

Análise semiótica e discursivo dos filmes *Deus e o diabo na terra do Sol* e *O dragão da maldade contra Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha

Ana Luiza Valverde da Silva, Universidade de Valencia, Espanha

Resumo: Em 1964, Glauber Rocha estreou o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ano em que o Brasil sofreu o golpe militar. Devido a forte censura na época, era proibido o diálogo sobre política ou questões sociais. Glauber Rocha escreveu e dirigiu *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, as narrações tratam sobre a dicotomia entre o bem/mal, cultos/incultos, a ordem/desordem, as diferenças sociais, as construções simbólicas do espaço como semiosfera, fronteiras e suas rupturas causadoras do caos. Para o diretor, a religião está intimamente relacionada à política. O desejo pelo poder está plasmado nas relações: político-social (interesse dos proprietários sobre os trabalhadores) e religiosos (sacerdotes sobre os discípulos). Esta análise discorre sobre as dualidades simbólicas, baseada na discussão semiótica do teórico Yuri Lotman. A intenção é examinar como Glauber Rocha construiu os espaços simbólicos ao longo das imagens e do discurso fílmico, e conhecer a mensagem que o cineasta transmite.

Palavras chave: Glauber Rocha, semiótica, espaços simbólicos

Abstract: In 1964, Glauber Rocha directed the film *Black God, White Devil* year when Brazil suffered a military coup state. Due to strong censorship at the time, the dialogue about political or social issues was forbidden. Despite all that chaos, Glauber Rocha wrote and directed *Black God, White Devil* and *Antonio das Mortes* that deal with the dichotomy between good / evil, educated / uneducated, order / disorder, the social, the symbolic constructions of space as semiosphere, borders and their breaks causing chaos. For the director, religion is closely related to politics. The desire for power is enshrined in relations: political and social (interest of the owners on the workers) and religious (priests on the disciples). This analysis discusses on the symbolic dualities, based on the discussion of theoretical semiotics as Yuri Lotman. The goal is to describe how Glauber Rocha built the symbolic spaces over the images and film discourse, and understand the message that the filmmaker conveys.

Keywords: Glauber Rocha, Semiotics, Symbolic Spaces

Introdução

A década de 60 marcou a história do Brasil dentro da política e da arte. Em 1964 Glauber Rocha estreou o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, mesmo ano que o Brasil sofreu o golpe militar de estado. A ditadura militar acabou com a liberdade de expressão e censurou através do AI5 (Ato Institucional nº5) todos os meios de comunicação. Diante desse crítico momento político a arte brasileira estava em intensa ascensão. No cinema filmes aclamados como *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Cinco vezes favela* (Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges, 1962), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os cafajestes* (Rui Guerra, 1962), *Os fuzis* (Rui Guerra, 1963) entre muitos outros que simbolizaram o início do movimento cinema novo. Na música essa década marcou a carreira de Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina, Roberto Carlos, Gilberto Gil, Rita Lee e muitos outros músicos. A artes plástica também registrou nomes como Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Antônio Dias, Rubens Gerchman, José Roberto Aguilar etc. Esses jovens artistas buscavam liberdade de expressão e produziam trabalhos carregados de ideologia. Muitos buscavam ser a voz do povo. Através da arte eles diziam o que estava proibido e dessa forma corriam sérios riscos de prisão.

Neste mesmo período Glauber de Andrade Rocha se torna um reconhecido cineasta, com um discurso marcado pela estética da fome e da violência, o cinema do autor e político do terceiro mundo



– termo inventado pelo próprio Rocha como uma negação ou recusa radical ao cinema industrial de grande escala. O diretor grava *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964, e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969, em momentos políticos críticos e distintos, porém os dois filmes abordam uma realidade dura e violenta que agride a audiência. Dentro do Brasil, os filmes foram censurados pela ditadura. No exterior foram premiados e aclamados, trazendo o cinema brasileiro para a discussão nos grandes centros da Europa.

Esses longas-metragens exploram a miséria da população nordestina como o foco principal das narrações. Na luta por melhores condições de vida, Rocha aborda as múltiplas dificuldades que pessoas excluídas vivenciavam cotidianamente. Para compreender as mensagens que Rocha transmite nesses filmes essa análise recorre a teoria da semiótica de Yuri Lotman. Ao fazer um comparativo de fronteira semiótica com as fronteiras rompidas nos filmes se percebe a angústia do diretor sobre um sistema político excludente e caótico. A individualidade semiótica também está presente na desgraça que cai sobre o chefe da família e sobre todos os seus relativos. A história de cada filme é entendida conforme seus diferentes núcleos-distinguidos por interesses político, religioso ou social. A compreensão de um filme pode ser vista da igual semelhança ao entendimento de um idioma, desta forma, tanto *Deus e o diabo na terra do sol* como o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* estão aqui interpretados como um universo semiótico ou uma semiótica.

Glauber Rocha, e sua opinião sobre o cinema brasileiro

A arte brasileira precisa se nacionalizar através da sua expressão.
Glauber Rocha

Em 1954, Nelson Pereira dos Santos terminou o filme *Rio 40 Graus*. O longa-metragem contém cenas de cotidiano carioca, imagens da população registradas nas ruas do Rio de Janeiro, e marcou uma revolução no cinema brasileiro, que se distanciou das grandes produções. Era um filme original, de baixo custo, com jovens talentos e filmado no ambiente natural. Essa produção, revolucionária para a época, despertou em Glauber de Andrade Rocha o interesse de se tornar um cineasta. Conhecido por sua agressividade, Rocha se consolidou como cineasta, roteirista e crítico de cinema. Nasceu em 14 de março de 1939 em Vitória da Conquista (Bahia/BR), e morreu de pneumonia em 22 de agosto de 1981 no Rio de Janeiro (Rio de Janeiro/BR).

