



Othon Bastos, Geraldo del Rey

1964, Deus e o diabo na terra do sol.

Direção: Glauber Rocha.

Brasil, 125 minutos.

O faroeste em John Ford e Glauber Rocha: a verdade e o mito da imagem

Rodrigo Cazes Costa*

Este artigo visa estudar como o retrato do gênero faroeste, nos filmes *O homem que matou o facínora*, de John Ford e *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, pode questionar a verdade, no sentido iluminista, teleológico, que uma imagem carrega, ou pretende carregar. Utilizo como apoio para minha reflexão os livros sobre cinema de Gilles Deleuze, *Imagem-tempo* e *Imagem-movimento*.

cinema, Glauber Rocha, John Ford

Faroeste, imagem-ação, *O homem que matou o facínora*

Dentre os gêneros que, tradicionalmente, são ligados à imagem-movimento¹, o faroeste é um dos mais emblemáticos. A cinematografia que melhor desenvolveu a técnica de afetar o público com a imagem-movimento, principalmente com sua espécie da imagem-ação, foi a norte-americana. E, na filmografia norte-americana que vai dos anos 1910 até os anos 1960, o faroeste é o gênero que, além de possuir a imagem-ação como sua componente principal, lida com todo o mito de formação da nação norte-americana:

Afinal, o cinema americano nunca deixou de filmar e refilmar o mesmo filme fundamental, que era Nascimento de uma nação-civilização, cuja primeira versão havia sido feita por Griffith. Ele tem em comum com o cinema soviético a crença numa finalidade de história universal, aqui a eclosão da nação americana, lá o advento do proletariado. (Deleuze, 1985, p.186).

Os heróis, as armas, a exploração de um grande território desconhecido e a busca pela verdade² são elementos básicos da formação da nação norte-americana e estão sempre presentes nos faroestes tradicionais. Assim, quando os Estados Unidos passam, nos anos 1960, por uma crise de valores, com a Guerra do Vietnã, o movimento pelos direitos civis dos negros, o surgimento da contracultura, a morte do presidente John Kennedy, enfim, toda uma

*Rodrigo Cazes Costa, doutorando em estudos de literatura pela PUC-Rio, pesquisa as interseções entre cinema, literatura, modernidade e neobarroco.

série de mudanças que fez emergir uma nova nação dentro daquela orientada pelos antigos valores cristãos, protestantes e puritanos que sempre moldaram os Estados Unidos. Assim, nos anos 1960, o faroeste acabou por retratar essa mudança, essa crise na sociedade norte-americana. *O homem que matou o facínora* talvez seja o primeiro faroeste a expressar essa crise do gênero e da sociedade dos Estados Unidos.

Deleuze, em sua análise da imagem-ação, nomeia uma forma narrativa, uma grande forma, que é a utilizada normalmente por filmes que têm o privilégio da imagem-ação. É a forma S-A-S', em que se vai da situação para a situação modificada, transformada por intermédio da ação de um herói. Nem sempre o faroeste irá seguir esta fórmula, mas ela é básica no gênero. *O homem que matou o facínora* ainda se organiza por essa forma, sem deixar de expressar uma crise no processo de mudança da situação S para a S'. O filme, afinal, se dá nesse questionamento do que seria a verdade e, no final, triunfa a mentira. O que funda a nação norte-americana, então, não seria a verdade. Mas, sim, a mentira, a lenda. Se a mentira é mais interessante do que a verdade, publiquemos a mentira, afirma o jornalista que entrevista o senador da República, interpretado por James Stewart, quando este revela não ser ele o homem que matou o facínora, como todos sempre pensaram, e sim um antigo pistoleiro da região, interpretado por John Wayne. Sobre essa transição da antiga ordem, simbolizada pelo personagem de John Wayne e a nova ordem, simbolizada pelo advogado e futuro senador, James Stewart, Deleuze coloca:

Em *O homem que matou o facínora*, o bandido é morto e a ordem é restabelecida; mas o *cow-boy* que matou sugere quem será o futuro senador, aceitando assim a transformação da lei, que deixa de ser a lei tácita épica do Oeste para tornar-se a lei escrita ou romanesca da civilização industrial. (Deleuze, 1985, p.186).

