem acaba por chegar ao agrupamento que vive em torno do beato Sebastião. A adesão a um grupo messiânico deve ser lida no filme como um segundo movimento de resistência à opressão causada pela pobreza extrema e pelas relações injustas de trabalho na terra. Assim provavelmente agiram muitos sertanejos que migraram para Canudos entre 1893 e 1897, como pode ser visto no filme de Sérgio Rezende.

Ali também Manoel encontra deus e diabo, bem e mal, a pregação religiosa ao lado de rompantes de violência. Nunca há no filme, a não ser numa eventual pista falsa contida no título do filme (de um lado Deus, do outro o diabo), uma separação entre essas duas forças. Ao contrário, elas permanecem indissociáveis no mesmo plano. Observe-se ainda que em Glauber Rocha não são repetidos alguns estereótipos que as representações relativas ao sertão transformaram em tradição. Não há, assim, a idéia de primitivismo, o que Glauber chega a afirmar na "Estética da fome": "o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo" e "uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária" (Rocha, 1997, p. 597).

Também não há, e isto se torna óbvio devido à função pretendida por Glauber em seu cinema, a idéia de restauração do regime anterior como forma de remissão da miséria. Qualquer referência a favor do Império transforma-se, na fala do beato Sebastião, em mero instrumento de manifestação de repulsa à República, reafirmadora, no entender do oprimido, da miséria do homem do campo. Há, no entanto, a promessa utópica, de um mundo no qual haja um povo liberto da opressão da

miséria. A violência é, pela ótica de Glauber, o único elemento capaz de mostrar ao opressor a situação do oprimido:

“/.../ eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a cultura que ele explora” (Rocha, 1997, p. 597).

Essa é a lógica que rege *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O protagonista do filme, Manoel, encarna as duas figuras. Se por um lado se converte em beato, por ver nas palavras de Sebastião talvez sua última alternativa, em seguida transforma-se no “Satanás”, cangaceiro capaz das maiores crueldades. Manoel, entretanto, não parece estar afeito à violência, apesar de ela permear sempre o seu caminho. É porém entre os cangaceiros e ao presenciar a violência contra um homem que o vaqueiro fará o questionamento chave da lógica glauberiana: “- Só se pode fazer justiça no derramamento de sangue?” Corisco responde: “-Homem neste mundo só tem validade quando pega nas armas pra mudá o destino...” (Rocha, 1985, p. 281).

As palavras do cantador que encerram o filme curiosamente retomam a profecia de Antônio Conselheiro, sem contudo perder de vista a questão social, que também é política:

Tá contada a minha história / verdade, imaginação / espero que o sinhô / tenha tirado uma lição / que assim mal dividido / esse mundo anda errado / que a terra é do homem / não é de Deus nem do Diabo / e o sertão vai virar mar / o mar vai virar sertão. (p. 284)

Se o filme situa a representação da miséria, em consonância com uma estética da fome, da carência total, a corrida no final do filme, até que surge o mar, é a corrida no caminho da utopia, na qual, em vez de carência, prevalece a imagem da abundância, nas exuberantes ondas de um mar que chega até o homem do sertão.

4. Conclusão

Uma das diferenças mais contundentes entre filmes como *Guerra de Canudos* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é a postura do cineasta ao elaborar o roteiro com base na matéria histórica. Utilizando a conceituação de François Furet no trabalho “Da história-narrativa à história-problema”, percebe-se que Sérgio Rezende, ao produzir uma obra a ser lançada no ano do centenário da guerra, optou por enveredar pelas questões da narrativa, compondo uma obra traduzida em um grande panorama situado temporalmente cem anos antes, no sertão baiano. Glauber Rocha, inserido que estava no contexto sócio-político-ideológico do Brasil dos anos 60 lançou um olhar sobre o sertão totalmente diferenciado do de Rezende, mesmo tendo sido também um leitor de Euclides da Cunha.

Apesar de aparentemente contar a trajetória do personagem Manoel, não é esse pequeno enredo o objeto maior do filme. Ao enveredar pela história-problema, o cineasta opera as mutações propostas pelo teórico citado. Primeiramente, não há ali “a pretensão de contar o que se passou, ou até o que se passou de importante, na história da humanidade ou numa parte da humanidade” (Furet, s/d, p. 84). A experiência com o passado não passa pela necessidade de representar, por exemplo, eventos de um conflito. Ainda segundo Furet, quem trabalha o passado enquanto problema escolhe, conscientemente “aquilo de que fala e, assim fazendo, coloca, a esse passado, questões seletivas” (p. 84). Da mesma forma, ao romper com o acontecimento singular, faz-se necessária a integração dos aspectos representados a uma “rede de significação” ampla, capaz de torná-los “comparáveis num dado período de tempo” (p. 84-85). Não é de se estranhar o perfeito casamento entre os

aspectos tratados no filme de Glauber Rocha e a lógica do discurso presente na “Estética da Fome”, discurso esse elaborado como intuito de ser proferido para um seletor público europeu. O Glauber Rocha da “Estética da Fome” já era o jovem cineasta latino-americano, projetado internacionalmente pelo impacto causado por *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