Durante os estudos de Direito, Rocha inicia uma relação intensa com o teatro experimental. O interesse pelo cinema e pela política o levou a abandonar seus estudos e iniciar uma carreira no ramo cinematográfico e jornalístico. Principiou como crítico de cinema e escreveu para diversos jornais a saber: *O Momento*, *Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo* e *Diário de Notícias*, e em revistas como *Mapa em Ângulo* e *Civilização Brasileira*. Desde o início Rocha estabeleceu o diálogo entre arte, cultura e crítica política. Seu legado se desenvolve durante as décadas de 50, 60 e 70 até o início de 80. Devido a forte pressão da ditadura militar em 1971, Rocha se exilou na Europa.

Em 1963, Rocha escreve o livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Em 64 lança o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, no qual exibe o estilo cinematográfico provocativo. Ao longo de sua carreira, Glauber Rocha se sentindo incompreendido e mal interpretado pela crítica, proferiu: “O autor, em sua obsessão criativa, terá de resistir ao mal-entendimento, má-fé, o profissionalismo, a indiferença daqueles que trabalham com filme e desrespeito de crítica” (Glauber Rocha, 1963, p. 35).

Aos 24 anos, Glauber Rocha já era um cineasta influente e respeitado. Havia filmado *Barravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), e alguns curtas-metragens. Em seu livro, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, comentou que no Brasil na década de 60, um cineasta que teve inteligência, sensibilidade e criatividade era sinônimo de loucura, irresponsabilidade e de comunismo. A censura imposta pela ditadura brasileira de 1964, fez com que os produtores se acomodassem no estereótipo do cinema americano que ganhou poder e suprimiu cineastas que tentavam fazer um filme original, com base na cultura e nos problemas sociais do país.

O público, sem preparado, foi subitamente dominado pelas fitas imitativas do cinema americano dos anos quarenta, caracterizado western (clichê espuriamente usado na temática do cangaço) e no gangster (clichê idem nos filmes metropolitanos): o público, inconscientemente reagindo contra a linguagem pobre da cópia, investiu primariamente contra os temas: o cangaço ou a favela, zonas temáticas importantes no processo social brasileiro, são condenados antes mesmo antes de uma manifestação cinematográfico de maior vulto. Castrados em relação aos temas - estes populares, intrinsecamente evidenciados no seu aspecto político: castrado quanto a linguagem - esta, esquematizada, extrinsecamente exigida como gramática da comunicação americana do espetáculo, o autor brasileiro encontra-se praticamente sem saída. (Glauber Rocha, 1963, p. 39).

Em 1980, na estreia do filme *Idade da Pedra* (1978-1979), no Festival de Cinema de Veneza, a crítica foi severa com o cineasta. Atacaram o filme e a sua ideologia. De acordo com Glauber Rocha, o filme é uma poesia, a arte não precisa ter uma história particular ou cronológica.

De acordo com os jornais mais importantes da Europa, *Idade da Pedra* é um filme delirante, paranóico, visionário, além dos limites do cinema na Europa Ocidental e América do Norte. É um filme louco. (...) O filme realmente não tem história, o filme é um discurso visual que fala do Brasil de todos os tempos e todas as idades. É um poema, não um drama ou um romance. Como não conta uma história da forma que é conhecido, como tudo é invertido, as pessoas ficam sem entender o filme. O filme é para ver e ouvir. Você não pode falar sobre isso. Eu não faço cinema convencional. Meu tipo de filme vem de um outro espaço. A verdade é que ele não obedece as leis do drama convencional. Portanto, as pessoas se surpreendem. (Glauber Rocha, 1980, entrevista para o programa de televisão Fantástico, Rede Globo, Brasil).

O diretor acreditava que o cinema brasileiro estava ao menos 30 anos atrasado. Os cineastas recebiam pouco, os custos de produção eram elevados e os críticos da época estavam especializados no cinema americano. Para Rocha as grandes produtoras estavam interessadas em imitar, não criar, e os intelectuais eram obrigados a aceitar a produção de filmes culturalmente pobres. O público reconhecia como verdadeira a cultura hegemônica de pornografia e obscenidade, musicais e comédias americanas. Naquela época, o cinema brasileiro não tinha prestígio, estava caracterizado por uma forte negligência política, por ser demagogo e aventureiro. De acordo com Rocha, “teoricamente, o clima é de vale tudo, a partir de 1962, o que não era chanchada havia se tornado Cinema Novo”.

O cinema novo

No Brasil, durante a década de 50, surgia o movimento cinema novo. Jovens cineastas como Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Rogério Sganzerla, Ruy Guerra, Olney São Paulo, Paulo César Saraceni, Glauber Rocha, entre outros, estavam predestinados a produzir um cinema intelectualizado e lutar contra a consolidada estética do pornô chanchada. O movimento Cinema Novo continha grande influência da Nouvelle Vague Francesa, e do Neo-Realismo Italiano.

No início, ninguém conseguia definir ao certo o que seria “Cinema Novo,” mas no meio artístico não se falava em outra coisa. Esses cineastas estavam decididos a promover filmes de qualquer maneira, com uma câmera de 16mm (caso de não tivessem uma de 35mm), improvisando pelas ruas das cidade. Os cineasta buscavam a originalidade do cinema brasileiro, viam a realidade nacional como inspiração. Queriam ser a voz do povo para o povo, e assim estabeleceram o cinema do autor. Onde o diretor estava apto a promover e produzir a sua opinião e realidade através de uma câmera na mão. Assim nasceram grandes filmes brasileiros, ao iniciar com Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 Graus* (1955) e *Vidas Secas* (1964), Glauber Rocha com *Barraventos* (1962) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). *Os Cafajestes* (1962) de Ruy Guerra, *O Assalto ao Trem Pagador* (1962) de Roberto Farias, entre muitos outros. O cinema brasileiro estava em plena produção cultural cinematográfico.