Para Deleuze, o cinema é imagem e som e não um discurso, uma linguagem. Para John Ford, também. *O homem que matou o facínora* inicia-se com uma imagem que nos remete à primeira sessão de cinema, realizada numa sala de Paris, em 1895, pelos irmãos Lumière. Vemos um trem chegando numa estação, trem que traz de volta à cidade de Shimbone o agora senador da República Ranson Stoddart. Ele havia chegado à mesma cidade muitos anos antes, de carruagem (ainda não existia o trem, a ferrovia, o progresso...) para exercer a profissão de advogado. Ransom logo é atacado por um bando de marginais, liderados por Liberty Valance, e descobre que a lei dos livros de direito pouco ou nada vale naquela região. Mas ele

não desiste de modificar a situação e fazer a letra da lei valer mais do que as armas de fogo. Ele retorna a Shimbone para o enterro do verdadeiro homem que matou o facínora, o *cowboy* Tom Doniphon.

Realizado em 1962, o filme é fotografado em preto e branco, opção só utilizada na época, nos Estados Unidos, em produções muito baratas, o que não foi o caso do filme em questão. O uso do preto e branco evoca, em *O homem que matou o facínora*, um sentimento de nostalgia. Na nova ordem da nação americana que nascia nos anos 1960, o faroeste e sua evocação de uma nação americana “romântica”, na qual o valor de um homem se media por seu heroísmo e pela capacidade de resolver por si próprio seus problemas, havia perdido muito o sentido. *O homem que matou o facínora* é um faroeste que já não acredita mais na dramaturgia do faroeste clássico, no poder das armas e do herói. O preto e branco, assim, evoca a saudade de um passado que não mais poderá retornar. Na nova ordem da nação americana dos anos 1960 não existe mais lugar para o herói romântico do faroeste. Somente para um faroeste cínico, como Deleuze observa a respeito de *O homem que matou o facínora*:

É verdade que entre os dois, entre S e S₁, há muita ambigüidade e hipocrisia. O herói de *O homem que matou o facínora* faz questão de se lavar do crime para se tornar senador respeitável, enquanto os jornalistas insistem em manter sua lenda, sem a qual ele não seria nada. (Deleuze, 1985, p.185).

O homem que matou o facínora termina com uma imagem do senador e sua mulher partindo num trem, de volta a Washington, após cumprirem o ritual do velório de Tom em Shimbone. Hallie, a mulher do senador, era pretendida por Tom, mas acaba casando-se com Ransom, o advogado e futuro senador, que representa o novo elemento da nação, a civilização, em contrapartida à lei das armas, representada por Tom. Numa das cenas centrais do filme, Tom acaba incendiando uma extensão de sua casa, que construía para Hallie, para quando se casassem. Essa imagem do incêndio da casa de Tom é o símbolo do fim da época clássica do oeste, o fim do *cowboy*. Mas, mesmo com a era do oeste romântico tendo acabado, a violência continuará tendo papel importante. Como Deleuze observa, o predicado que faz com que Ransom seja eleito senador é o fato de ele ter matado Liberty Valance, o maior bandido da região. Deleuze observa bem como John Ford trabalha com duas imagens modificadas para desmentir a farsa fundadora de que Ransom teria matado o facínora:

Em *O homem que matou o facínora*, o final mostra a verdadeira morte do bandido e o *cowboy* que atira, enquanto antes víamos a imagem cortada à qual se aterá a versão oficial (é o futuro senador quem matou o bandido). (Deleuze, 1985, p.185).



James Stewart, Vera Miles,
John Wayne, Edmond O'Brien
1962, O homem que matou o facínora
(The man who shot Liberty Valance).
Direção: John Ford. EUA, 119min.

O filme vai se encerrar com a imagem do trem, mas agora ele vai em direção ao horizonte. Após assistir a este filme, não há mais como saber se a imagem é ou não sinônimo de verdade. A crise na imagem-movimento chega ao faroeste, o gênero cinematográfico norte-americano por excelência.

