



VOL.6 | N. 12 | JUL/DEZ DE 2020 | ISSN 2359-4489

ARTE E POLÍTICA: ESTADO E NACIONALISMO

Deus e o Diabo em Bacurau

Sertão como espaço de resistência e diálogo entre passado e presente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Bacurau* (2019)

*Carlos Cesar de Lima Veras*¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo realizar uma análise acerca dos usos da história em duas produções cinematográficas brasileiras: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme de 1964 dirigido por Glauber Rocha, e *Bacurau*, filme de 2019 dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Se no primeiro filme a percepção histórica é valorizada como recurso para uma eventual transformação do presente, no segundo a importância da história urge como recurso de defesa. Em ambos os casos, o passado exerce papel crucial nas narrativas e o conceito de experiência em Walter Benjamin nos auxilia para compreendermos tal dinâmica. Portanto, serão analisadas as dimensões nas quais elementos históricos são apresentados nos filmes, compreendendo sua funcionalidade como instrumento de luta/resistência nas representações de sertão e crises dos seus contextos de produção.

Palavras-chave: cinema; Glauber Rocha; Bacurau

God and devil in Bacurau

Sertão as a space for resistance and dialogue between past and present in *Black God, White Devil* (1964) and *Bacurau* (2019)

Abstract: This article aims to analyze the uses of history in two Brazilian film productions: *Black God, White Devil*, 1964 film directed by Glauber Rocha, and *Bacurau*, 2019 film directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. In the first film, historical perception is valued as a resource for an eventual transformation of the present; in the second, the importance of history is urgent as a defense resource. In both cases, the past plays a crucial role in the narratives and the concept of experience in Walter Benjamin helps us to understand this dynamic. Therefore, the dimensions in which historical elements are presented in the films will be analyzed, understanding their functionality as an instrument of struggle / resistance in the representations of sertão and crises in their production contexts.

Keywords: cinema; Glauber Rocha; Bacurau

Introdução

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação do Prof. Dr. José D'Assunção Barros. E-mail: herrcesare@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

O uso da obra cinematográfica como recurso de interesse historiográfico pode conceder ao historiador uma contundente fonte de norteamento ou compreensão sobre seu contexto de produção e sua recepção: como produto de seu tempo, o filme, assim como outras fontes históricas, sempre guarda marcas e indícios do seu presente², o que confere, desde filmes de ficção a documentários, a qualidade de possíveis fontes significativas para a análise de um período e/ou sociedade. Contudo, é fundamental compreender que a obra cinematográfica tem sua própria dimensão, e é preciso ter ciência das formas nas quais a linguagem fílmica dialoga com a sociedade na qual é construída³, o que exige a decodificação de suas estratégias narrativas e estéticas⁴.

Os filmes que serão analisados neste artigo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019), revelam a importância dessas considerações metodológicas, diante das propostas narrativas que apresentam, nas quais a experiência e memória são alçadas a posições fundamentais nas obras, mesmo que não necessariamente pelos mesmos meios. Nem *Bacurau* nem *Deus e o Diabo na Terra do Sol* são filmes que poderíamos classificar, segundo a definição apresentada por Robert Rosenstone, como “filmes históricos”, ou seja, obras cujo intuito seja representar o passado⁵. Entretanto, em ambos os casos os cineastas conferem ao passado papel de destaque nas discussões sociais que pretendem apresentar.

Portanto, ao longo das próximas páginas buscaremos analisar os filmes dentro de três aspectos: os modos como dialogam com seus contextos de produção, o conceito de experiência e a valorização do passado nas narrativas, a fim de discorrer sobre os usos da história apresentam.

Os “brasis” em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Bacurau*

Quase seis décadas separam os filmes que analisaremos nas próximas páginas. Ambos nos dizem sobre as condições de produção cinematográfica no país, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* constando como um dos principais filmes do primeiro período do Cinema Novo, movimento caracterizado por uma proposta adequada à precariedade da produção nacional até

²BARROS, José d’Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José d’Assunção (orgs.). *Cinema – História: teorias e representações sociais no cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 67.

³MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte história na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR. pp. 39 – 40.

⁴KORNIS, Mônica A. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

⁵ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

então, recusando o cinema industrial e priorizando a discussão da realidade brasileira e as demandas de movimentos populares até o Golpe de 1964. Já *Bacurau*, uma produção conjunta entre Brasil e França, é fruto de uma outra conjuntura da cinematografia brasileira, sendo marcado pelo posicionamento perante os desmanches nos setores culturais, dentre os quais no setor audiovisual, que se intensificaram em 2019⁶.