O enfoque do Brasil contemporâneo apresenta outras particularidades no cinema produzido pelos jovens pertencentes a geração mal representada em *Black tie*, inquietações e análises daqueles que se formaram no fim dos anos 60, viveram as propostas das contraculturas, buscaram alternativas e estão a elaborar sua visão do Brasil moderno a partir da sua experiência. (Xavier, 2001, p. 118)

O objetivo do movimento era produzir uma arte política, passar um diagnóstico do estado governamental e ter a pretensão de ensinar o caminho para o futuro. Os diretores queriam reivindicar a dor popular mostrando a dura realidade. Buscavam relatar o cotidiano brasileiro e alertar a audiência sobre o que acontecia em cidades longes dos grandes centros. Havia uma convicção da legitimidade natural do encontro entre o opressor e o oprimido. As narrações mantinham traços de lutas utópicas que tentavam projetar um futuro melhor para a sociedade e a arte. Existia uma fé na vocação emancipadora de uma prática que tentava desfazer a alienação do espectador (Xavier, 2001:46). Nos anos de 60 e 70 o cinema tinha o perfil de um Brasil-verdade que marcou os cineastas independentes como heróis, reveladores da história dos brasileiros.

A ditadura extremamente repressora, perseguia artistas, jornalistas e cineastas que tentavam dar voz a realidade vivida pelo povo brasileiro. O movimento artístico tropicalista¹ chamava a atenção para as bases urbanas. A pesar da forte influência do tropicalismo no filme *O dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* Rocha aborda a revolução campestre. Ele leva a discussão dos grandes centros brasileiros para o campo e propõe a mesma revolução do povo contra o governo dominante. Mostra a analogia da política da ditadura militar no sertão onde o povo é friamente assassinado pelos coronéis.

Rocha traz a periferia para o centro da discussão, busca na revolução, inspirado por Che Guevara, a solução para a reivindicação popular mediante a classe dominante. Ser militante na época era extremamente arriscado por um lado e interessante por outro: falar sobre os problemas sociais nos anos de chumbo² era quase o mesmo que ser marcado para a morte ou prisão. Na época da ditadura a voz de ordem era a do silêncio, assim ao se expressar para uma grande massa corria-se um risco enorme extensivo a todos os envolvidos. Glauber Rocha e os outros diretores do cinema novo estavam dispostos a correr o risco e ir a exílio se preciso, como muitos deles fizeram, inclusive o próprio Rocha, em 1971.

Nos três primeiros filmes de Glauber Rocha – *Barraventos* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967) –, foram criados um “momento da verdade,” onde o diretor expressa o seu impulso totalizador ao representar o drama social entre o momento de mudança contra o tradicional. Após essa transformação a sociedade não volta ao que era, mas sim busca uma contínua solução para problemas que teimam em não se resolverem. (Xavier, 2001: 130).

É pela profanação de Aruã provocada por Firmino que se deflagra o *Barravento*, é violência de Antônio das Mortes que se processam as rupturas e se anuncia a Revolução de *Deus e o diabo*. O transe de Eldorado é momento de violência de Diaz rumo ao poder, reprimindo as forças populares e é também a agonia de Paulo Martins, o intelectual de esquerda cuja resposta ao golpe é a conclamação a resistência armada num gesto romântico em que vale menos a força do cálculo estratégico e mais a ideia do sacrifício de sangue, necessário para o povo “sejam quais foram as consequências.” (Xavier, 2001, p. 131)

No filme *Deus e Diabo na terra do Sol* especificamente, a busca por situações mais dignas de vida está marcado a través do casal protagonista Manuel e Rosa. Desde o início do filme, até o fim, os dois transitam e estão em constante mudança de situação/local. Inicia em sua casa, um lugar muito pobre no sertão. Após Manuel gerar um conflito, que acabou com o homem assassinando ao coronel, os dois se vem obrigados a fugir e deixar o local. Por acreditar em um futuro melhor junto a São Sebastião, Manuel força Rosa a viver com os seguidores do missionário. Revoltada com a situação de miséria e incrédula do discurso de São Sebastião, Rosa o assassina. Esse ato acarretou em

¹ Tropicália, ou movimento Tropicalista, Tropicalismo foi um movimento cultural brasileiro que surgiu sob a influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como pop-rock e arte concreta); manifestações tradicionais mistas de cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Com objetivos comportamentais, que se refletem em grande parte da sociedade sob o regime militar na década de 1960 o movimento se expressa principalmente na música (cujos maiores representantes foram Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Torquato Neto, Os Mutantes e Tom Zé); várias artes, incluindo as artes (especialmente a figura de Hélio Oiticica), filme (o movimento foi influenciado, e influenciou outro movimento o Cinema Novo de Glauber Rocha) e teatro brasileiro (especialmente nas obras de José Celso Martinez Corrêa). Um dos maiores exemplos do Tropicalismo foi uma das canções de Caetano Veloso, chamado precisamente "Tropicália"

² "Anos de Chumbo" é a designação do período mais repressivo da ditadura militar no Brasil, que se estende, basicamente, do fim de 1968, com a edição do AI-5 (ato institucional nº5) em 13 de dezembro daquele ano, até o final do governo Médici, em março de 1974.

uma segunda fuga e ao encontro com o grupo de Corisco, cangaceiro. Manuel é batizado como Satanás, e junto ao cangaceiro o casal continua a perambular pelo sertão. Após Antônio das Mortes assassinar Corisco, os dois fogem e correm pela imensidão desértica que aparenta ser infinita.