Imagem-tempo e a crise da imagem-movimento

A imagem-movimento corresponde, principalmente, ao período do cinema clássico, que tem seu apogeu no período compreendido entre os anos 1910 até o final da Segunda Guerra Mundial. A imagem-tempo surge com o neorealismo italiano ao final da Segunda Guerra, tendo como antecedentes principais os cinemas de Orson Welles, Yasujiro Ozu, e Jean Renoir. Deleuze procura afastar o neorealismo de definições temáticas, sempre preocupado em analisar o cinema por intermédio das imagens:

O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensoriais motoras da imagem ação no antigo realismo. (Deleuze, 1999, p.11).

Estes cineastas precursores já exploravam elementos que iriam constituir a imagem-tempo, a imagem de sensações óticas e sonoras puras, em contraposição à imagem-movimento, a imagem que está presa a um esquema sensorio-motor, um esquema de verdade iluminista. Para Deleuze, em *Cidadão Kane* (1943) temos a primeira presença direta da imagem-tempo:

(...) o tempo saía de seus eixos, revertia sua relação de dependência com o movimento, a temporalidade se mostrava por si mesma e pela primeira vez, mas sob a forma de uma coexistência de grandes regiões para explorar (Deleuze, 1999, p.129).

Em Ozu:

Embora sofresse desde o início a influência de certos cineastas americanos, Ozu construiu num contexto japonês a primeira obra a desenvolver situações óticas e sonoras puras (ele chega, porém, bem tarde no cinema falado, em 1936).³ (Deleuze, 1999, p.23).

Ozu trabalha muito com a ideia de perambulação, de andar sem uma direção definida. Em *Viagem a Tóquio*, filme de 1953, pode ser vista essa característica do cinema de Ozu, uma marca dos filmes de imagem-tempo, nas andanças dos personagens que vêm do interior para passar o verão com sua família, em Tóquio. Mesmo sendo um filme da imagem-movimento em crise, *O homem que matou o facínora* ainda possui um ciclo, um enredo, que se fecha perfeitamente com a chegada e a partida do senador em seu trem. Quando a crise da imagem-movimento explode totalmente, como no caso de *Deus e o diabo na terra do sol*, já não há mais um círculo que se fecha e sim uma espiral, sempre aberta. Sobre Jean Renoir, pode-se dizer que é o primeiro cineasta a explorar dramaticamente a profundidade de campo, como podemos ver nos seus filmes do final dos anos 1930, *A regra do jogo* e *A grande ilusão*. Mas somente a partir do neorealismo italiano, que inaugura um novo modo de vermos o virtual através de imagens, pode-se falar na consolidação da produção da imagem-tempo. O exemplo maior dessa estética cinematográfica pode ser a cena da pesca do atum em *Stromboli*, de Roberto Rossellini, no momento em que a personagem de Ingrid Bergman percebe a atrocidade daquela matança, vendo além do real. Não existe, no entanto, a substituição de uma espécie de imagem pela outra. Nos dias de hoje, a imagem-movimento continua predominante no cinema produzido mundialmente. Mas ela já não é mais pretensamente ingênua, como a do cinema americano dos anos anteriores à década de 1960. A imagem-movimento contemporânea, que na maioria dos filmes encontra-se em correlação com a imagem-tempo, é descendente do cinismo que *O homem que matou o facínora* revela.

Essa crise sobre a crença na verdade da imagem, que vem resultar na imagem-tempo, no neorealismo italiano, nasce com a crise da representação, processo que tem início no século XIX, quando a literatura, através de Flaubert, Dostoievski e outros autores, questiona o papel do narrador como um ser onisciente, detentor de uma verdade absoluta. Aparece o discurso indireto livre, que viria a ser analisado por Bakhtin⁴ e, posteriormente, um conceito que Pasolini