Apesar das diferenças na temporalidade, nas condições de produção e nas propostas estéticas, os dois filmes apresentam algumas semelhanças significativas: a abordagem de problemas sociais, a construção de protagonistas que, longe de maniqueísmos recorrentes no cinema hegemônico, são marcados por ambiguidades que aprofundam suas personalidades e, dentre as principais semelhanças, a adoção do sertão como espaço de desenvolvimento narrativo, assim compartilhando uma mesma perspectiva de privilegiamento das características de tal espaço para a abordagem de questões de amplitude nacional:

A literatura e o cinema, através da representação do universo nordestino, apresentado como um espaço fechado e autônomo, situado à margem do resto do país, menos contaminado pelo exterior e pelas fases sucessivas de imigração, espaço fora da lei e fora das normas, criaram um espaço imaginário representativo de uma marca de autenticidade do país, porque original e conservado através dos séculos. Em certa medida, este universo, devido ao seu isolamento geográfico, resistiu à invasão, à assimilação, à globalização. Devido ao fato de sua presença ser recorrente como espaço original, natural e autêntico, no qual o Homem é confrontado com seu destino nas condições as mais precárias que o conduzem à busca da essencialidade, o sertão se tornou um mito no universo cultural brasileiro⁷.

O distanciamento temporal entre os filmes naturalmente os dota de distintas premissas de debate, apesar da adoção de elementos narrativos e simbólicos semelhantes. Para o devido andamento das reflexões a serem posteriormente realizadas, é conveniente rememorarmos, mesmo que de forma resumida, as premissas narrativas e alguns elementos do contexto de produção das obras.

Deus e o Diabo na Terra do Sol é protagonizado por Manuel (Geraldo del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães), que partem em uma saga pelo sertão após Manuel matar o coronel Moraes (Antônio Pinto), que lhe negou o pagamento por um serviço e o castigou fisicamente. O casal se junta ao movimento messiânico liderado por Sebastião (Lídio Silva), que orienta dezenas

⁶ Tal posicionamento torna-se mais direto nos créditos finais, nos quais a seguinte mensagem é exibida: “A realização e distribuição desse filme gerou mais de 800 empregos diretos e indiretos, além de ser a identidade de um país, a cultura é também indústria”.

⁷ DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil - Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. 2ª ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. p. 200.

de beatos em uma insurgência fundamentada em uma profecia sobre uma terra livre dos males da seca, evocando a declaração profética de Antônio Conselheiro de que “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”. Ao contrário de Rosa, Manuel torna-se um devoto de Sebastião, sujeitando-se aos abusos físicos e morais praticados pelo beato. Em paralelo, o jagunço Antônio das Mortes (Maurício do Valle) é interpelado pelo padre e pelo prefeito de Monte Santo para dar um fim ao movimento de Sebastião, missão que aceita, mesmo que de forma reticente. Rosa, que desde o início se mantém crítica à autoridade do beato, acaba por mata-lo após Sebastião sacrificar uma criança em um ritual com Manuel.

A etapa seguinte se dá com o casal encontrando o cangaceiro Corisco (Othon Bastos) e Dadá (Sônia dos Humildes), já nos últimos momentos das investidas do Cangaço, pouco após a morte de Lampião. Este, contudo, “manifesta-se” em Corisco a partir de transes quase ritualísticos, nos quais “Lampião” tanto age como a consciência de Corisco como também recapitula alguns dos últimos momentos do Cangaço, em um ato reflexivo sobre os limites do movimento. O último dos transes faz Corisco, até então relutante em reconhecer o fim do Cangaço, aceitar seu destino. O cantador Cego Júlio (Roque Santos), que esteve com Antônio das Mortes, avisa Corisco de que o matador está a caminho de confrontá-lo. Resignado, Corisco confronta o matador, caindo morto após ser alvejado. Antônio das Mortes deixa que Manuel e Rosa escapem, como havia confessado anteriormente a Cego Júlio, crendo em uma “vindoura guerra” que se concretizaria no sertão. A sequência final do filme apresenta o casal correndo em direção a um horizonte que, devido ao plano aéreo, não é apresentado, mas sugerido na última cena, que apresenta um mar irreal para o sertão, mas alusivo à metáfora entoada por Sebastião.

Apesar de lançado após o Golpe de 1964, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi produzido em 1963 e dialoga estreitamente com o contexto de demandas sociais que alcançam maior projeção durante o governo de João Goulart e as premissas das Reformas de Base. A fuga de Manuel e Rosa é, possivelmente, o momento mais emblemático da síntese de elementos de uma “brasilidade revolucionária”⁸ que Glauber insere no filme: é após viverem duas formas de mobilização que os camponeses rumam a um horizonte hipotético no qual, cientes dos acertos e limitações das mobilizações que vivenciaram, poderão cumprir um devir revolucionário norteado pela experiência adquirida.

⁸ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2ª edição. São Paulo: UNESP, 2005. p. 85.

Glauber definira a narrativa como uma “liberação do inconsciente do camponês do Terceiro Mundo através dos seus fantasmas mais expressivos”⁹, fantasmas esses simbolizados pela influência da fome nas ações do beato, cangaceiros e matador. Em um contexto no qual as lutas dos trabalhadores brasileiros alcançaram seu ponto mais alto no século XX¹⁰, Glauber então apresentava que sua visão de efetivação das lutas agrárias identificava a fome como elemento impulsionador do processo de transformação social, já que eram seus efeitos que expunham as contradições e relações de poder no espaço sertanejo, assim tornando as massas sertanejas detentoras das estratégias de transformação.