O cinema novo buscou a liberdade de expressão e estilo de produção independente. A preocupação era para falar sobre os problemas sociais do Brasil e da América Latina. *Um filme é feito de qualquer coisa, de uma praia deserta, um homem, a câmera que cria um filme, não um argumento em que a câmera registra apenas delírios ou transfiguração literária-sociológica* (Avellar, 2002, p. 28). O intuito era fazer um cinema original que retratasse a cultura popular, livre da influência norte americana. Diretores do cinema novo combatiam as grandes produções e o cinema padrão, assim filmavam a realidade da população brasileira. A audiência não estava acostumada a ver dor e sofrimento, como resultado o cinema novo já nascia polêmico.

Com a ambição de mostrar o Brasil em seu cenário, roupas, hábitos, costumes e culturas o cinema novo também se inspirava na desigualdade social, na instabilidade política e na agitação social. A procura pelas origens da cultura brasileira e o desenvolvimento por uma estética original resultou em filmes (do mesmo período artístico) completamente distintos uns dos outros. Para o cineasta Paulo Cesar Saraceni, o cinema novo era uma questão de verdade e não de idade, muitos eram jovens diretores, incluindo Glauber Rocha que gravou *Deus e o diabo na terra do sol*, com apenas 23 anos de idade.

O emprego da semiótica nos filmes *Deus e o Diabo na terra do sol*, e o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*

Segundo a teoria de Yuri Lotman, a semiósfera possui duas distintas características: a delimitação de limites e espaço vigente, e as irregularidades semióticas. O universo semiótico possui estrutura finita que se estabelece dentro de sua organização interna, sendo assim, o espaço semiótico, que é abstrato, sugere o surgimento de fronteiras, igualmente abstratas. Todas as informações dentro dos limites são de responsabilidade e dizem respeito ao universo semióticos, porém a mesma não se responsabiliza pelo que está fora de sua área de atuação. Nesse sentido o conceito de fronteira é relativo a individualidade semiótica. (1996, p. 12)

O conceito de individualidade semiótica surge na Rússia medieval, e sugere o prestígio ou o reconhecimento da propriedade. A semiótica histórico-cultural estipula um modo de organização, onde mulher, filho, empregados e escravos fazem parte da propriedade do patrão (marido, pai o amo). Esse são os representantes da linhagem do senhor. Tudo que pertence a esse homem, diz respeito a pessoa semiótica dele. Na antiga Rússia, quando um amo caía em desgraça toda a sua linhagem sofria o mesmo castigo. De igual forma, quando o chefe era condecorado todos os seus relativos subiam de status. *A fronteira de um espaço semiótico não é um conceito artificial. Mas sim uma importantíssima posição funcional e estrutural que determina a essência do mecanismo semiótico da mesma* (Lotman, 1996, p. 12). A partir desse princípio se destaca as individualidades semióticas nos dois longas-metragens. Os grupos de pessoa semiótica em *Deus e o diabo na terra do sol* se destacam como: Manuel (Rosa e sua mãe), São Sebastião (todos seus seguidores), e o cangaceiro Corisco (sua esposa Dada, cangaceiros subordinados a ele, Manuel e Rosa quando formaram parte do grupo). Existe também o grupo formado pelos representantes da lei: Antônio das Mortes, o padre, os coronéis.

Nesse filme, em três momentos distintos ocorrem a eliminação de pessoas, em consequência de individualidade semiótica. Já no início da narração se percebe o mal que cai sobre a família de Manuel. Ao resolver por fim na vida do coronel –seu chefe que lhe estava roubando–, o protagonista corre para sua casa e tenta fugir com sua esposa Rosa e sua mãe. Porém antes de iniciar a fuga, chegam os capangas do coronel dispostos a vingar sua morte. A briga é intensa e a mãe de Manuel acaba assassinada, o casal consegue fugir pelo sertão. O segundo grupo estabelecido como individualidade semiótica é o de São Sebastião. O governo os percebe como descendentes da linhagem coletivo do missionário. Membros da sociedade como os coronéis e o padre da igreja católica contratam Antônio das Mortes para assassinar a São Sebastião e seus seguidores. Ao chegar em Monte Santo

(local que vivia o líder e discípulos), Antônio percebe que Rosa havia acabado de assassinar a Sebastião e por esse motivo polpa a vida dela e de Manuel, porém chacina todas as pessoas que seguiam ao missioneiro. Outra família que cai em desgraça é a do fazendeiro Calazas. O cangaceiro Corisco querendo vingar a morte de seu amigo Lampião, conduz seu grupo a devastar a casa de Calazas. O coronel, por ser parte do governo, sofreu as consequências da vingança do cangaceiro. A casa de Calazas é completamente destruída, sua mulher violada e sua própria vida retirada no sertão.

No longa metragem *Dragão da maldade* contra o santo guerreiro as pessoas semióticas estão divididas de formas distintas. Pode-se destacar somente a pessoa semiótica do Coronel, em que nele estão incluídas seus empregados e sua esposa. Os outros personagens estão destacados por grupos. Como o que gera a desordem social formado pela: população andarilha, o cangaceiro Coirana, Santa Barbara e negro Antão. Esse núcleo é formado por pessoas que vivem abaixo da linha da miséria e propagam o ritual de religiões pagãs. O grupo daqueles que vivem na ordem social está formado pelo: coronel (e todos os integrantes de sua pessoa semiótica), o delegado Mattos e o professor. Este núcleo é organizado por pessoas que vivem dentro da ordem social e lutam para manter o status quo. O personagem Antônio das Mortes não se integra em nenhum grupo por viver entre a ordem e a desordem social. O personagem é um homem confuso que não sabe como se posicionar em um sistema em crise.