utilizaria para sua teoria sobre o cinema de prosa e o cinema de poesia. Para Pasolini⁵, esse tipo de discurso oferece novas possibilidades expressivas ao cinema, permitindo uma viagem dessa arte até uma dimensão onírica. Na pintura temos o impressionismo de Monet, Renoir, Degas, modificando totalmente a forma como víamos os objetos ou cenas representadas. Na filosofia e no pensamento psicanalítico, Marx, Freud, Nietzsche, cada um a sua maneira, desfazem a crença na existência de um sujeito uno, senhor absoluto de sua vontade, indicando assim uma crise no pensamento de que a verdade seja alcançada ao final de uma teleologia histórica, numa espécie de crítica ao positivismo científico do século XIX. No século XX (e até os dias de hoje) essa crise continuou a se esgarçar, surgiram as vanguardas históricas e o cinema acabou por ser afetado, também.

O neorrealismo surge na Itália em meados dos anos 1940, vindo a se consolidar ao final da Segunda Guerra Mundial, com os filmes *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini e *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica. Tudo o que dissemos antes sobre a crise da representação acabou explodindo no cinema italiano dessa época, como se a clima instaurado pela Segunda Guerra Mundial possibilitasse a eclosão desse novo pensamento sobre o cinema. Para Deleuze, o neorrealismo é, antes de tudo, um pensamento. Assim ele contesta a tese de André Bazin, que, por sua vez, contestava a definição do neorrealismo, ao expressar pelo conteúdo social de seus filmes. Para Bazin⁶, o neorrealismo produzia um cinema mais real do que os cinemas que o precederam, por operar com longos planos que, para Bazin, como que reconstituíam a realidade. Deleuze enxerga, porém, a questão de outra forma:

Mas não temos a certeza de que o problema possa ser colocado assim ao nível do real, seja pela forma ou pelo conteúdo. Não seria antes ao nível do *□mental□*, em termos de pensamento? Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento? (Deleuze, 1999, p.10).

Deleuze então amplia o conceito de neorrealismo, o qual poderemos perceber em filmes que, geralmente, não são associados ao estilo, como os que Antonioni fez nos anos 1960 (*O eclipse*, *A noite*). O neorrealismo é, portanto, uma maneira de produzir imagens, que vai, inclusive, além do próprio neorrealismo italiano. Os movimentos dos cinemas-novos que eclode nos anos 1960 (Nouvelle vague, Cinema novo brasileiro e outros cinemas novos) são todos

devedores do neorrealismo italiano. E, cada um segundo suas circunstâncias estéticas, sociais e materiais, seguirão por várias direções.

O neorrealismo italiano será, então, o principal elemento sobre o qual Deleuze pensará a imagem-tempo e a crise na imagem-movimento, o qual instala uma fratura na imagem-ação porque os personagens já não mais reagem à situação: *No neo-realismo, as ligações sensório-motoras só vão valer pelas perturbações que as afetam, soltam, desequilibram ou distraem: crise da imagem ação.* (Deleuze, 1999, p.14). Assim surge esse novo cinema e esse novo modo de pensamento em que os personagens não irão mais, a exemplo de Tom em *O homem que matou o facínora*, reagir a uma situação e buscar modificá-la, mas apenas vivenciá-la, experimentá-la, como em geral ocorre em nossas vidas.

Deus e o diabo na terra do sol - Glauber Rocha e o faroeste do terceiro mundo

Glauber Rocha é o único cineasta brasileiro mencionado por Gilles Deleuze em seus dois livros sobre cinema. Isso é bastante sintomático de dois aspectos que envolvem Glauber Rocha e o cinema brasileiro. Primeiro, a maneira como o mundo transformou Glauber Rocha em um mito brasileiro e latino-americano, o que não ocorreu com os demais cineastas brasileiros. Glauber é mesmo como um símbolo de nosso cinema no exterior (nos dias de hoje já temos uma modificação relativa desse quadro com a vitória de Tropa de elite no Festival de Berlim, a vitória anterior de Central do Brasil no mesmo festival e o enorme sucesso de Cidade de Deus pelo mundo. Mas Glauber ainda pode ser visto como o símbolo maior de nosso cinema da imagem-tempo no exterior). E o fato de somente Glauber Rocha ser mencionado nos livros de Gilles Deleuze sobre cinema leva também à constatação de o quanto o cinema feito no Brasil é desconhecido fora das fronteiras brasileiras, pois também poderiam ser mencionados no livro cineastas⁷ como Rogério Sganzerla, Julio Bressane, etc. Mas Glauber é o símbolo do cinema de um terceiro mundo revolucionário no Brasil e na América Latina dos anos 1960, um cinema que pretendia modificar as condições sociais e políticas do Brasil e do continente naquela época, sem pretensões didáticas, sem colocar a imagem apenas como ilustração de um discurso.