Direcionemos agora nossas atenções a *Bacurau*. O fictício município de Serra Verde, no agreste pernambucano, é o local no qual o povoado de Bacurau se encontra no filme autointitulado. De carona no caminhão-pipa, Teresa (Bárbara Colen) segue até o povoado para levar vacinas e medicamentos, além de acompanhar o cortejo fúnebre de sua avó, Dona Carmelita (Lia de Itamaracá), prontamente acompanhado por todos os habitantes. Bacurau é severamente afetado pela falta de água, cujo fornecimento é bloqueado por indivíduos que, ao que tudo indica, são tolerados pelo prefeito Tony Jr. (Thardelly Lima), uma caricatura do oportunista eleitoreiro cujas relações com a população local são estabelecidas na exploração e pedido de votos.

O isolamento de Bacurau é ampliado quando o professor Plínio (Wilson Rabelo), ao buscar responder o questionamento de uma das crianças da escola sobre a distância entre Bacurau e São Paulo, se dá conta de que a localização de Bacurau foi removida dos mapas acessíveis pela *internet*. Na sequência, uma dupla de forasteiros brasileiros (Karine Teles e Antonio Saboia) passa rapidamente pelo povoado, instalando um dispositivo para bloquear o sinal de telefone celular dos habitantes; a dupla realizou o ato a serviço de um grupo de forasteiros estadunidenses, liderados por Michael (Udo Kier), que se encontram próximos a Bacurau para promover uma caça aos habitantes, a ser concretizada no dia seguinte, após o fornecimento de eletricidade em Bacurau ser cortado.

Após Pacote (Thomás Aquino) tomar conhecimento do assassinato de dois habitantes do povoado e da chacina dos moradores de uma fazenda próxima, compreende que o local está sob risco, o que o faz ir à procura de Lunga (Silvero Pereira), um criminoso refugiado com seus cúmplices a alguma distância do povoado. A chegada de Lunga e o assassinato de

⁹ ROCHA, Glauber *apud*. GERBER, Raquel. *O mito da Civilização Atlântica*: Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1982. p. 180.

¹⁰ GORENDER, Jacob. p. 109. *Combate nas trevas – a esquerda brasileira*: das ilusões perdidas à luta armada. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1987.

uma das crianças da comunidade faz com que os habitantes se preparem para o ataque; entre os preparativos, um buraco é cavado em frente à igreja. Ao amanhecer, os forasteiros rumam ao povoado; alguns são mortos pelos habitantes, enquanto outros são abatidos por Michael, que é rendido antes de efetivar a tentativa de cometer suicídio. É revelado então que a presença dos forasteiros contou com o aval de Tony Jr, que ao chegar ao povoado esperando buscar os estrangeiros é rendido pelos habitantes e enviado, amarrado e nu, para a caatinga. Michael, por fim, é trancado na cela subterrânea revelada pelo buraco cavado, que então é novamente preenchido com terra, assim selando o destino do forasteiro.

Resgatando os dizeres de Antônio Conselheiro, reproduzidos pelo beato Sebastião na épica glauberiana, o sertão de Bacurau ainda *não virou mar*. Para compreendermos melhor o Brasil desenhado em Bacurau, resgatemos algumas passagens fundamentais do roteiro. Assim como *Deus e o Diabo, Bacurau* não está situado precisamente a um período histórico: logo de início é alertado ao espectador que a trama se passa “daqui a alguns anos”, para que ao longo do filme a situação do país seja, mesmo que sutilmente, delineada. Enquanto Teresa segue de carona no caminhão-pipa para Bacurau, o *tablet* no painel do veículo transmite o aviso de que Lunga é um criminoso procurado; antes do aviso, é exibida a logo do “Brasil do Sul”, cujo desenho consiste em um mapa do território nacional no qual parte da região nordeste e o estado do Acre estão excluídos. Uma outra passagem é significativa: enquanto um dos forasteiros vasculha uma residência durante a investida ao povoado, um televisor ligado transmite uma cobertura jornalística ao vivo de São Paulo, na qual é exibida a chamada “Execuções públicas recomeçam às 14 horas”.

Rememoremos apenas mais um elemento da narrativa: antes do cortejo fúnebre de Dona Carmelita, Plínio discursa sobre a importância da falecida para a comunidade e sobre sua família: “- Na família, tem de pedreiro a cientista, tem professor, tem médico, tem arquiteto, michê e puta, mas ladrão ela não gerou nenhum. Tem gente em São Paulo, Europa, EUA (...)”. Posteriormente, um breve quadro no plano que introduz o espaço da Escola Municipal Prof. João Carpinteiro mostra o mural da instituição, no qual há um cartaz parabenizando cinco estudantes do povoado pela aprovação em um exame vestibular.

É possível teorizarmos que a utopia de *Bacurau* se assenta em consequências das tensões políticas do Brasil ao longo da década de 2010. Além do já mencionado posicionamento contra o desmanche cultural nos créditos finais, a população de Bacurau personifica algumas características das políticas sociais promovidas pelos governos de Luís

Inácio Lula da Silva (2003-2011) e Dilma Rousseff (2011-2016). O discurso de Plínio, o mural congratulando os aprovados no vestibular e a própria situação de Teresa, uma médica retornando ao povoado vinda da cidade grande, aludem à ampliação do acesso ao ensino superior verificada durante as gestões petistas, possibilitada principalmente pela implementação e consolidação da política de cotas, o que resultou no crescimento das taxas de população não branca e de menor renda ocupando as universidades públicas,¹¹ além de iniciativas como o Programa Universidade para Todos (ProUni) e o Fundo de Financiamento Estudantil (FIES).