A fronteira existente diante de cada individualidade semiótica, e dos distintos grupos, estabelecem as conexões/relações e a posição que cada cidadão vive dentro do sistema social. A fronteira esclarece as diferenças entre o que convive em mesma situação para os que se diferem dela. O limite e a conexão dos iguais filtram a entrada dos que não pertencem a seu grupo e assim podem formar um opinião sobre os que estão de fora. A semiótica da fronteira permite um auto conhecimento e a distinção enquanto ao outro. Lotman explica que tomar consciência de si mesma no sentido semiótico cultural, significa tomar consciência da própria existência e se contrapor contra outras esferas (1997, p. 15).

Quando a semiosfera se identifica com o espaço “cultural” dominado e o mundo exterior a respeito a ela, com o reino dos elementos católicos, desordenados, a distribuição espacial das formações semióticas adquirem em uma serie de casos o seguinte aspecto: as pessoas que em virtude de um dom como os bruxos, ou como de um tipo de ocupação como um médico, pertencem a dois mundos e são como tradutores, se estabelecem na periferia territorial, na fronteira do espaço cultural e mitológico enquanto que o santuário das divindades “culturais” que organizam o mundo se dispõem no centro. Na cultura do século XIX, a estrutura social de elementos “destrutivo” do cinturão dos subúrbios ... tanto como em parte da cidade, como na qualidade do espaço que pertence ao mundo que destrói a cidade. (Yuri Lotman, 1997, p. 14)

Em diferentes momentos históricos o desenvolvimento de uma semiosfera, decorrente da função das fronteiras, pode fazer uma semiótica dominar, amenizar, ou eliminar inteiramente outra. Glauber Rocha evidencia esse aspecto nos dois filmes que demonstram a forte intenção da classe dominante em exterminar com os rebeldes e vice-versa. No filme *Deus e o diabo na terra do Sol*, os seguidores de São Sebastião são aplastados por Antônio das Mortes. Abaixo a conversa quando a classe dominante, representada pelo Sacerdote e Coronel, contratam Antônio das Mortes:

PADRE: Depois que ele apareceu, na paróquia não entrou mais nenhum centavo de batismo e de casamento.

CORONEL: Sebastião prejudica as fazendas, prejudica a igreja e o governo nunca que se interessa. Eu sempre disse que aqui só existem duas leis. A lei do governo e a lei da bala. Eu nunca resolvi eleição com voto.

PADRE: Se os fortes não se unirem, eles acabam com tudo.

ANTÔNIO DAS MORTES: Matar cangaceiro é arriscado mais é fácil. Todo mundo ainda está lembrado de Canudos. Veio as tropas do governo para brigar com os beatos do conselheiro. Se pensava que era coisa pequena e deu na guerra que deu. Os homens lutavam com fê.

PADRE: É preciso impedir que Sebastião se torne um novo conselheiro.

ANTÔNIO DAS MORTES: para lhe falar a verdade senhor padre, vivo nela (na guerra) desde que nasci. Mas o senhor bem sabe que é perigoso bulir com as coisas de Deus.

PADRE: Sebastião é inimigo da igreja.

ANTÔNIO DAS MORTES: o povo é cristão e segue ele. Vê eu não vi, mas muita gente já me contou que acontece milagre no monte santo.

CORONEL: Muito bem, só quem pode fazer esse serviço é o senhor mesmo. Nós lhe damos 300 contos de réis para o senhor acabar com os beatos.

PADRE: cristo expulsou os pecadores do templo com um chicote na mão. O exemplo está nos evangélicos. (Sequencia do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, Rocha, 1964: 34'09")

Essa conversa expressa claramente o significado de fronteira semiótica que teoriza Lotman. Ao perceber a São Sebastião como inimigo da ordem social, os retentores do poder decidem por assassinar todos os que vivem nesse estado de desordem. O grupo de São Sebastião percebido como uma individualidade semiótica prejudica outro grupo semiótico representados pela autoridade da cidade. Para que o segundo grupo continue controlando as leis, ordem e poder é necessário o extermínio do outro que colocam os interesses do primeiro em risco. O mesmo acontece no filme *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*. O coronel Horácio diz ao jagunço: “Mata Vaca, tá na hora de continuar a obra da justiça. Vai lá em cima e acaba com aquelas pestes”. O capanga vai ao encontro do povo e dizima a todos.

A ruptura da fronteira é geradora de alterações de níveis sociais e de caos. Com o intuito de manter a ordem –em vista que os dominantes querem manter o oprimido em seu status – a autorização de assassinar os rebeldes é enviada. Os retentores do poder não tem interesse em mudar a realidade local e por isso lutam para que fronteiras não sejam rompidas. Mesmo assim ela ocorre, quando no filme *Deus e o Diabo na terra do sol* se percebe o momento em que o cangaceiro Corisco invade a casa do Coronel Calazas. A porta da propriedade do fazendeiro é o símbolo da fronteira entre os que vivem dentro da ordem social (no caso o Coronel e sua família) para os que vivem na desordem social (Corisco e seu grupo). Ao infligir e invadir tal propriedade, Corisco provoca o caos. A casa do Coronel é completamente destruída, o banquete é devorado pelos invasores, e a mulher do fazendeiro é violada. Corisco pede a Manuel que corte o membro sexual do coronel e esse é levado e finalmente assassinado no sertão. A quebra da fronteira provocou a desestruturação e a desordem. No caso de Calazas, Corisco estabelece o caos dentro da casa do coronel, e ali nada nunca mais voltará a ser o que era. Nesse sentido a invasão na propriedade do coronel provocou um novo estado, o caótico. Corisco não tinha a intenção de mudar a situação que vive, mas sim de vingar a opressão da qual sempre esteve submetido.