Deus e o diabo na terra do sol, lançado em 1964, às vésperas do golpe militar que instaurou a ditadura no Brasil, pode ser visto como um faroeste revolucionário do terceiro mundo. O



Othon Bastos

1964 Deus e o diabo na terra do sol.

Direção: Glauber Rocha.

Brasil, 125 minutos.

diálogo do filme com o gênero é evidente na escolha da ambientação, o sertão do nordeste brasileiro, no qual ocorre o duelo entre o povo que morre de fome, simbolizado pelo vaqueiro Manuel, e os fazendeiros, a elite, impedindo a esse povo o acesso ao básico, que seria o alimento para a sobrevivência. Manuel mata um desses fazendeiros e agora sua chance de sobreviver é fugir para longe de onde tinha sua pequena roça. As cenas, nas quais Manuel mata o fazendeiro que o oprimia e depois foge a cavalo até sua fazendinha para buscar sua mulher e fugirem os dois, são típicas do gênero faroeste, mas a sua montagem resulta numa grande diferença em relação àquela utilizada em *O homem que matou o facínora*. Deus e o diabo na terra do sol trabalha com uma montagem que não busca a uniformidade do espaço e do tempo, como a montagem utilizada no filme de John Ford. Pelo contrário, em Deus e o diabo esse espaço e esse tempo são fragmentados, o corte irracional está presente e não se persegue uma ideia de harmonia clássica que ainda se vê no filme de John Ford.

Manuel mata o fazendeiro a facadas, reagindo após ser chicoteado por ele, que se sentira ofendido por Manuel, ao ser chamado de ladrão, por conta da partilha injusta de uma boiada. Os cortes do plano do fazendeiro esfolando Manuel para aquele em que este esfaqueia o fazendeiro seguem uma ordem de construção temporal própria do filme. É um tempo criado dentro do filme, que existe apenas naquele momento deste filme. Não existe a tentativa de simular uma passagem de tempo que faça o espectador sentir-se confortável. A intenção é questionar o espectador e sua percepção, não capturar seus sentidos, fazê-lo refém do filme. Assim é também o corte desta cena para aquela na qual Manuel foge, em cavalgada, dos capangas do fazendeiro. É uma cena, aparentemente, típica de um filme de faroeste norte-americano, o herói perseguido pelos bandidos, mas a passagem de uma cena para a outra e a dinâmica dentro das cenas revela um uso do espaço e do tempo bem diferente daquele que vemos em *O homem que matou o facínora*.

Deus e o diabo na terra do sol está ligado, assim como o filme de Ford, à construção de uma nação. Mas, no filme de Glauber, não há um projeto de nação já pronto, como o que vemos ao final de *O homem que matou o facínora*. Aqui há toda uma nação ainda para se construir; na verdade não existe projeto algum dentro do Brasil de Deus e o diabo na terra do sol. Se, no filme de John Ford, já há a saída do mundo do mito, simbolizado pelo personagem de John Wayne, aqui ainda se está num mundo que vive fortemente os mitos, mitos que Glauber quer destruir, destruir de dentro, como diz Deleuze. A fronteira do intelectual do terceiro mundo em relação a essa operação da fabulação é assim colocada por Deleuze:

O diretor de cinema se vê perante um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades impessoais a serviço do colonizador. O autor não deve portanto fazer-se etnólogo do povo, tampouco inventar ele próprio uma ficção que ainda seria história privada: pois qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, está do lado dos "senhores". (Deleuze, 1999, p.264).