É pertinente também mencionar a melhoria das condições materiais das classes da base da pirâmide social, com o destaque para a diminuição da quantidade de brasileiros na pobreza extrema, que foi de 24% em 2002 para 7% em 2014¹², refletindo o conjunto de programas sociais que foram implementados ao longo das gestões, sendo um dos principais a política de transferência de renda do Bolsa Família. Somam-se também aqueles que, diante da capacidade de ascensão ao consumo de objetos não estritamente necessários, teriam alcançado um patamar acima da pobreza e, de acordo com classificações que transitaram nas abordagens dos governos petistas, formariam uma “nova classe média” ou “nova classe trabalhadora”¹³. Voltando nosso olhar ao cenário de Bacurau, a posse massiva de *smartphones* por parte de seus habitantes denota a compreensão do acesso a determinados bens de consumo que foram possibilitados pela ampliação de renda no período.

Entretanto, o Brasil dividido na distopia rememora a interrupção nos avanços que, grosso modo, estiveram longe de promover profundo impacto na diminuição dos problemas sociais. Bacurau aponta isso de forma enfática ao retratar habitantes que, a despeito de serem detentores de *smartphones*, estão inseridos em uma lógica de domínio eleitoral à base de livros velhos e alimentos vencidos oferecidos por Tony Jr, além da privação de um direito tão essencial que é o acesso à água. A falha dos governos petistas em contribuir para um “avanço institucional da proteção organizada e garantida pelo Estado”, ao passo que em muito as massas foram inseridas em lógicas de consumo, sem que em contrapartida ocorressem

¹¹ MARQUES, Rosa M.; XIMENES, Salomão B.; UGINO, Camile K.. Governos Lula e Dilma em matéria de seguridade social e acesso à educação superior. *Revista de Economia Política*, vol. 38, nº 3 (152), pp. 526 – 547, julho-setembro/2018. p. 541.

¹² SINGER, André. *O Lulismo em crise – um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 78.

¹³ *Ibidem*, p. 79.

alterações nas “estruturas seculares que geram a pobreza e a desigualdade no país”¹⁴, foram determinantes para que, nos momentos de cercamento da base governista por parte dos setores conservadores, as taxas de aprovação do governo Dilma despencassem vertiginosamente¹⁵ e o processo de impeachment fosse concretizado.

Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles constroem então um universo no qual as tensões sociais são resultantes tanto da continuidade de condições desiguais crônicas de diversas regiões do país, como também são fruto do avanço conservador do contexto político brasileiro, que coloca em risco de apagamento a comunidade de um povoado. O levante dessa população então é, ao contrário da perspectiva glauberiana, um recurso de defesa.

O conceito de experiência

Antes de discutir os usos da história por parte dos diretores de ambos filmes, é importante abordar como a experiência é um recurso plenamente fundamental para a progressão dos roteiros. Para tal, cabe resgatar algumas percepções sobre o conceito de experiência em Walter Benjamin, que cabem plenamente à estrutura diegética das obras, pois os meios pelos quais a história se configura nas obras em muito depende da ação de personagens que exercem funções próximas ao conceito de narrador benjaminiano.

Para Benjamin, o declínio da experiência é um elemento característico da modernidade capitalista, que acaba submetendo o indivíduo a uma fragmentação das suas percepções, resultando em um “cansaço” – no geral, fruto da aceleração do ritmo de vida nas cidades e dos modos industriais de produção – que é compensado por “sonhos” manifestados a partir de avanços técnicos, tais como o cinema, como apontado no texto *Experiência e pobreza*, em 1933¹⁶, ou o romance, como discutido em 1936 no texto *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, no qual Benjamin aprofunda a conceitualização da experiência e sua relação com a “evolução secular das forças produtivas”¹⁷. Aqui, Benjamin constrói a figura do narrador como um portador da verdadeira natureza da narrativa, que consiste em uma dimensão utilitária que “pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida”¹⁸.

¹⁴ MARQUES, Rosa M.; XIMENES, Salomão B.; UGINO, Camile K. op. cit., p. 544.

¹⁵ SINGER, André. op. cit., p. 13.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 118.

¹⁷ Ibidem, p. 201.

¹⁸ Ibidem, p. 200.

Ao opor a narrativa ao romance, Benjamin situa o romancista como um indivíduo que produz de forma isolada, enquanto o narrador conta aquilo que retira da sua experiência ou da que fora relatada por outros, assim como incorpora o que é narrado à experiência dos seus ouvintes. A difusão da informação pela imprensa, que também é responsável pela circulação do romance, seria uma outra etapa da fragmentação da experiência, ao passo que a “informação só tem valor no momento em que é nova”, ao contrário da narrativa, que “conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desenvolver”¹⁹. As forças da experiência ainda podem se manifestar de forma involuntária, resultantes das interações dos conteúdos individuais e coletivos do passado que a compõem:

Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória²⁰.

Ao categorizar o declínio da narrativa em relação aos avanços dos modos de produção – o que fica mais latente quando a classifica como uma “forma artesanal de comunicação”²¹ – Benjamin distancia a experiência dos indivíduos imersos nas multidões das grandes cidades e metrópoles já florescidas na primeira metade do século XX.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a figura do narrador é mais evidente. Cego Júlio é um personagem que, a princípio, aparece como um interlocutor entre Antônio das Mortes e o grupo de Corisco – transitando livremente entre tais opostos, Cego Júlio tanto induz Antônio das Mortes a refletir sobre suas ações e mesmo a resgatar as considerações sobre Canudos, como também transmite a ameaça do matador aos cangaceiros. Há em Cego Júlio uma complexidade fundamental à reflexão da obra, pois Glauber o concebera tendo em mente aspectos narrativos cunhados na cultura popular:

Como os poemas da Idade Média ou os westerns, há uma tradição de versos populares e de canções que vêm de herança portuguesa e espanhola, é a dos cantadores, que agora tornou-se no Nordeste especialidade dos cegos, que inventam histórias. Por serem cegos, eles têm uma imaginação maior e inventam lendas. Todo o episódio de Corisco em *Deus e o Diabo* foi tirado de 4 ou 5 romances populares, e a sequência da morte de Corisco segue a decupagem de uma canção. Quando conversei com alguns cegos e também com o homem que matou Corisco, eles me

¹⁹ Ibidem, p. 204.

²⁰ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – volume III - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 105.

²¹ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 118. p. 205.

contaram mais ou menos a mesma história, mas cada um misturando à verdade detalhes inventados²².

A relevância de Cego Júlio está profundamente vinculada à importância das músicas presentes na obra. As canções compostas por Sérgio Ricardo (com letras de Glauber Rocha) não se limitam a cumprir uma mera função incidental: elas acentuam a presença do cordel à narrativa, incorporando-se liricamente aos sentimentos dos personagens, às transições de etapas e às assimilações da experiência. Cego Júlio está pertinentemente associado às passagens cantadas por ser sugerido que ele não apenas vivencia momentos da obra, como também é o responsável em narrar: o fato de carregar consigo um violão sutilmente alude às canções, mas em um rápido plano no qual Manuel passa por um feira ao encontro de Coronel Moraes, vemos um cantador tocando o instrumento enquanto mais um dos versos cantados é entoado. Apesar de o rosto do cantador não aparecer, mais adiante percebemos se tratar de Cego Júlio, já que utiliza os mesmos trajes e instrumento²³.

Temos então no épico glauberiano a figura de um narrador de fato mediando não somente as relações entre passado e presente, como também as ambiguidades dos personagens: ao evocar a inevitabilidade do destino a Corisco, provocar reflexão em Antônio das Mortes e aludir a fuga de Manuel e Rosa à vindoura revolução, o narrador expõe a partir das canções as possibilidades e limitações dos personagens, distantes de simplificações maniqueístas já então comuns ao cinema em geral, em direção a uma saída da situação:

Ao contrário do individualismo burguês, a experiência de Manuel porta uma alteridade que não nos permite uma identificação com o personagem. Por outro lado, ela é semelhante à de muitos outros, ou seja, Manuel é uma espécie de símbolo de uma história que se repete. Não se trata, contudo, de uma eterna repetição do passado no presente, pois há uma abertura em direção ao futuro. A canção é o elemento de configuração dessa abertura²⁴.

A função utilitária da narrativa reside então em compreender como os elementos históricos que fundamentam a obra dotam Manuel e Rosa do conhecimento necessário para novas etapas de mobilização. O cordel e sua linguagem metafórica deram a Glauber a possibilidade de fazer o tratamento da história de forma poética²⁵, em um processo reflexivo

²² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. p. 81.

²³ VERAS, Carlos Cesar de Lima. *A violência pedagógica da fome – Deus e o Diabo na Terra do Sol e as relações entre história, cinema e experiência*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2019. p. 104.

²⁴ NEMER, Sylvia. *A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha*. 222 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. p. 92.

²⁵ ROCHA, Glauber. op. cit., p. 82.

no qual os passos posteriores são teorizados, como deixa sugerido o desfecho no qual o casal de camponeses corre rumo ao horizonte, pois “enquanto o refrão afirma a certeza metafísica de beato e cangaceiro, os versos do cantador propõem a moral humanista que coloca o futuro do homem nas mãos do próprio homem”²⁶.

Em *Bacurau* a importância do narrador também é fundamental, mas permeia o desenrolar da trama por uma outra perspectiva. Aqui, Dona Carmelita é a portadora da experiência, mas, ao contrário de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, os habitantes de Bacurau já são conscientes das possibilidades que detêm. O papel de Dona Carmelita na obra se dá sob duas perspectivas: uma orgânica e uma metalinguística.

A função orgânica se dá pela coesão que a matriarca simbolizava para aquela comunidade. Quando Teresa vai ao povoado, ela não somente leva vacinas e medicamentos, como também acompanha o cortejo fúnebre de Carmelita. Antes do sepultamento, Teresa tem uma visão na qual uma grande quantidade de água jorra do caixão. O presságio pode ser entendido como um recurso narrativo comum no cinema (no qual um devaneio simboliza alguma dificuldade vindoura), mas aqui também pode ser entendido como o início de um período no qual aquela comunidade assimilará a partida de uma figura fundamental em seu núcleo e, conseqüentemente, sua herança social. O ritmo de vida sertanejo e os laços de comunidade favorecem o diálogo entre morte e experiência: segundo Benjamin, a sociedade moderna, com seu ritmo de produção industrial e a imersão dos indivíduos na massa, distanciou-se do conceito de morte e sua relação com a experiência. É no leito de morte que o moribundo é dotado da transmissão do saber de forma mais significativa:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade²⁷.

O desfecho de *Bacurau* torna mais compreensível a transmissão da experiência: quando Michael, após executar diversas pessoas, inclusive membros de sua organização, tenta cometer suicídio com um tiro na boca, ele vê Dona Carmelita a sua frente; ao devaneio segue a rendição do forasteiro por um habitante de Bacurau que o encontrara. O resgate da figura da

²⁶ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 89.

²⁷ BENJAMIN, Walter. op. cit., p. 207.

matriarca no *clímax* da narrativa alude à conclusão do recurso à experiência que a comunidade adotou para sua preservação, diante da eliminação completa da ameaça.

Já a função metalinguística é cumprida com a escolha de Lia do Itamaracá para interpretar a matriarca. Lia, que já havia trabalhado com Kleber Mendonça Filho no curta-metragem *Recife Frio* (2009), é uma célebre cirandeira, inclusive tendo recebido, dentre outras honrarias, o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco em 2005. A ciranda é uma dança de roda característica em Pernambuco, sendo “praticada por trabalhadores rurais, pescadores de mangue e de mar, operários de construção não especializados e biscateiros”²⁸: seu amplo enraizamento nas comunidades do estado faz com que a ciranda seja uma relevante prática social e cultural, dotando de maior significação a escolha de Lia para o papel.

Múltiplas urgências do passado – o valor da história como afirmação e defesa

Ao discutir as possibilidades de abordagem da história pelo cinema, Robert Rosenstone estabelece alguns paralelos entre produção fílmica e a escrita historiográfica. Ao mencionar as críticas por parte de quem espera um “rigor historiográfico” em filmes, Rosenstone destaca que o cinema, assim como a escrita, pode abarcar determinadas formas de narrar o passado, tornando-se assim um produto de seu tempo. Contudo, justamente por ser uma forma de representação distinta em relação à escrita, os critérios de análise do filme devem ser diferentes²⁹, levando em consideração seus modos de linguagem e argumentação. Tendo em mente que o filme é dotado de um movimento que lhe é próprio³⁰, é preciso compreender sua estrutura, alçada em primeiro plano, para entender as suas propostas. Portanto, o recurso a personagens ou eventos históricos não se limita à representação, como também pode ser um meio de discussão do presente por meio da linguagem cinematográfica:

Todos parecem obcecados e oprimidos pelo passado. (...) Em seus filmes dramáticos, esses diretores fazem o mesmo tipo de pergunta sobre o passado que os historiadores – não apenas o que aconteceu, mas qual é o significado para nós, hoje, daqueles eventos. Perguntas desse tipo obviamente não são respondidas como um acadêmico as responderia, mas sim dentro das possibilidades do gênero dramático e da mídia visual³¹.

Analisar o resgate de elementos históricos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Bacurau* nos possibilita compreender de que forma, e com quais propósitos, tais elementos

²⁸ FRANÇA, Déborah G. C. *Quem deu a ciranda a Lia?: a história das mil e uma Lias da ciranda (1960 – 1980)*. 203 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. p. 44.

²⁹ ROSENSTONE, Robert. op. cit., p. 21.

³⁰ MORETTIN, Eduardo. op.cit., p. 38.

³¹ ROSENSTONE, Robert. op. cit., pp. 173 – 174.

são postos em reflexão pelos diretores. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a herança de mobilizações históricas é disposta para que dela, após a assimilação da experiência, possam ser equacionados seus erros e acertos em um contexto marcado por mobilizações pelas pautas populares antes do Golpe de 1964. Já no caso de *Bacurau* o processo de reflexão já aparece finalizado, com a herança histórica já compreendida em suas possibilidades por aquela população e ao seu alcance quando chega o momento de resistir à ameaça externa.

Portanto, os aspectos de valorização histórica são distintos entre os filmes. No caso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a importância da história tem como ponto de partida o próprio processo de construção dos personagens, baseando-se tanto na história documentada quanto no conhecimento popular e até mesmo na experiência de vida de Glauber Rocha que, nascido em Vitória da Conquista, na Bahia, incorporou à narrativa a conjuntura de crimes que testemunhou, na qual “num abrir e fechar de olhos pode acontecer muita coisa”³².

Esse encontro entre a memória popular e a história documentada pela imprensa é plenamente perceptível na concepção de alguns dos personagens da trama. Sebastião talvez seja o mais significativo: ele foi desenvolvido tendo como base principal Antônio Conselheiro e como um referencial à Guerra de Canudos, ocorrida no sul da Bahia entre 1896 e 1897³³, que em determinados momentos é resgatada nos diálogos do filme. Contudo, características de outros líderes messiânicos também são incorporadas ao personagem, como é o caso de sua forte postura mística, que teria como inspiração o monge José Maria, morto em 1912 durante a Guerra do Contestado³⁴, além do beato José Lourenço, líder da comunidade Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e João Antônio, liderança do movimento de cunho sebastianista de Pedro Bonita na Serra Formosa, no sertão de Pernambuco.

A construção de Antônio das Mortes também apresenta influências variadas. O personagem foi diretamente inspirado no matador de cangaceiros José Osório de Farias, o Zé Rufino, que em 25 de maio de 1940 feriu fatalmente Corisco em uma emboscada. Glauber, quando era repórter do jornal Diário de Notícias de Salvador, entrevistou o ex-membro de volante e se baseou em lembranças de Zé Rufino para desenvolver o personagem. Contudo, outras referências são utilizadas na concepção de Antônio das Mortes, dentre as quais as

³² ROCHA, Glauber *apud*. VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 59.

³³ MAIA, Andrea Casa Nova; CARDOSO, Luciene Carris; SANTOS, Vicente Saul Moreira. *Lições do tempo: temas em história e historiografia no Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. p. 56.

³⁴ HERMANN, Jacqueline. Religião e política no alvorecer da República: os movimentos de Juazeiro, Canudos e Contestado. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N.. *O Brasil Republicano – volume 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 155.

memórias de Glauber sobre os jagunços que testemunhara em Vitória da Conquista³⁵, o que fica mais evidente nos trajes utilizados pelo matador, que diferiam bastante dos adereços utilizados pelas tropas volantes, que em muitos casos utilizavam trajes semelhantes aos dos cangaceiros³⁶.

Antônio das Mortes simboliza, então, distintos personagens que desempenharam funções repressivas a serviço de forças políticas ou econômicas no espaço sertanejo ao longo de diferentes contextos. É interessante mencionar que dentro da premissa glauberiana e da característica ambiguidade de seus personagens, Antônio das Mortes também se encontra sujeito a um outro tipo de controle das elites agrárias, visto que em diversos momentos externa reticência acerca das ações que desempenha³⁷:

A procura da justiça, como premissa maior da jornada alegórica das personagens de Glauber, é um movimento que se repõe a cada passo; no entanto, porque incompleto, tal movimento não dá ensejo para a celebração de uma totalidade já constituída. Pelo contrário, o passado e a violência são objeto de uma reflexão tensa, dramática, que se volta para heróis marcados pela ambivalência, ou melhor, para uma lição da história marcada pela ambivalência³⁸.

O valor da história como elemento de *resistência* em Bacurau também escapa ao universo narrativo construído. Ao longo de 2019, os diretores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles concederam diversas entrevistas a veículos de comunicação salientando a importância da discussão política ao filme: falando ao portal *QG*, Dornelles afirma que, perante as ameaças à democracia e direitos recentemente testemunhados no país, é importante proporcionar o reconhecimento e valorização da história e da memória, conferindo a *Bacurau* a missão de “lembrar do que nossas gerações passadas já viveram para que não precisemos repetir esses ciclos de violência e sofrimento”³⁹.

O processo de rememoração do passado passa pelo crivo da experiência em Dona Carmelita, mas suas raízes estão veladas no Museu Histórico de Bacurau. Tal como a

³⁵ ROCHA, Glauber *apud*. VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 60.

³⁶ PERICÁS, Luiz Bernardo. *Os cangaceiros*: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 85.

³⁷ Cabe mencionar que Glauber trouxera mais uma vez o personagem no filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), desta vez na condição de protagonista e finalmente assimilando a experiência das situações vividas: na trama, após ser interpelado por um coronel para dar fim a cangaceiros, finalmente compreende as relações de opressão pautadas no poder político e econômico como uma das principais chagas da região, voltando-se então contra seus representantes.

³⁸ XAVIER, Ismail. *op. cit.*, p. 11.

³⁹ Disponível em <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2019/08/bacurau-opta-por-nao-fugir-de-questoes-politicas-juliano-dornelles-e-kleber-mendonca-filho-debatem-papel-do-brasil-em-filme.html>. Acesso em 01/05/2020.

matriarca age através de sua herança social, o Museu também permeia a narrativa em sua totalidade, mas de forma igualmente sutil: o imóvel é perceptível em diversos planos abertos que apresentam o povoado quase em sua totalidade espacial, além de alguns rápidos planos fechados que apresentam sua fachada, mas na maior parte da projeção permanece fechado. No momento em que os forasteiros brasileiros passam pelo povoado e instalam o bloqueador de sinais na quitanda, Luciene (Suzy Lopes) os questiona se foram visitar o Museu e, diante da resposta negativa, sugestivamente avisa que “deveriam visitar”.

O interior do espaço somente é revelado quanto aquela população precisa resistir à ameaça dos estrangeiros: o Museu guarda as origens do povoado não somente através dos recortes jornalísticos que registraram as investidas dos cangaceiros ou de suas indumentárias e instrumentos variados expostos, como também através das diversas armas penduradas nas paredes, que voltam a ser empunhadas para a resistência da comunidade. Ao adentrar o local, o forasteiro Terry (Jonny Mars) é abatido por Lunga, escondido em um fundo falso no piso, do qual sai em um rompante de fúria para infligir sucessivos golpes no cadáver do inimigo.

Nesse momento a pertinência do título do filme torna-se mais latente: bacurau (*Nyctidromus albicollis*) é uma ave noturna de grande distribuição geográfica na América Latina, que tem o hábito de camuflar seus ovos no chão, escondendo-os embaixo de folhas. Tal como a ave, os habitantes utilizam refúgios no chão (o fundo falso no Museu e a cela subterrânea revelada após a cavação) para se esconderem e, posteriormente, surpreenderem seus algozes. Mas também podemos estabelecer analogia semelhante em relação à importância da história da trama: as raízes daquela comunidade permanecem ocultas até o momento em que o recurso é necessário. A memória é então privilegiada como recurso de defesa em primeiro plano, tanto no sentido material de fornecer àquela comunidade os recursos e as táticas para a resistência, quanto no sentido metafórico de resgate das raízes contra a tentativa de apagamento do povoado.

É fundamental também destacar que a comunidade compreende que as experiências possíveis por suas raízes históricas não estão limitadas a um processo fechado: após a supressão dos algozes, o Museu Histórico de Bacurau é lavado, mas a responsável pelo espaço faz questão de salientar que as manchas de sangue nas paredes devem permanecer. Os habitantes compreendem o espaço não somente como um repositório material, mas também em sua concepção de lugar de memória, assim proporcionando tanto a percepção quanto a

organização da memória coletiva⁴⁰, e que permanece em pleno processo de acumulação de experiências.

Conclusão

Nossas considerações acerca das produções de Glauber Rocha, Kleber Mendonça dos Santos e Juliano Dornelles se desenrolaram de forma a compreender, mesmo que brevemente, alguns dos aspectos discursivos acerca da valorização de elementos históricos que os diretores buscaram implementar em suas obras. Percebemos que em muito as premissas de valorização da memória se mostraram semelhantes, mesmo que as finalidades narrativas fossem distintas: a evocação da experiência no intuito de reflexão sobre a história é um dos maiores pontos de convergência nas obras, assim como a elevação do sertão a um espaço mítico para a discussão de elementos gerais da sociedade brasileira.

Mesmo que décadas separem *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Bacurau*, urge nos filmes a abordagem de permanentes problemas sociais e relações de poder que marcam determinados enfoques do Brasil Contemporâneo. Identificar tais elementos na análise dos filmes reforça a possibilidade de riqueza historiográfica a partir da abordagem do produto cinematográfico como fonte histórica e atesta, de forma acentuada, o caráter político do cinema e sua importância como agente de reflexão social. Os dois casos selecionados para esse artigo são plenamente marcados por essa premissa e nos ajudam a perceber algumas das amplas dimensões nas quais um produto cultural pode agir em seu contexto histórico e social.

Referências bibliográficas

BARROS, José d'Assunção. Memória e história: uma discussão conceitual. **Tempos Históricos**, vol. 15, 1º semestre de 2011.

BARROS, José d'Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. *In*: NÓVOA, Jorge; BARROS, José d'Assunção (orgs.). **Cinema – História: teorias e representações sociais no cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁴⁰ BARROS, José d'Assunção. Memória e história: uma discussão conceitual. *Tempos Históricos*, vol. 15, 1º semestre de 2011. p. 329.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – volume III – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil – Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. 2ª ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

FRANÇA, Déborah G. C. **Quem deu a ciranda a Lia?: a história das mil e uma Lias da ciranda (1960 – 1980)**. 203 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

GERBER, Raquel. **O mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1982. P. 180.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1987.

HERMANN, Jacqueline. **Religião e política no alvorecer da República: os movimentos de Juazeiro, Canudos e Contestado**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N.. *O Brasil Republicano* – volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KORNIS, Mônica A. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MAIA, Andrea Casa Nova; CARDOSO, Luciene Carris; SANTOS, Vicente Saul Moreira. **Lições do tempo: temas em história e historiografia no Brasil Republicano**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

MARQUES, Rosa Maria; XIMENES, Salomão Barros; UGINO, Camile Kimie. Governos Lula e Dilma em matéria de seguridade social e acesso à educação superior. **Revista de Economia Política**, vol. 38, nº 3 (152), pp. 526 – 547, julho-setembro/2018.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte história na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.

NEMER, Sylvia. **A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha**. 222 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica**. São Paulo: Boitempo, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. 2ª edição. São Paulo: UNESP, 2005.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SINGER, André. **O Lulismo em crise – um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016).** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VERAS, Carlos C.L.. **A violência pedagógica da fome – Deus e o Diabo na Terra do Sol e as relações entre história, cinema e experiência.** Rio de Janeiro: Multifoco, 2019.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em: 25/09/2020

Aprovado em: 02/11/2020