A fronteira faz com que a pessoa semiótica tome consciência de si mesmo em relação ao outro. A estrutura social como regras e status faz com que posicionamento que um individuo perceba o papel que desenvolve dentro dessa estrutura. Corisco se vê inferior ao coronel Calazas. O cangaceiro se reconhece como marginalizado, cidadão nascido e crescido na miséria. Dentro de uma visão social: subalterno ou menos merecedor. Esse é um dos motivos pelo qual se vinga do fazendeiro. O coronel, por ter nascido dentro de uma família com bens e por isso provia de conforto, alimento, educação e empregados, percebe a Corisco como sujeito inferior ou subordinado. A figura do patrão só existe porque existe a figura do funcionário, consequência de uma organização social.

Lotman explica que os limites semióticos promovem a organização interna da cultura. Uma semiósfera contém distintos núcleos semióticos. Esses núcleos se organizam interna e externamente, e possuem distintos ciclos e tempos. Uma língua natural (como o Português), por exemplo, se desenvolveu mais lento do que estruturas ideológicas-mentais. Como resultado a semiósfera atravessa fronteiras internas que a tornam mais especializadas. A transmissão de informação através dessas fronteiras, o jogo entre distintas estruturas, a continuidade semiótica orientada por estruturas de territórios “próximos” ou “distantes” determinam a geração de sentido e o surgimento de uma nova informação (Lotman, 1997:17). Em resumo, em um universo comum a comunicação entre distintos grupos promovem uma nova informação. Por isso se faz importante perceber a individualidade semiótica e os distintos grupos –o núcleo que os unem é baseado em interesses comuns, como: ideológico, social, religioso e/ou político.

Nos dois longas-metragens se percebe a distância entre cidadãos que vivem dentro da ordem social –disfrutam de um sistema que os protegem– para os que vivem na desordem social –estão

excluídos do sistema-. A política de ambas cidades (nos dois filmes) promove uma organização social excludente, onde grande parte da população vive abaixo da linha da pobreza. Esse tipo de política gera a revolta dos oprimidos. No filme o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, o cangaceiro Coirana em conversa com, Santa Barbara, Negro Antão e o povo diz:

CANGACEIRO COIRANA: Dona Santa, chegou a hora de queimar os vivos e destruir a cidade. Foi uma promessa que eu fiz e eu tenho que cumprir, para a felicidade dos anjos e a alegria do povo.

NEGRO ANTÃO: Arrespeita a Deus Capitão Coirana, arrespeita a Deus e governo.

CANGACEIRO COIRANA: Arrespeitar? E quem é nesses mundos que arrespeitar a nós? Os pobres infelizes, desgraçados. A vingança tem de vir para curar os anos de sofrimento. Sem respeito e sem arrespeito. (*Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969: 18'15")

Em esse discurso se percebe a comoção do oprimido, que na continuação propõe uma cobrança feita *olho por olho*. Coirana, além de querer vingança, busca mudar o espaço simbólico que habita. De estado de miséria e exploração o homem busca uma melhor situação para ele e seus companheiros - quer romper fronteiras, provocar o caos e estabelecer uma nova condição social. Em uma sociedade os distintos núcleos semióticos ou grupos de pessoas unidas por um mesmo interesse ideológicos geram uma comunicação, nem sempre pacífica. No universo fílmico de *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* a organização social beneficia o coronel Horácio e abandona o povo que passa fome. A partir do momento que o povo se reconhece como menos valia, se rebela, e busca o direito de melhores condições de vida. Em outro discurso do cangaceiro Coirana, se percebe mais uma vez a revolta do homem diante de um sistema social que não lhe proporciona condições dignas de sobrevivência.

Olha aqui Antônio das Mortes, olha a prova da tortura. Eu peguei um pau de arara e fui pensando em um dia ficar rico. Ai quando em cheguei em Minas Gerais e logo escravo me achei. Me venderam para serviço nas matas do Mato Grosso. Só os fortes se aguentavam. E os fracos se rendia. Veio a raiva e a saudade foi. desandei lá pra Bahia. Chegando em juazeiro eu vi, chegando em juazeiro eu vi, um velho vendendo a filha por cinco contos de reis. Ai eu roubei ela e fui sertão a dentro até o confin das Alagoas. Quando eu vi ele chegando eu disse: ai vem o ajudante da miséria. Que desenterrei as uvas da mina vó e dei pra ela. E pra ele eu dei o nome de Coirana, a cobra venenosa e saímos errantes pelos caminhos, pelas beiras pelos lixos, recolhendo os infelizes. (Antônio das Mortes, 1969)

A diversidade interna da semiosfera presume sua integridade. O mesmo acontece em uma sociedade, que antigamente se estruturava como: os aristocratas, a classe media e os escravos. A estrutura social modeliza o individuo que nasce e cresce de acordo com as características de seu status social. A modelização do individuo está diante de distintas ocasiões. No filme *Deus e o diabo na terra do sol*, São Sebastião submete os seguidores a viver de acordo com suas ordens. O homem assume o papel de retentor da verdade absoluta, com um discurso cheio de misticismo, folclore e crenças.

Foi São Pedro Alvares quem descobriu o Brasil e fez a estrada de pedra e sangue. Esse caminho do Monte Santo é para levar até o céu no corpo e alma dos inocentes. Meu povo, eu já fui mais de uma cem lugar dizendo que o mundo iria acabar com essa seca, com o fogo que sai das pedras. Os prefeitos, as autoridades e os fazendeiros disseram que eu estava mentindo, e que o sol era culpado da desgraça. Mas no ano passado eu disse que iria secar 100 dias, e ficou 100 dias sem chover. Agora eu digo! Por outro lado de lá, de este Monte Santo, existe uma terra onde tudo é verde. Os cavalos comendo as flor, e os meninos bebendo leite no rio. Os homens comem o pão feito de pedra, e poeira da terra vira farinha. Tem água e comida. Tem a fartura de céu e todo dias, quando o sol nasce aparece Jesus Cristo e Virgem Maria, São Jorge e o meu São Sebastião, todo cravado de flechas no peito. (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964: 18'45")

O discurso carregado de mitologia une história, problemas meteorológicos e a ineficiência do governo. Ao jogo de palavras se atribui signos da dura realidade e comida farta, e assim o povo é persuadido. São Sebastião se pronuncia como voz absoluta e proclama a través da fé uma salvação para a desgraça. O texto cria um jogo verbal intencionalmente polissêmico e é recebido como ver-

dade absoluta. Na cena da qual recita o discurso, o missioneiro está em um pedestal, e as pessoas abaixo. O homem dissimula estar a cima do bem e do mal, e se pronuncia como profeta.

Rosa não acreditava nas palavras desse homem, e o via como falsário. Como consequência, São Sebastião a colocou como menos valia e a promulga como possuída pelo demônio. A voz da mulher é abafada dentro do grupo e submetida a um estado de inferioridade diante dos outros. Manuel, cego pela fé, acata as ordens do missioneiro que propõe o ritual Libelo de Sangue para purificar Rosa. O homem pede a Manuel que busque uma criança, para que com o sangue do inocente Rosa seja purificada. A devoção de Manuel era tão grande que ele busca a criança. São Sebastião corta o bebê e com a faca suja, passa o sangue na testa de Rosa. Sebastião joga a faca no chão e se volta ao altar – a cena ocorre dentro de uma capela. Com por reflexo, junto a seu medo e angustia, Rosa pega a arma e acerta múltiplas facadas em Sebastião. O corpo cai no chão, sem vida. A mulher pratica o crime por amor ao marido, pois não conseguia vê-lo na condição de devoção cega. Também o assassina para sair do estado modelador de menos valia da qual estava submetida.

No filme *Deus e o diabo na terra do sol*, Manuel e Rosa estão em uma procura constante por melhores condições de vida. As rupturas são sempre estabelecidas posterior a morte de alguém. Primeiro Manuel assassina ao Coronel, e os dois partem da fazenda que viviam. Logo Rosa mata a São Sebastião para se livrar do estado de devoção de Manuel e da situação que o missionário a havia inserido. Na sequência o casal conhece o cangaceiro Corisco, e com esse grupo vivem até que Antônio das Mortes assassina ao cangaceiro. O casal, com medo aterrorizador da morte, corre pelo sertão com desespero e agonia em busca do que tanto procuram e não conseguem encontrar, condições descentes de sobrevivência. A vigia do casal desde o princípio sempre foi ser incluído ao sistema, porém estão em estado de exclusão e por essa razão são submetidos a todo o tipo de aventura e a situações caóticas de sobrevivência. A ruptura das circunstâncias que viveram Manuel e Rosa foram intensas e com certeza mudou a forma da qual eles se observavam diante do mundo.

Existem rupturas em que o indivíduo ao adentrar-se em um outro espaço começa a absorver o estilo e as regras do novo. O reconhecimento da nova cultura é imediata, já a absorção dos costumes de outro é lenta. Esse indivíduo pode se tornar reverso ao novo - abstraindo todo que ha conhecido da nova cultura-, ou modificar seu estado inicial e se tornar uma outra pessoa. O personagem Antônio das Mortes demonstra claramente a perda do estado antigo e absorção do novo quando no filme o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, se apaixona pela Santa Barbara e passa uma temporada junto ao povo. Ao perceber a nova cultura como mais digna, resolve romper com a classe dominante e proteger os necessitados. O personagem modifica seu estado inicial de mercenário para arrependido e protetor dos pobres. A ruptura dos costumes antigos para o novo evidenciada no personagem Antônio das Mortes é marcante. Já as modificações que ocorrem com Manuel e Rosa são frustrantes, pois estes nunca conseguem atingir o objetivo. De qualquer forma, tanto o casal como o jagunço acabam como andarilhos, sem destino certo, e na bagagem somente o sabedoria e frustrações adquiridas após as aventuras que viveram.

Considerações finais

Tanto o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, como *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* evidenciam a busca incessante do diretor por ratificar a miséria do povo e propor uma rebelião em oposição ao governo dominante. Demonstam a revolta de Glauber Rocha com o sistema social excludente e a sua intenção de alertar o resto do país para a realidade de muitos brasileiros. Os dois filmes estão produzidos para confirmar o objetivo do movimento cinema novo, que era sobre tudo gravar a realidade e divulgar a cultura brasileira. Ambos misturam misticismo, folclore, ritual e a história do país. Através de São Sebastião, Rocha relembra no cinema Antônio Conselheiro. Os dois possuem muitas características em comum, como a perseguição do governo e a criação das cidades: Monte Santo (no caso de São Sebastião) e Belo Monte (criada por Antônio Conselheiro). As autoridades como os políticos, os coronéis e a igreja foram marcadas como corruptas, cruéis e egoístas. Rocha através desse quadro evidencia a sua própria revolta contra o sistema, pois acreditava que o povo teria que se reunir e lutar por melhores condições de vida. A política local é dada como caótica

e inábil, e o povo como miserável, cujo a única solução é a rebelião. Rocha busca na ruptura da fronteira a sublevação. Acredita que a solução para a população é a coragem e a reivindicação a guerra. Porém mostra as consequências, em vista que as autoridades também estão marcadas pela crueldade ao assassinar a todos.

Esse é quadro político do qual viviam os brasileiros na década de 60. A ditadura foi cruel e a repressão muito forte, milhares de pessoas foram torturadas e mortas. Rocha utiliza a realidade como arma contra o sistema, pois propõe a união do povo contra o governo dominante – mesmo que nos dois filmes o povo acabou morto. Para o diretor é necessário uma drástica ruptura da sociedade contra o militarismo. Ao promover a mudança comportamental de Antônio das Mortes, o cineasta sugere que o povo brasileiro faça o mesmo. Que admita a miséria da população e a partir de tal reconhecimento mude sua postura social, que saiam da inércia e passividade para entrarem em estado de ação.

Glauber Rocha com certeza foi um ativista, usou o cinema como voz sobre os problemas sociais brasileiro. Ao aplicar a teoria da semiosfera de Yuri Lotman, se identifica com clareza as intenções desse cineasta: divulgar a cultura e a realidade brasileira, além de reivindicar melhores condições de vida para seu povo. Ambas histórias são formadas por grupos que ocupam espaços simbólicos distintos dentro de uma sociedade excludente. Os retentores do poder lutam para manter a ordem, enquanto o oprimido tenta libertar-se. De acordo com a teoria da fronteira se percebe a visão que cada um tem sobre si mesma e sobre os outros. A ruptura desses limites abstratos é a proposta da liberdade ou de melhores qualidades de vida. A guerra é vista como reivindicação, revolta e libertação. Em *Deus e o diabo na terra do sol* a morte é vista como o fim de um estado e o renascimento da esperança de uma situação melhor. No *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* o povo a pesar de morrer acaba como vencedor, quando Negro Antão assume o papel de São Jorge ao matar o coronel Horácio com uma lança sobre o cavalo branco. Com esse fim, Rocha dá esperança ao povo, que apesar de sofrer com guerra revolucionária pode conseguir o objetivo e obter melhores condições de vida.

REFERÊNCIAS

FILMES

Rocha, G. (1964). (Filme-video). *Deus e o Diabo na terra do sol*. Produção Glauber Rocha, Rio de Janeiro. 1 DVD, 125min. Preto e Branco. Som.

LIBROS

Carmona, R. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, España: Cátedra.

Eco, U. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Lumen.

—. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, España: Lumen.

Foucault, M. (1971). *El orden del discurso*. Paris, França: Éditions Gallimard.

—. (1971). *La Historia de La sexualidad I, la Voluntad de Saber*. España: Siglo veintiuno editores.

Gerber, R. (1991). Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: Gomes, P. E. S. *et al. Glauber Rocha*. São Paulo, Brasil: Paz e Terra.

Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito y significado*. Madrid, España: Alianza Editorial, S. A.

—. (1964). *Mitológicas: Lo Crudo y Lo Cocido*. Paris, França: Librairie Plon.

Lotman, Y. M. (1996). *Semiosfera, Tomos I y II*. Madrid: Cátedra.

Nemer, S. R. B. (2006). A função intertextual do Cordel no Cinema de Glauber Rocha. *Famecos/PUCRS*, (15). Porto Alegre.

Rocha, G. (1963). *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Brasil.

Saussure, F. (1987). *Curso de lingüística general*. Madrid, España: Alianza.

Tolentino, C. (2001). *Deus e o Diabo na terra do sol, O rural no cinema brasileiro*. São Paulo, Brasil: UNESP.

Uris, P. (1999). *360o En Torno Al Cine Político*. Colección Cine, Diputación de Badajoz. Departamento de Publicaciones. Badajoz, España.

Xavier, I. (2001). *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, Brasil: Paz e Terra.

ARTÍCULOS

Benveniste, E. (1969). Sémiologie de la langue. *Semiótica*, 1(2), 130.

Carvalho, C. A. de. e Vassoler, R. M. C. (2013). *A construção da brasilidade nos filmes de Glauber Rocha: proposta para uma nova identidade*. Revisado em 24.11.2013. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/a_construcao_da_brasilidade_nos_filmes_de_glauber_rocha_proposta_para_uma_nova_identidade.pdf.

Lima, A. e Da Silva, F. M. (2011). *O Olhar de Glauber Rocha Sobre O Sertão Nordestino, a Partir da Analise de Deus e o Diabo Na Terra Do Sol*. Bahia, Brasil: Ecovale. Revisado em 24.11.2013. Disponível em: <http://www.uneb.br/ecovale/files/2013/08/artigo-8.pdf>.

Rocha, G. (1971). *Revisión crítica del cine brasileño*. Artículo publicado en, Revisión crítica del cine brasileño. Madrid, Fundamentos.

SOBRE A AUTORA

Ana Luiza Valverde da Silva: doutoranda em comunicação, na Universidade de Valencia, Espanha. Mestre em jornalismo, e mídia social online pela Universidade de Nevada, Reno, EUA. Graduada em jornalismo pela Universidade Estácio de Sá, Brasil. Desenvolve a tese doutoral em semiótica e análises do discurso nos filmes *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964, e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969, de Glauber Rocha. Bolsista da Fundação CAPES, Ministério de Educação do Brasil, Brasília - DF 70040-020, Brasil.