A preciosa contribuição que Glauber Rocha forneceu em uma obra como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é a idéia de que há muito a ser extraído enquanto reflexão a respeito do Brasil e do próprio terceiro mundo, quando se olha para o passado e se reconhecem nele os claros efeitos de um modelo sociológico perpetuador do atraso e do flagelo econômico da região. Se os homens que escreveram as histórias de Canudos em seus primeiros momentos lidaram com as especificidades do trabalho imediatista, uma reflexão como a impetrada pelo cineasta mais de meio século depois da guerra, não poderia justamente valorizar apenas os seus eventos em si. A guerra é referência forte, pois está ali imortalizada na imagem das ruínas da primeira Canudos, pouco depois da realização do filme submersa nas águas da barragem de Cocorobó. Também se faz presente o papel de Antônio Conselheiro, sem contudo haver uma preocupação em biografá-lo. O beato Sebastião não é o Conselheiro, mas como ele encarna a figura de Deus, se olhado pela ótica dos seus seguidores, e também a do Diabo, quando visto por outro ângulo. Entretanto, além dos elementos eventualmente oferecidos por uma representação da guerra, são igualmente representados os efeitos da longa duração da estrutura social, possibilitadores de eventos históricos como a Guerra de Canudos, e também a sua tematização problematizada como as que o cineasta reconhece na literatura de autores como José Lins do Rego ou Graciliano Ramos.

Além disso, o filme evidencia a necessidade de enxergar a lógica que há nas manifestações populares. Segundo o cineasta, quando as manifestações passam pela violência, são ainda mais expressivas. Surge então em Glauber uma representação do popular, apesar de ele não filmar propriamente o povo. Salvo nas manifestações do Beato Sebastião, as cenas são em geral desprovidas de aglomerações humanas. Dentro da lógica da utopia, o povo ainda não se constituiu, mas está por se formar. O pensamento de Glauber certamente dá uma contribuição significativa no sentido de se pensar as diversas representações culturais produzidas, tendo como ponto de partida a aridez social do sertão do nordeste do Brasil. A maior lição que o sucesso da obra de Euclides da Cunha deu aos que o sucederam foi o fato de que, a partir de Canudos, ao menos em termos artísticos, passou-se a se encarar o sertão por uma outra ótica.

A partir da análise aqui apresentada, talvez uma pergunta intrigue bastante o leitor, um professor interessado em utilizar filmes para o desenvolvimento de aulas interdisciplinares, possivelmente mais produtivas. Como conseguir reunir tantos elementos como os da análise acima para compor uma sequência de aulas? Se os objetos a serem utilizados forem os filmes aqui citados, partir do presente texto e buscar outras referências aqui propostas. Vale lembrar que tudo o que é aqui apresentado é fruto de uma pesquisa intensa, que culminou com uma tese de doutoramento, daí ela soar como algo muito completo. No entanto, se a atividade é interdisciplinar, a junção dos conhecimentos de professores de mais de uma área, por si só, já traria possivelmente boas idéias. A internet, sem dúvida, é hoje excelente meio de pesquisa. Toda a minha tese, por exemplo, está disponível para leitura. Outras certamente estarão.

Deve-se observar que o filme pode ser a motivação inicial para um estudo, mas também pode ser a sua culminância. Ele é um recurso que, cercado de outras linguagens, como a dos textos literários e dos informativos, associados às artes plásticas, pode ser bastante produtivo em sala de aula.

5. Referências Bibliográficas:

- BROCA, Brito. "Um romance de Afonso Arinos: *Os jagunços*". In: EULÁLIO, Alexandre (coord.). *Naturalistas, Parnasianos e Decadentistas: Vida Literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas, São Paulo, Editora da Unicamp, 1991.
- CERTEAU, Michel de. "L'Opération historiographique". In: *L'écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard, 1975.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 23 ed., 1954.(1902).
- FURET, François. "Da história-narrativa à história-problema". In: *A oficina da história*. Lisboa, Gradiva, s/d.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no 'Grande sertão: veredas'*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- REZENDE, Sérgio. *Guerra de Canudos*. Morena Filmes, 1 DVD (169 min.), 2001.
- ROCHA, Glauber. "Estética da Fome". GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
- _____. "Lima Barreto". In: *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.
- _____. *Roteiros do Terceiro Mundo* (Organizado por Orlando Senna). Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1985.
- TOLENTINO, Célia A. "Canudos no cinema e as metáforas da nacionalidade". *Estudos Sociedade e Agricultura*, vol. 9. Revista Semestral. Rio de Janeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 1997.
- VANOYE, François e GOLIOT-LÉTÉ. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, São Paulo, Papyrus, 1994.

SITES:

- BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. "Canudos na perspectiva científica"
<http://www.portfolium.com.br/artigo-lutigarde2.htm>, acesso em 25 de julho de 2005.
- _____. "Do Ceará, três santos do nordeste"
<http://www.portfolium.com.br/artigo-lutigarde4.htm>, acesso em 10 de julho de 2005.
- _____. "O sertão de Ibiapina e o mundo dos beatos".
<http://www.portfolium.com.br/artigo-lutigarde.htm>, acesso em 07 de julho de 2005.

¹ **Claudio CAPUANO, Prof. Dr.**

Fundação Educacional da Região dos Lagos (FERLAGOS).
cscapuano@hotmail.com