Em *Deus e o diabo* são dois os mitos poderosos contra os quais o filme se coloca: o primeiro é o mito de uma religião que irá salvar o povo, representada pelo personagem de Sebastião, uma figura que faz um paralelo com o personagem histórico de Antônio Conselheiro e revela o diálogo de Glauber Rocha com o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Aqui a comunidade instalada pelo líder religioso é o local de fuga para onde vão Manuel e a mulher, após o assassinato do fazendeiro. Lá existe todo um povo que espera pelo milagre que o "santo" promete: conduzi-los até um lugar no qual não exista a seca, a fome, a pobreza. Mas Sebastião é apenas um fanático e não um santo. Sua religião não conseguirá religar o povo que o segue com a terra. Manuel percebe isso, mas sua mulher fica fascinada pelo líder religioso. Surge, então, o grande personagem do filme, Antônio das Mortes, contratado pelos poderosos da região para exterminar o povo de Sebastião, matar todos os pobres. Em mais uma cena na qual a montagem irracional prevalece, Antônio das Mortes mata o povo de Sebastião, sem vermos propriamente as mortes, enquanto este fazia o sacrifício de uma criança. É outro exemplo de todo um tempo que é criado dentro do filme.

O segundo mito contra o qual Glauber luta em *Deus e o diabo na terra do sol* é o cangaço. A luta pela libertação do povo não deve ser feita pelas armas do cangaço, que representam uma ilusão tão grande quanto àquela da religião. Em fuga após a destruição do grupo de Sebastião por Antônio das Mortes, Manuel e sua mulher encontram o que sobrou do grupo dizimado de Lampião: Corisco, Maria Bonita e mais dois ou três cangaceiros. Manuel se confronta com mais um mito em sua andança. *Deus e o diabo na terra do sol* é um filme de perambulação, que não estará encerrada ao final da projeção. Mas o cangaço não é heróico, como supunha Manuel. Corisco faz tudo para poder sobreviver, inclusive entrar numa casa, estuprar a mulher de um fazendeiro e roubar todas as suas posses. O mundo no qual Manuel vive é insuportável em todos os seus aspectos. Antônio das Mortes, o matador de cangaceiro, matador de mitos, quer destruir o cangaço, matar todos os pobres; para ele a visão da pobreza é insuportável. Ele persegue Corisco e o mata com tiros de espingarda num dos planos mais impressionantes

de todo o cinema, quando Corisco gira em círculos e cai morto no chão, gritando: “Mais fortes são os poderes do povo!”. Resta como opção, a Manuel e sua mulher, a fuga rumo ao sertão que irá virar mar, com o filme retomando a imagem de seu início, um plano aéreo do sertão, mas, desta vez, com o casal correndo. Um questionamento às teleologias históricas ao qual Glauber dará continuidade em *Terra em transe*.

Recebido em 15 de julho de 2009/ aprovado em 04 de setembro de 2009

Notas

- 1 Conforme definida por Gilles Deleuze em seu livro *Imagem-movimento*.
- 2 Quando utilizo a palavra verdade, no texto, refiro-me a uma verdade iluminista, que visa a uma teleologia como aquela concebida por Hegel para a história.
- 3 O primeiro filme falado, mesmo que apenas parcialmente, é *O cantor de jazz (The jazz singer)*, de 1929.
- 4 Para um aprofundamento neste tema, ler o livro de Bakhtin: *Marxismo e filosofia da linguagem*.
- 5 Pasolini examina este tema em seu ensaio *Cinema de prosa cinema de poesia*.
- 6 A esse respeito: “Ontologia da imagem fotográfica”, ensaio de André Bazin.
- 7 Para um desenvolvimento em torno da temática do cinema experimental no Brasil, ler o livro *Cinema de invenção*, de Jairo Ferreira.

Referências

- Bakhtin, M. (2006). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC.
- Bazin, A. (1991). “Ontologia da imagem fotográfica” in: *Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (1999). *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1985). *Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Ferreira, J. (2000). *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar.
- Pasolini, P. P. (1986) “Cinema de prosa e cinema de poesia” in: *Diálogos com Pasolini: Escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella.