

**Uma alegoria do sistema capitalista: representações da sociedade cacaueteira no filme *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra**



**An allegory of the capitalist system: representations of cocoa society in the film *Os deuses e os mortos* (1970), by Ruy Guerra**

ROSENO, Michael Silva<sup>1\*</sup>

 <https://orcid.org/0000-0001-8936-8386>

BRICHTA, Laila<sup>\*\*</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-1457-3331>

**RESUMO:** Este artigo discute aspectos estéticos e políticos escolhidos pelo cineasta Ruy Guerra para representar a região cacaueteira no filme *Os deuses e os mortos*, estreado em 1970. A presente proposta analisa relações entre história e cinema a partir do método da análise filmica esboçada por Golliot-Lété e Vanoyé (2012), somada à pesquisa bibliográfica e material do filme e dos sujeitos nele envolvidos, a exemplo de entrevistas, biografias e críticas cinematográficas. Pertencente ao Cinema Novo, o diretor utiliza a alegoria para realizar uma abordagem crítica da monocultura do cacau durante os anos vinte do século passado. Após análise das fontes, podemos inferir que o cacau é utilizado para fazer alusão a uma macroestrutura econômica, chamada de 'império' no filme, sugerindo a ligação com circunstâncias globais em seu contexto de produção, a exemplo dos movimentos de libertação nas colônias africanas de língua portuguesa – incluindo Moçambique, terra natal do cineasta Ruy Guerra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Política; Representações; Ruy Guerra; *Os deuses e os mortos*.

**ABSTRACT:** This paper discusses aesthetic and political aspects chosen by the filmmaker Ruy Guerra to represent the cocoa region in the film *Os Deuses e os Mortos*, released in 1970. The present proposal analyzes relations between history and cinema from the method of filmic analysis outlined by Golliot-Lété and Vanoyé (2012), added to bibliographic and material research of the film and the subjects involved in it, such as interviews, biographies and film criticism. Belonging to the Cinema Novo movement, the director uses allegory to make a critical approach to the cocoa monoculture during the twenties of the last century. After analyzing the sources, we can infer that cocoa is used to allude to a macro economic structure, called 'empire' in the film, suggesting a connection with global circumstances in its production context, such as the liberation movements in Portuguese-speaking African colonies – including Mozambique, the homeland of filmmaker Ruy Guerra.

**KEYWORDS:** Cinema; Politics; Representations; Ruy Guerra; *Os deuses e os mortos*.

*Recebido em: 11/02/2022*  
*Aprovado em: 31/05/2022*

\* Licenciado em História pela Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus-BA. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH/UESC) pela Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus-BA. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). O artigo é resultado parcial da pesquisa "Os frutos de ouro na terra adubada com sangue: representações da sociedade cacaueteira no filme *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra". O projeto tem sido desenvolvido desde abril de 2020 com previsão de encerramento em abril de 2022. E-mail: [michael.roseno1212@gmail.com](mailto:michael.roseno1212@gmail.com)

\*\* Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP. Professora Adjunta da Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus-BA. E-mail: [lbrichta@uesc.br](mailto:lbrichta@uesc.br)



## Introdução

Tempo e espaço compõem os termos da equação historiográfica e, assim, interferem nos rumos que a ciência histórica percorrerá. De certa forma, sugerem as temáticas a serem problematizadas. Tal premissa pode ser verificada se analisarmos, por exemplo, as primeiras décadas do século XX. Marcadas por instabilidades econômicas e sociais em parte considerável do mundo ocidental, as atenções historiográficas se voltaram às questões econômicas e as análises prescindiam de uma abordagem interdisciplinar, com destaque para a aproximação com a economia e a sociologia.

Anos mais tarde, durante o longo período da Guerra Fria, mobilizações anticoloniais ganharam força na Ásia e na África, insurreições políticas emergiram na América Latina e na Europa, movimentos sociais eclodiam a partir de agremiações estudantis, organizações feministas e os de contracultura. Os movimentados anos 60 sinalizavam que também seria tempo de mudanças no fazer historiográfico.

Na França, por exemplo, com a chegada do historiador Jacques Le Goff à direção da *École Pratique des Hautes Études*, em meados da década de 1960, houve uma guinada nos estudos da história, cada vez mais interessada em dialogar com outras áreas do saber, tal qual a antropologia, a etnologia, a linguística etc. Uma das profícuas consequências desse movimento dentro da História foi a ampliação da noção que se tinha por documento histórico, o que permitiu, a partir de reflexões metodológicas, a utilização do cinema enquanto fonte para a pesquisa histórica. Uma particularidade desta fonte é ser um meio de captação de imagens cujas lentes das câmeras que produzem o filme poderiam revelar certos comportamentos, valores, ideologias e identidades de determinada sociedade em um dado contexto histórico definido (KORNIS, 1992; SCHVARZMAN, 2013).

Pioneiro nos estudos que tratam das relações entre cinema e história, Marc Ferro, no início da década de 1970, pensava essa relação a partir de dicotomias e com a preocupação de elucidar se o filme poderia ser considerado “[...] *imagem* ou não da *realidade*, *documento* ou *ficção*, intriga *autêntica* ou pura *invenção* [...]” (FERRO, 1992, p. 86, grifos nossos). Posteriormente, parte da crítica historiográfica brasileira às formulações elaboradas por Ferro destacaram que a análise dos filmes deveria considerar os elementos próprios dessa linguagem para decodificar as escolhas de seus realizadores, tendo em vista que a manipulação da realidade é algo inerente à linguagem do cinema (MORETTIN, 2003; NAPOLITANO, 2008).

Embora seja imprescindível iniciar uma pesquisa histórica que pretende utilizar o cinema como fonte pelos próprios filmes, por meio do escrutínio dos códigos de funcionamento dessa linguagem, os “códigos internos”, conforme define Marcos Napolitano (2008, p. 236), não são apenas os aspectos internos do filme que devem ser

considerados quando utilizamos essa fonte para uma análise historiográfica. Considerando que o filme, na condição de artefato cultural, possui sua própria história e está em um contexto social específico (KORNIS, 1992), a análise de determinada obra cinematográfica deve atentar para aspectos que extrapolam o próprio filme, observando as especificidades da sociedade no qual a obra foi realizada, bem como as relações entre o autor e a produção filmica na sociedade (MORETTIN, 2003).

Partindo do que foi exposto, no centro da análise deste trabalho está o filme *Os deuses e os mortos* (1970), dirigido por Ruy Guerra.<sup>2</sup> Esse diretor era representante do Cinema Novo, movimento cinematográfico que almejava ser intérprete da sociedade brasileira a partir da elaboração de novas técnicas e formas que visavam subverter os modelos burgueses de representação da vida. Essa busca por *novas* técnicas e formas que iam de encontro aos padrões burgueses de representação – cujo maior exemplo no cinema nacional foram as chanchadas – está de acordo com o *zeitgeist* dos anos precedentes ao golpe de 1964, marcados por uma busca ao “elemento popular” que caracterizaria diversos setores da cultura e política brasileiras (GUIMARÃES, 2019).

A referência ao “espírito de uma época” alude à contribuição teórica e conceitual elaborada por Raymond Williams (1979) que a denominou de *estrutura de sentimento*. Conforme o autor, o termo “sentimento” não está em contraposição à noção de “pensamento”, pois se refere a determinada visão de mundo, ou ainda à ideologia. Contudo, seu alcance era ampliado, pois Williams considerava que os significados e valores experimentados e vividos em uma época permaneciam de forma ativa em sua época. A justaposição de “[...] crenças interpretadas e selecionadas e experiências vividas e justificadas [...]” (WILLIAMS, 1979, p. 134) configura os elementos constituintes das relações sociais compartilhadas por grupos e indivíduos. Portanto, o “espírito de uma época”, ou o *zeitgeist*, pode ser entendido como uma estrutura com singulares relações internas, repletas de tensões e hierarquias específicas.

Quando aplicado ao grupo conhecido como Cinema Novo e a sua atuação entre o final da década de 1950 até meados da década de 1970, o termo cunhado por Raymond Williams contribui de forma ímpar, posto que, apesar das diferenças individuais entre seus integrantes, havia aspectos sociais e culturais comuns que os uniam. Essa união pode ser detectada no que se refere às variadas matrizes que constituíam a cultura nacional “[...] produzidas por intelectuais e que teve nos intelectuais os mediadores [...] para a

---

<sup>2</sup> Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira (Lourenço Marques, atual Maputo, 22 de agosto de 1931). É diretor de cinema, poeta, dramaturgo, compositor e professor luso-brasileiro nascido em Moçambique, enquanto este era território português. Em 1952, ingressou no *Institut des hautes études cinématographiques* (IDHEC) de Paris. Radicado no Brasil desde 1958, juntou-se ao grupo de cineastas que compuseram o Cinema Novo. Nos primeiros anos deste movimento dirigiu os premiados *Os cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1964).

construção da ‘identidade nacional’ [...]” (FERNANDES, 2008, p. 68). Isso possibilitou a esses cineastas, tal qual outros intelectuais e artistas de sua época, atuarem enquanto intérpretes do povo, ajudando a construir representações que ilustrassem o aspecto nacional-popular do país, sempre em compromisso com o que julgavam ser “a verdade brasileira”.

Embora diversas produções filmicas desse movimento estejam vinculadas a um conjunto de obras que expressavam posicionamentos contrários ao golpe militar, parte desses filmes já estava concebida antes do fatídico 31 de março de 1964. *Vidas Secas* (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Os Fuzis* (1964) – de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Ruy Guerra, respectivamente – são considerados marcos do início da produção *cinemanovista* e já estavam concebidas antes do golpe militar. A comunhão entre esses filmes, com uma crítica política contrária à ordem ditatorial da sociedade brasileira e à supressão das liberdades ainda às vésperas de uma ditadura militar que viria a ser deflagrada, pode ser explicada pela estrutura de sentimento na qual eles foram forjados, estrutura compartilhada por grupos e sujeitos vinculados a divergentes espectros políticos, vale ressaltar, desde o início da redemocratização em 1946.

Significativo é o fato dessas obras buscarem ambientar suas narrativas no Nordeste brasileiro, representando-o como um lugar onde viver é uma constante labuta. Não por acaso, a região é pensada a partir das imagens da seca, de personagens que desejam migrar para um lugar ao sul, “[...] seja o Sul da Bahia com o seu cacau, ou o do Rio de Janeiro e de São Paulo com o café e a indústria” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 224). É o meio agrário e o latifúndio que estão no foco dos cineastas, que miram para as condições de miserabilidade em que se encontram os trabalhadores do campo; críticos de arte e diretores que reivindicavam um “genuíno cinema nacional” direcionavam seu olhar para a temática do campo como forma de traçar uma oposição ao urbano, fragmentando o espaço, cujas frações reunidas conduziriam à ideia de progresso (RAMOS, 2005).

O Cinema Novo pode ser considerado enquanto componente do que Marcelo Ridenti (2005) denominou como “estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária”, caracterizada pela idealização feita por setores das classes médias urbanas sobre o povo, geralmente retratado enquanto sujeitos das classes mais pobres dos espaços urbanos e, principalmente, os habitantes das áreas rurais do Nordeste e os migrantes dessas áreas para as zonas urbanas por conta da seca. A partir daí, entende-se que pela ótica *cinemanovista*, a “verdade brasileira” deveria ser retratada por meio de temáticas que destacassem o povo e seus sofrimentos, principalmente no meio rural. Ao mesmo tempo em que era alvo de crítica dos filmes, esse espaço rural foi mobilizado como lugar da

saudade e das tradições, que lhe conferia certo “tom nacional” (ALBUQUERQUE, 2011; FERNANDES, 2008).

Os realizadores do Cinema Novo acreditavam que o alcance do público nacional seria consequência da conquista do externo, que viria através dos festivais europeus de cinema – espaços preferenciais escolhidos para exibição dos filmes – e que implicava em determinadas adaptações dos “[...] conteúdos dos filmes à percepção que os europeus tinham do que seria o Brasil [...]” (FERNANDES, 2008, p. 263). Isso pode ser entendido como uma estratégia de engajamento ao corresponderem, em certa medida, aos estereótipos internacionais de um exotismo brasileiro. Tiveram êxito, pois as produções foram exibidas e premiadas em diversos festivais da Europa.

Para conferir legitimidade cultural ao cinema e reivindicar o *status* de intelectual aos cineastas, compreendendo-os enquanto intérpretes da realidade brasileira, os cinemanovistas adotaram elementos estéticos que pudessem traduzir um “tom nacional”, elaborando outra imagem do país que divergisse da representação oficial. Para isso, optaram pela abordagem de temáticas retratando a situação de “colonizado”, passo essencial no sentido da libertação, da conscientização crítica do povo brasileiro (BORGES, 2017; MALAFAIA, 2012).

Para o movimento do Cinema Novo, que buscava legitimar o cinema nacional, uma genealogia da arte nacional foi importante. Esse “retorno” não foi exercitado apenas no tocante à produção cinematográfica nacional, mas também foi mobilizado no que se refere ao papel do intelectual na sociedade. A premissa de uma função social por parte do intelectual e a veiculação de suas ideias a partir das obras de arte por ele produzidas é ponto convergente no diálogo dos integrantes do Cinema Novo com os romancistas da geração de 30.

Uma relevante motivação para esse diálogo pode ser encontrada numa questão debatida por cineastas, críticos de cinema e produtores durante o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, no qual foi colocado o interesse em retratar nas telas determinados problemas da nação e do povo brasileiro, apontando para a assertiva de Jean-Claude Bernardet (2009) de que os cinemanovistas buscaram justificar suas produções através do povo, como um “denominador comum”, para o alcance da sociedade brasileira como um todo.

Porém, não bastava colocar o povo na tela, era preciso colocá-lo diante dela: para além de ser tema, o povo deveria tornar-se público. Considerando a dificuldade que os cinemanovistas possuíam em alcançar o grande público, podemos entender parcialmente a ideia de Ruy Guerra em realizar *Os deuses e os mortos* a partir de uma adaptação de *Terras do Sem Fim* (1942), romance de Jorge Amado. Vale notar o sucesso de público obtido

pelo filme *Macunaíma* (1969), lançado alguns meses antes da película de Guerra, obra dirigida por Joaquim Pedro de Andrade e adaptada do clássico homônimo da literatura modernista, escrito por Mário de Andrade.

Durval Albuquerque (2011, p. 88) atenta para o fato de que as representações de Nordeste difundidas pelo Cinema Novo e pelo romance de 30 estariam ligadas às práticas que definem o espaço regional “nordestino” como marcado pelo combate à seca, pela presença de surtos messiânicos e violentos cangaceiros, além de ser dominado por elites políticas locais que buscavam manter os privilégios através dos conchavos. Não por acaso, esses três elementos apontados pelo autor são imagens recorrentes para significar a região Nordeste e presentes na narrativa de *Os deuses e os mortos*.

Em se tratando de práticas e representações, compreendemos que essas ideias devem ser consideradas a partir de análise que percebe os grupos sociais que as produziram, aludindo a Chartier (2002, p. 16-17), pois são geradas a partir das “[...] disposições estáveis e partilhadas [...]” pelas classes sociais ou meios intelectuais envolvidos, ou, de forma mais sucinta, corresponderiam às formas com que essas classes sociais e esses meios intelectuais veem o mundo. Em se tratando do Cinema Novo, são obras produzidas por intelectuais que almejavam uma “conscientização” do povo através da circulação de informações da realidade brasileira.

As disputas são componentes intrínsecos às representações, pois estas fazem parte de um campo caracterizado por competições e embates de poder. Para compreender de que forma determinado grupo se impõe, com seus valores e sua visão de mundo, as disputas de representações são tão importantes quanto as lutas econômicas (CHARTIER, 2002). Destarte, os cinemanovistas procuraram demarcar o que era e o que não era Cinema Novo, considerando este o mais apto modo para retratar a realidade, demonstrando a existência de disputas no que se refere às representações. Nesse caso em específico, havia um embate em relação às produções que retratavam de modo mais adequado a realidade brasileira, pois esses cineastas buscavam consolidar suas obras enquanto “[...] representante da nação, dos anseios que ele[s] considera[m] como mais legítimos e autênticos dessa nação [...]” (BERNARDET, 2009, p. 85).

As obras filmicas, imersas nessa luta de representações, funcionam na sociedade que as produziram como testemunhos de seu contexto, atuando para dialogar com sua época, pois embora lance mão de narrativas que abordem épocas anteriores, é no seu contexto de produção que “[...] se situa o verdadeiro real histórico desses filmes, e não na representação do passado [...]” (FERRO, 1980, p. 40 *apud* MORETTIN, 2003, p. 31). A estudiosa Caroline Guimarães (2019, p. 127) atenta para a escolha de Ruy Guerra em utilizar majoritariamente planos-sequências que ilustraram a instabilidade da região

cacaueira em *Os deuses e os mortos*, em detrimento do “[...] olhar estável e geometrizarante [...]” que caracterizou *Os fuzis* (1964), outro filme do diretor ambientado na região Nordeste<sup>3</sup>. As mudanças do cenário político ocorridas nos seis anos de intervalo de uma obra a outra podem ajudar a compreender as escolhas do diretor.

### O filme “Os deuses e os mortos”: temática, estética e análise fílmica

Para a realização da análise fílmica devemos considerar – a partir das concepções elaboradas por Goliot-Lété e Vanoye (2012, p. 51) – que um filme é “[...] um produto cultural inscrito em

um determinado contexto sócio-histórico [...]”, sendo imprescindível atentar aos aspectos de ordem política e social em cuja época o filme está inserido. Porém, devemos também ressaltar a especificidade de cada obra neste contexto, pois “[...] todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens” (FERRO, 1992, p. 19).

Mediante o recrudescimento da repressão durante a ditadura civil-militar no Brasil – cujo expoente mais significativo foi o Ato Institucional nº 5, baixado em dezembro de 1968 – a perseguição à classe artística identificada com posições políticas à esquerda do campo político foi intensificada. Entre torturas, prisões, censuras e a fragilidade da indústria cinematográfica no que se refere às produções nacionais, alguns cineastas saíram do país.

Foi o caso de Ruy Guerra, que apresentou o experimental *Sweet Hunters* no Festival de Veneza<sup>4</sup> de 1970. Nesse festival, o diretor encontrou o casal de atores Paulo José<sup>5</sup> e Dina Sfat<sup>6</sup> que apresentavam o filme *Macunaíma* (1969) em lugar de Joaquim Pedro de Andrade, diretor do longa-metragem, que não poderia sair do Brasil, pois estava preso em decorrência de uma participação num protesto contra o regime (BORGES, 2017). Junto a Paulo José e Flávio Império<sup>7</sup>, o diretor elaborou um roteiro cujas filmagens seriam

---

<sup>3</sup> Mais precisamente na cidade de Milagres – lugar onde começa a narrativa de *Os deuses e os mortos* –, localizada no semiárido baiano. É o “[...] mesmo lugar onde termina *O Dragão da Maldade*, fronteira entre dois mundos já visitada por Ruy Guerra desde *Os fuzis* (também filmado nesta cidade em 1963/64). Tudo remete, de imediato, a um universo intertextual que põe em confronto três filmes que, nesta identidade de locação, figuram o tratamento da fronteira entre dois mundos [...]” (XAVIER, 1997, p. 135).

<sup>4</sup> Realizado na cidade de Veneza, Itália, desde 1932, portanto durante o regime fascista em voga no território italiano. É o mais antigo festival de cinema no mundo e um dos três festivais de cinema mais prestigiados da Europa.

<sup>5</sup> Paulo José foi um ator, roteirista e diretor brasileiro. Atuou como produtor do filme *Os deuses e os mortos* (1970).

<sup>6</sup> Dina Kutner de Souza foi uma atriz brasileira. Interpretou a personagem “Mulher Louca” no filme *Os deuses e os mortos*, tendo recebido por este trabalho o Troféu Candango de melhor atriz.

<sup>7</sup> Flávio Império foi um cenógrafo, arquiteto, artista plástico e professor de urbanismo. Trabalhou em importantes companhias de teatro do Brasil, a saber: o *Teatro de Arena*, junto com Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, além do *Teatro Oficina*, em companhia de José Celso Martinez Correa. Colaborou no roteiro de *Os deuses e os mortos* e seria também cenógrafo deste filme caso não tivesse sido preso pela ditadura

realizadas no nordeste brasileiro, cenário onde ele tinha realizado *Os Fuzis* e, anteriormente a este, os inacabados *Orós*, que versava a respeito da seca, e *O Cavalo de Oxumaré*, que tratava das religiões de matriz africana. *Os deuses e os mortos* foi gravado no Sul da Bahia, mais precisamente nas matas da região, perto de Itajuípe, Ilhéus e Itabuna, além dos distritos de Rio do Braço e Aritaguá.

Conforme relato de Paulo José a Vavy Pacheco (2017), Ruy Guerra pretendia realizar um filme de cunho popular, distante das produções herméticas que haviam caracterizado sua trajetória cinematográfica. O anseio por realizar uma produção que fosse de cunho popular correspondia, naquele contexto, à meta dos realizadores vinculados ao Cinema Novo em consolidar suas produções através do fortalecimento de um mercado interno, com produções que pudessem obter maior alcance de público (BORGES, 2017; FERNANDES, 2008; RIDENTI, 2005). Nesse sentido, a sofisticação das técnicas de produção e distribuição da indústria cultural possibilitaram entender a noção de “popular” a partir da “[...] definição comercial ou de ‘mercado’ do termo [...]” (HALL, 2003, p. 253), ou seja, quando popular passou a significar o que é consumido de forma notável pelas massas.

A *a priori*, a ideia do diretor era adaptar o romance *Terras do Sem Fim* (1942), de Jorge Amado, mas os direitos desta obra estavam com uma produtora estadunidense<sup>8</sup>. Vale dizer que em 1970 o romancista baiano ainda não era o fenômeno de cinema e televisão que se tornaria poucos anos depois, impulsionado por estratégias dos órgãos de cultura da ditadura militar que incentivaram adaptações de obras literárias para as telas (MALAFAIA, 2012).

Embora Jorge Amado já fosse um escritor de sucesso à época da elaboração de *Os deuses e os mortos*, a noção de “popular” marcada por um sentido comercial não dá conta da influência do literato para a geração cinemanovista, sendo necessário atentar para outros aspectos que explicavam o fato do autor baiano estar na órbita de Ruy Guerra para realizar uma obra que conseguisse amplo alcance de público. Em seus romances, Jorge Amado escrevia histórias cujos protagonistas eram provenientes das camadas populares, o que deu à sua obra um aspecto de arte comprometida, pois nela “[...] o povo é o personagem principal” (ROCHA, 2004, p. 345).

A fim de conquistar o público brasileiro, era relevante colocar o povo e as questões populares na tela, tratando-os enquanto temas; mas também era preciso colocar esse povo

---

militar. FLÁVIO IMPÉRIO. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2021. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Flávio\\_Império](https://pt.wikipedia.org/wiki/Flávio_Império). Acesso em: 20 nov. 2021.

<sup>8</sup> *Terras do Sem Fim* foi adaptado sob o nome de *Terra Violenta* (1948). Foi dirigido por Edmond Francis Bernoudy e produzido pela Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., empresa pioneira no tocante às produções nacionais, com destaque para o gênero da chanchada.

diante da tela, torná-lo público das obras, almejadas para serem “descolonizadas” e “descolonizadoras”. Conforme asseverava Glauber Rocha:

É preciso distinguir entre conquistar o mercado com filmes descolonizados e descolonizadores e explorar o mercado com filmes colonizados e colonizadores. Vou trocar em miúdos pela última vez: *filmes descolonizados são aqueles que se recusam a imitar os modelos americanos e buscam refazer o cinema nacional a partir de nossas verdadeiras raízes culturais* (ROCHA, 2004, p. 231, grifos nossos).

Para os realizadores do Cinema Novo, o compromisso com a busca das “verdadeiras raízes culturais” era demasiado relevante para o intelectual atuante. Quando se refere à produção cinematográfica em busca do que chamava de “raízes culturais”, o cineasta se posicionava em relação ao cinema realizado no Brasil que estava inserido na dicotomia *nacional* x *estrangeiro*. Os “modelos americanos” citados por Glauber eram exemplos de narrativas “colonizadoras”, cujas premissas deveriam ser refutadas pelo cineasta comprometido com a questão nacional.

É fato que o cinema utilizou a literatura como suporte desde o seu surgimento (ALVES, 2010), mas é a partir das duas primeiras edições do Congresso Nacional de Cinema Brasileiro que verificamos outros contornos dessa relação. Conforme afirmado no tópico anterior, foi aventado na primeira edição desse evento, em 1952, o debate que sugeria um envolvimento do cinema brasileiro no tocante a uma abordagem “séria” dos dilemas enfrentados pela nação e pelo povo (ALBUQUERQUE, 2011). Por sua vez, na segunda edição do Congresso Nacional de Cinema, em 1953, o crítico de cinema Walter da Silveira já tinha apresentado a tese *Da contribuição dos escritores brasileiros para o cinema nacional* (FERNANDES, 2008), sugerindo que as relações entre os integrantes do Cinema Novo e os literatos apresentavam componentes mais específicos do que a simples utilização dos romances em adaptações cinematográficas.

A obra de Jorge Amado convergia, na visão dos cinemanovistas, na direção de uma abordagem anticolonial. E sua influência é ressaltada por Glauber Rocha quando da definição de uma síntese do Cinema Novo, que seria resultado, dentre outras referências, das “[...] bandeiras nordestinas, modernistas, trintistas [sic], comunistas, [...]”. *Rio, 40 graus*: carioca, popular, paulista, nordestina, sertaneja, brasileira. *O país do carnaval, Cacaú, Suor*, de Jorjamado [sic]. Burguesia. Camponeses. Negros. [...]” (ROCHA, 2004, p. 309).

Em relação ao filme *Os deuses e os mortos*, a influência de Jorge Amado apresenta outros contornos, afinal a ideia inicial de Ruy Guerra era realizar uma adaptação de *Terras do sem fim*, que não ocorreu. A referência do escritor baiano na construção do roteiro do filme soa, inclusive, natural; pois através de seus romances, o autor desempenhou papel

fundamental no que diz respeito à inserção da região cacauífera (o litoral sul do estado) à “[...] geografia imaginária da Bahia [...]” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 245), cujas imagens e representações remetiam majoritariamente à região que compreende Salvador e o Recôncavo.

Embora Jorge Amado trate da atividade cacauífera em vários romances, o que pode ter contribuído para o interesse inicial de Ruy Guerra em adaptar *Terras do sem fim* foi o fato deste romance possuir certos componentes cinematográficos, como por exemplo os “[...] cortes presentes na narrativa e da atmosfera de *far-west* [...]” ressaltados por Guimarães (2019, p. 129). E, ainda, o próprio transcorrer da narrativa com inícios e fins de capítulos que parecem ser definidos “[...] no sentido de uma câmera [...]” (CANDIDO, 2004, p. 53).

Embora tivesse abandonado a ideia de uma adaptação literal do romance amadiano, o diretor escreveu um faroeste – gênero que fazia sucesso na época e fizera clássicos comerciais – que não o impediu de valorizar novamente a *forma* de contar a história, inspirada na literatura de Jorge Amado. Se sua ideia inicial já havia sido demasiadamente utilizada (BORGES, 2017), a opção por abordar a história que tinha em mente de forma não-linear foi uma solução encontrada para adicionar algo de específico ao significado da trama original. A interpretação crítica, obtida mediante o método da análise fílmica, está atenta ao sentido e à produção do filme, almejando conectar “[...] o que se exprime e ‘como isso se exprime’, conexões sempre conjecturais, hipóteses que exigem todo o tempo serem averiguadas pela volta ao texto” (GOLLIOT-LÉTÉ; VANOYÉ, 2012, p. 49).

Desde as cenas de abertura do filme, *Os deuses e os mortos* lança mão de imagens e sons para indicar ao espectador o teor de tensão e agonia (como se exprime) com que será abordada a produção e o comércio de cacau no Sul da Bahia (o que se exprime) durante as primeiras décadas do século XX. Os créditos iniciais são dispostos na tela ao som da canção *Tema dos Deuses*<sup>9</sup> enquanto o espectador vê imagens do chocolate, derivado do cacau. Mas não se trata do produto final prestes a ser consumido. São imagens que retratam a ebulição do produto, a etapa que caracteriza o intermédio entre a fase primária do cacau e sua transição para a industrialização.

O pressuposto de uma transformação social mediante a remoção do “atraso” – presente nos meios rurais – dialoga explicitamente com os ideólogos do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), que defendiam uma modernização do país através de um

---

<sup>9</sup> Composição de Milton Nascimento e interpretada por este acompanhado pela banda Som Imaginário. Essa canção fez parte do repertório do disco *Milagre dos Peixes* (1973), cujas letras foram vetadas pela censura da ditadura militar, obrigando o artista a lançar um álbum em instrumental, contendo apenas as melodias. Além de assinar a trilha sonora de *Os deuses e os mortos*, ao lado da banda Som Imaginário, Milton Nascimento também atuou neste filme, interpretando o jagunço Dim-Dum.

processo de industrialização (RAMOS, 2005). Essa concepção fica evidente desde o início do filme, quando nos é apresentado um ambiente de vegetação árida, indicando que estamos no sertão. Um grupo de retirantes ouve um monólogo de tons messiânicos. Ainda que a narrativa enfoque a região cacauzeira e a ilusão da riqueza através do “fruto de ouro”, o ponto de partida é a seca e o deserto, elementos escolhidos para significar o Nordeste, enfocando “[...] o êxodo que ela provoca [...] até se chegar ao litoral ou à terra prometida do Sul” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 138).

A cena seguinte oferece indícios da temporalidade em que se passa o enredo. Na cidade de Milagres, caminhões e um posto de gasolina com a logomarca da *Shell* sugerem que estamos em anos posteriores à época em que se passa boa parte da história. Nesse ponto, uma espécie de justaposição das épocas é apontada na “[...] confluência de retirantes, caminhões, agentes da repressão e sinais variados da experiência religiosa que o sertão traz consigo” (XAVIER, 1997, p. 135), elementos contemporâneos aos anos compreendidos entre 1960-1970. A presença de caminhões e o posto da *Shell* contrastam com o andar fantasmagórico da multidão de espectros empoeirados, que virá a ser a mão-de-obra nas fazendas de cacau do sul da Bahia.

Na próxima cena, nosso olhar é conduzido para um ambiente interno (a primeira do filme). No banheiro do posto de gasolina, dois motoristas de caminhão conversam sobre o destino dos seus passageiros. Um deles afirma que o seu ponto de chegada é São Paulo. O outro é taxativo: “cacau”. A realização desse diálogo num ambiente interno pode fazer alusão ao caráter fechado no que diz respeito às resoluções dos destinos dos trabalhadores, que tem suas vidas decididas sem que saibam qual será ou que possam participar da decisão. Essa cena marca o fim das imagens referentes ao mundo do trabalho no filme, renunciando o deslocamento que marca o desenrolar da trama.

No seguimento da narrativa, Ruy Guerra abordará as “[...] relações mágicas internas à cultura do cacau, o mundo da tradição local onde a família é princípio maior de organização política, econômica, religiosa [...]” (XAVIER, 1997, p. 133), embora o inscreva no interior da economia capitalista ocidental. Ainda que o filme aborde a economia cacauzeira e exponha as matas de cacau,

[...] as imagens do trabalho são muito raras; a representação dos pobres é bastante oblíqua, projetando-se em figuras alegóricas que parecem se associar aos “mortos” do título do filme. As figuras dos trabalhadores e da pobreza representada de forma mais objetiva, tão cara ao Cinema Novo, são empurradas para as margens do filme, que joga luz sobre imagens de agonia, assassinatos e sofrimento, inclusive dos chefes de família tradicionais (GUIMARÃES, 2019, p. 131).

A opção por mesclar imagens do mundo material com imagens referentes a uma instância metafísica marca também parte das produções de Glauber Rocha – com quem Ruy Guerra dialoga através de seus filmes. Mas, em lugar de representar figuras como

santos católicos ou orixás africanos – tal qual Glauber fez em *O Dragão da Maldade* – as imagens do mundo metafísico escolhidas para representar a região cacauera são os espectros que estavam vagando desde o início do filme.

Quando o diretor apresenta as terras do cacau, as primeiras imagens que vemos acerca desse espaço são estes “[...] espectros, estas figuras que atravessam o tempo, [...] formando um círculo [...] e empoeirados como mendigos, escravos ou penitentes [...]” (XAVIER, 1997, p. 136). O significado dessas figuras no conjunto da narrativa vai gradativamente sendo desvelado, mas já aponta uma ligação entre estas e a multidão representada no início do filme, sugerindo condições precárias de trabalho por parte da mão de obra atuante nas lavouras de cacau, representada por migrantes de regiões do sertão.

Na cena posterior, vemos dois jagunços na mata junto a um cadáver de um padre. Um deles vê um homem caminhando pela estrada de ferro, ao passo que o outro destaca o aspecto estrangeiro do andarilho, reforçando que este não era daquele lugar. O forasteiro é alvejado, mas só veremos a continuação dessa cena em uma sequência posterior.

Conforme destaca o cineasta Vsevolod Pudovkin (1926 *apud* XAVIER, 1983, p. 63), a montagem é “[...] um método que controla a ‘direção psicológica’ do espectador [...]”. Ou, ainda, é a montagem quem cria o filme (KORNIS, 1992), aspecto que convoca o analista a considerar a forma como o filme foi montado, ou como a história foi contada, em detrimento de encará-lo com reproduzidor fiel da realidade.

O corte brusco da cena que retrata o andarilho sendo alvejado nos trilhos do trem nos impede de ver o rosto do baleado, mas nos apresenta a personagem Sereno, esposa de um trabalhador das roças de cacau. Vemos a casa incendiada da personagem, seu esforço para fugir daquele lugar com uma criança e o corpo morto de seu marido. As sequências realizadas nas terras do cacau convergem para retratar a violência que parece inerente àquele lugar. Sendo assim, nosso olhar é novamente conduzido para os trilhos do trem, onde podemos ver em destaque o rosto da personagem. Agora ela está caída, declamando um monólogo cheio de simbolismos, onde afirma querer “[...] o rei, a rainha, o palácio, o engenho, a cana, o bagaço, o pai, a mãe, o filho, o tampo da cumbuca do balaio [...]” (OS DEUSES e os mortos, 1970).

O estilo literário dos diálogos faz referência à Shakespeare, influência que também é perceptível no tom teatral do conjunto da obra e na direção de atores, marcada por interpretações mais viscerais e exageradas, mais próximas do estilo teatral. Mas é na temática que Ruy Guerra alude mais explicitamente ao dramaturgo inglês, tendo em vista que *Sete Vezes* – agente da vingança – “[...] está no centro de uma alegoria que ressalta,

à Shakespeare: o Grande Mecanismo do Poder” (XAVIER, 1997, p. 154). Se a princípio Sete Vezes é descrito como o “estrangeiro”, logo vai revelando sua cumplicidade com aquela terra; podemos notar sua familiaridade com aquele lugar, pois ele remete aos espectros retratados no início do filme. Sete Vezes está com as mãos amarradas, tem o mesmo aspecto de empoeirado e veste trapos tão maltrapilhos quanto os fantasmas vagantes. A respeito dessa personagem, Ismail Xavier destaca que

Sete Vezes é o desconhecido ‘sem nome’ cuja identidade se empalidece diante da contundência desta sobrevida de quem sofreu toda a violência possível e vê no mundo dos homens algo já sem segredos. Ele é eficaz em suas ingerências na ordem dos acontecimentos – lembra, por exemplo, um Antonio das Mortes<sup>10</sup> – e deixa claro que sua força misteriosa está contra os D’Água Limpa. (...) Se há uma tradição de violência, seu papel é acirrará-la, participar do circuito da vingança como uma emanção natural da terra, embora ninguém o conheça. (...) Sempre oracular na fala, é no cenário de um ritual de sangue que desenha para nós sua perspectiva” (XAVIER, 1997, p. 146).

A chegada de Sete Vezes marca um acirramento da vingança, ele é a própria encarnação desta, cuja origem emana naturalmente da terra adubada com sangue, uma rotina composta por guerra e violência. Sereno parece já contagiada pelo espírito de vingança quando vai à casa do Coronel Santana da Terra exigir uma retaliação pela morte do seu marido, empregado do coronel. Na varanda da fazenda está um banqueiro que alerta à Santana que “Sereno não vale uma guerra”. A guerra em questão teria como rival o clã D’Água Limpa, inimigos políticos do coronel e responsáveis pela morte do cônjuge de Sereno; mas aos olhos do banqueiro – interessado nas cifras referentes à exportação de cacau – a morte do camponês é desimportante. Se Santana colocasse panos quentes, manteria a engrenagem econômica em perfeita normalidade. Caso aderisse ao desejo de vingança da viúva, provocaria uma guerra nas terras do cacau, levando a região para tempos de instabilidade.

A família d’Água Limpa é apresentada com seus integrantes dentro do armazém de cacau pertencente ao clã. Venâncio, o político da família, retornando de uma viagem à Ilhéus, avisa a Urbano (chefe do clã) que “[...] o crédito está fechado, [...] o cacau não vai subir, só esse ano a Costa do Ouro triplicou a produção” (OS DEUSES e os mortos, 1970). Apesar do volume considerável da produção cacauzeira no Sul da Bahia,

[...] esta não era a única a ser oferecida no mercado. A também crescente produção de origem africana, indicava a urgência de medidas que adequassem a

---

<sup>10</sup> Personagem interpretada pelo ator Maurício do Valle (1928-1994) e protagonista de dois filmes do diretor Glauber Rocha (1939-1981), a saber: *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). Neste último filme, a personagem Antonio das Mortes termina caminhando por uma rodovia nos arredores de Milagres – “a fronteira entre dois mundos”, demarcando aqui a fronteira entre o mundo rural dominado pelo patriarcalismo e o incipiente mundo urbano brasileiro.

oferta do cacau baiano à demanda, o que de fato não veio a ocorrer até 1930 (FREITAS, 1979, p. 50).

A estratégia do diretor em realçar contrastes através dos diversos recursos filmicos agora se dá nos diálogos. Enquanto Venâncio profere um discurso de preocupações econômicas cujos termos aludem a esse universo, Urbano responde que “o monstro está escancarando a goela”. Na sequência dessa metáfora, ele acredita que a melhor estratégia para seus negócios é o domínio político da família D’Água Limpa na região. Venâncio “[...] vencerá as eleições no município de qualquer jeito”, mesmo que seja preciso “[...] vender arroba [de cacau] a preço de banana” para injetar dinheiro na campanha e assim derrotar Santana da Terra que está “[...] botando essa região toda a chumbo e fogo, se apoderando da mata, do cacau dos outros e da lei” (OS DEUSES e os mortos, 1970).

A fala de Urbano é apropriada para nos situarmos perante a alegoria do sistema capitalista retratada pelo diretor, pois fica clara a dependência em relação ao preço ditado pelo capital estrangeiro, a existência da concorrência de outras regiões produtoras (a Costa do Ouro) e a solução equivocada de “vender cacau a preço de banana” para financiar uma disputa política interna, o que levou ao aniquilamento da região cacauzeira.

Para sugerir o equívoco do raciocínio de Urbano, o diretor apresenta em seguida uma figura que representa quem de fato está se apoderando “do cacau, dos outros e da lei”. A cena, num formato de retrato, mostra um aristocrata mencionando dados do comércio de exportação sentado numa poltrona com uma mulher a seus pés e uma melancia na mão. Essa cena explicita o estilo alegórico com o qual Ruy Guerra quer contar a sua história, e o recurso serve ao diretor para melhor retratar a justaposição almejada.<sup>11</sup>

A rápida aparição da personagem “de números” anuncia a chegada de um exportador. Sempre acompanhado por um jagunço, ele surge na história após a lógica de guerra já estar instaurada. A interpretação que caracteriza essa personagem difere dos exageros visíveis na construção das outras personagens apresentadas.

Daí em diante a guerra se instaura. Sereno assassina um membro da família D’Água Limpa e é recebida no mesmo prostíbulo onde Sete Vezes foi curar os ferimentos. Parte do clã vai até o lugar buscar o assassino e a cena é exibida num plano-sequência que simula a vertigem que rege aquele universo. Conforme assertiva de Golliot-Lété e Vanoyé (2012, p. 98) esse recurso provoca “[...] uma tensão entre: o movimento e a imobilidade (da câmera, dos personagens); entre a reunião e a dispersão (personagens no campo, personagens entre si) [...]”.

---

<sup>11</sup> Segundo Napolitano (2008, p. 276), “[...] quando a narrativa é alegórica, a representação nem sempre remete a uma ação diegética (ou seja, aquela que se passa no universo ficcional do filme), sendo importante a justaposição de elementos no plano e na sequência filmicos que nem sempre remetem a uma causa e efeito de natureza ‘realista’.”

A tensão permanece quando somos apresentados à Mulher Louca, personagem interessante, pois é a única que se relaciona com os espectros do filme. Em sua primeira cena, ela encontra Jura, filha do Coronel Santana, num piquenique rodeada pelos mortos do título do filme. A jovem parece não os ver, enquanto a enigmática mulher – que está grávida – dá sinais de que já os conhece, inclusive se comunicando com eles. Em monólogo, na cena seguinte, a mulher explicita melhor essa relação ao afirmar que

Tudo aqui dentro, não tem mais nada fora. *O céu, o mato, os mortos* e mais alguma gente que eu vi. Tá tudo aqui dentro girando, andando, gritando. Uma hora eu vou parir todo esse redondo. Uma hora dessa vai pular toda a *berraria*. Eu vou *botar pra fora o pus, a gosma, a baba*. Eu vou *parir todas as cheirozas* [sic] *desse mundo*. Tá tudo aqui dentro; os braços, as caras, *as tripas*... Tudo vivo! Se mexendo e caminhando como coisa e como gente. Eu vou *parir os venenos e as lepras, as falas que roem as ferrugens, o osso e a madeira*. Eu vou *parir facões, chumbo quente e pó de pólvora*. Eu vou parir uma muçurana comprida como eu e *botar pra fora sangue e mais sangue e ainda sangue e sempre sangue e sangue sem acabar de ser sangue até tudo ser sangue e sangue ser tudo*. Até o dormir do sol, até o dormir da lua, até o dormir do verde, até o dormir dos homens, até o dormir no tempo. *Vou parir, vou parir até tudo ser um podre só, até tudo ser um veneno só, até tudo matar tudo, até o podre empodrar no próprio cheiro*. [...] e esse mundo não ter lugar nem tempo até pra morte [...] (OS DEUSES e os mortos, 1970).

A personagem grávida encerra a cena rolando no chão com os espectros, com os mortos. Como se tudo que fosse parido naquela terra já nascesse natimorto. O clima de morte permanece na cena posterior, quando Sereno e Sete Vezes assassinam juntos outro membro do clã D'Água Limpa sob o olhar do Coronel Santana. As ações da personagem Sete Vezes parecem encarnar o desejo esboçado pela mulher grávida. Sua aliança com a paranormal e com Sereno “[...] tem a benção dos ‘deuses e dos mortos’ que parecem ter algo a cobrar dos patriarcas [...]” (XAVIER, 1997, p. 148). Durval Muniz ressalta que a figura do coronel é quase sempre representada como “[...] truculenta e discricionária, [...] sempre acompanhado do jagunço, tendo o cangaceiro como seu grande inimigo, ao lado dos coronéis rivais” (ALBURQUERQUE, 2011, p. 226).

Em agradecimento a Sete Vezes pelo assassinato de membros da família D'Água Limpa, o coronel Santana leva o estrangeiro para sentar-se à mesa com sua família. Na mesa também estão sentados os mortos, além de Soledad e Jura, respectivamente esposa e filha de Santana. A trilha sonora marcada por tambores do universo musical afro-brasileiro embala o transe de Jura, aparentemente provocado pelos deuses e os mortos. O fazendeiro sugere ao forasteiro que reconhece em sua figura uma espécie de castigo dos deuses:

O destino do homem é tentar escrever a grandeza dentro do círculo traçado pelos deuses [...]. Escutem: os deuses estão raivosos, de sua lei nós sabemos apenas o castigo. [...]. Você me ajudou Homem, mas de cada navalhada no corpo de Valeriano D'Água Limpa brotava mais sangue dentro de mim e do seu próprio corpo. Você me ajudou Homem, isso me basta. Não lhe pergunto quem és, de onde vens, o que buscas, porque és meu hóspede. Talvez porque eu conheça as

respostas. O que foi escrito, a mão do homem não muda. Porque ele pertence aos demônios [...]. Urbano vai atacar, os D'Água Limpa querem erguer outro império dentro do meu império. Mas a condição de um império é ter suas raízes mergulhadas nas nódoas do tempo e do sangue (OS DEUSES e os mortos, 1970).

Esta fala revela que a engrenagem econômica referente ao cacau já traz a violência desde o processo de ocupação dessas terras, gerando disputas recorrentes e insegurança constante, sendo fator importante para o atraso da dinâmica da sociedade local (FREITAS, 1979). Ismail Xavier (1997) prossegue nessa mesma linha de raciocínio quando afirma que é a crise interna da sociedade cacauzeira que desvela o caráter violento de sua experiência histórica. O mito dos frutos de ouro escondia uma dinâmica de relação predatória com as terras, a natureza e os trabalhadores.

Mas essa fala, no contexto de uma narrativa alegórica que visa estabelecer uma justaposição de temporalidades, também aponta ao próprio contexto do filme. O império que tem raízes “nas nódoas do tempo e do sangue” evoca a discussão anticolonial presente no contexto das filmagens, realidade presente e próxima de Ruy Guerra, tendo em vista que os movimentos da luta anticolonial reverberavam em Moçambique – terra natal do escritor e sob domínio português quando da edição/feitura/lançamento do filme.

Na crítica ao colonialismo e ao capitalismo, *Sete Vezes* vai explicitando sua intimidade com a terra cuja lei é o sangue, cujo jogo é o ouro. Ele é produto desse jogo e dessa lei, é o excesso que escapou ao controle dos poderosos numa região cujo poder militar era formado por jagunços; não por acaso, esse é ofício mais presente na narrativa de *Os deuses e os mortos*. O uso dessas milícias particulares foi prática constante mediante as batalhas decorrentes da posse pela terra (FREITAS, 1979). Essa constância é representada no filme numa cena realizada na praça central da cidade de Itajuípe. O espaço redondo desse lugar é ocupado com moradores locais atuando como figurantes, representando jagunços.

O cenário dessa praça é de suma relevância para o sentido que o filme quer construir, pois, quando ela foi escolhida para a gravação da cena, estava coberta de areia. No dia da filmagem, a praça havia sido asfaltada, atendendo a um pedido antigo da população local. Porém, “[...] Ruy exigiu que cobrissem tudo de areia novamente [...]” (BORGES, 2017, p. 247), indicando que a praça deveria corresponder àquela imagem de atraso inerente aos espaços rurais, concebida pelo diretor e confirmando um “princípio orientador” nas escolhas realizadas, inclusive remetendo à imagem de um Brasil exótico, palatável aos olhos da crítica cinematográfica europeia (MORETTIN, 2003; RAMOS, 2005).

O plano-sequência faz com que a câmera passe “[...] em revista os jagunços imóveis, fazendo desfilarem os rostos desse exército de pobres à espera da morte” (XAVIER, 1997, p.

150). Acerca desse recurso nas produções do Cinema Novo, é sabido que a câmera na mão, somada aos movimentos circulares em torno das personagens, é mais adequado para melhor simular uma espécie de vertigem em que elas estão envolvidas (ALBUQUERQUE, 2011).

Enquanto Urbano D'Água Limpa instrui os jagunços como um comandante de guerra antes da última batalha, o exportador – aquele de jeito contido e diferente das outras personagens – conversa com Venâncio no armazém da família D'Água Limpa. Os olhos do espectador podem ver várias sacas de cacau, enquanto os ouvidos percebem o barulho dos tiros do massacre que ocorre lá fora.

Após vermos os corpos agonizando na praça, a cobrança dos deuses faz de Santana da Terra o próximo cadáver executado pelas mãos de Sereno e Sete Vezes nas roças de cacau e sob os olhares dos fantasmas. Noutro monólogo cheio de simbolismos, o coronel oferece imagens para que o espectador decifre a alegoria da ordem neocolonial concebida por Ruy Guerra: “[...] as raízes do império são longas demais para serem cortadas num só golpe. [...] Porque o império é mais forte que o homem e fará dele o seu homem” (OS DEUSES e os mortos, 1970). Cumprindo seu papel, Sete Vezes também mata Urbano D'Água Limpa.

O forasteiro se apodera do lugar de Santana da Terra em cena embalada por forte ventania. Na tradição cinematográfica, vemos “[...] na tempestade e no vento exteriores [...] o símbolo de uma tempestade mais interior, a que habita os personagens [...]” (GOLLIOT-LÉTÉ; VANOYÉ, 2012, p. 71). A perturbação ocorre na mente de Soledad, viúva do coronel, que não compreende a rapidez com que entrega o lugar deste ao enigmático forasteiro.

Mas Sete Vezes não é dono de nada. Ali, o comerciante exportador informa que a safra foi vendida antecipadamente para cobrir os custos da guerra desencadeada na região e apresenta notas promissórias que garantem os direitos de compradores londrinos sobre as terras. Prestes a ser atacado pelo punhal de Sete Vezes, o exportador mostra sua alma e rechaça qualquer efetividade do ataque da violenta personagem:

Mesmo que você me matasse, homem, você não destruiria a cabeça, que está fora do meu corpo. O cacau é o ouro e o ouro é a lei. As lutas deixaram o império de Santana vazio. Você, homem, é dono de um império. De um império oco dentro de outro império maior (OS DEUSES e os mortos, 1970).

Para Sete Vezes, a lei é o sangue e o jogo é ouro; para o exportador, o ouro é a lei. Não há sangue devido ao seu afastamento da realidade local, ao seu “não–envolvimento” com a política. Não há jogo, pois seu interesse é o cacau. E se não for possível explorar o ouro na terra do cacau, outro ouro em outro lugar haverá. Esta sequência evidencia a

abordagem proposta pelo diretor: o império do cacau, por mais opulento que parecesse aos produtores, era apenas um fragmento dentro de outro império ainda maior – o sistema capitalista neocolonial. Anos depois, Ruy confessou que a saga do cacau nos anos 1920 “[...] o atraiu por seu lado um pouco cíclico da colonização capitalista [...]” (BORGES, 2017, p. 247).

A última cena do filme mostra os espectros envolvendo um corpo amarrado e ajoelhado com o rosto no chão tal qual Sete Vezes nos trilhos do trem, no início do filme. O som das moscas indica a matéria podre presente naquele lugar. Por sugestão de Ruy Guerra (BORGES, 2017), a palavra “Fim” não entrou ao final do filme em sua exibição original, o que sugere um filme histórico com uma narrativa cíclica; mais que a “maldição dos deuses” (XAVIER, 1997), o filme *Os deuses os mortos* evidencia uma “maldição da História”.

### Considerações finais

Se é possível “[...] usar um filme [...] para esboçar o quadro de uma sociedade, ou ainda para descrever os contornos de um movimento estético [...]” (GOLLIOT-LÉTÉ; VANOYÉ, 2012, p. 49), a análise de *Os deuses e os mortos* nos permite enxergar a narrativa alegórica como forma de driblar os órgãos da censura; mas também possibilita que olhemos esse recurso enquanto saída para determinadas abordagens naquele período marcado pela repressão.

A partir da consideração de que o conteúdo filmico está associado ao seu respectivo contexto, vale ressaltar que o cenário político brasileiro em 1969 – ano de início das produções de *Os deuses e os mortos* – já demarcava uma impossibilidade de manutenção dos paradigmas que marcaram as produções do Cinema Novo nos momentos iniciais do movimento, entre a segunda metade da década de 1950 e os anos iniciais da década de 1960 (GUIMARÃES, 2019). Portanto, o filme de Ruy Guerra aponta para um “colapso da modernidade” e está inserido num período, conforme Ismail Xavier (1997, p. 132), marcado por uma “[...] ‘revisão da história’, [...] quando entrou em crise a teleologia de salvação que alimentava [...]”<sup>12</sup> o ideário das primeiras produções cinemanovistas.

Neste filme podemos ver o diálogo de Ruy Guerra com o *Cinema Marginal* chamado de forma pejorativa de *udigrudi* por Glauber Rocha, ilustrando as disputas de representação já mencionadas. Caracterizado por uma ruptura com as tendências cinematográficas de então – incluindo aí o Cinema Novo – possuía estética agressiva e

---

<sup>12</sup> Outros exemplos de produções que retratavam o tema da decadência neste período são: *Os herdeiros* (1969), dirigido por Cacá Diegues; *O Dragão da Maldade* (1969), dirigido por Glauber Rocha e *A casa assassinada* (1971), dirigido por Paulo César Saraceni.

temáticas que privilegiavam a desagregação social, a miséria e a violência em espaços urbanos, pondo em destaque personagens que são “[...] sujeitos sem direcionamento, amorais ou em constante processo de autodestruição [...]” (MALAFAIA, 2012, p. 62), coerentes com o objetivo de retratar a sociedade brasileira e sua inerente violência. O diálogo de Guerra com o *Cinema Marginal*, portanto, motivou críticas de Glauber Rocha ao diretor e um momento foi quando o baiano afirmou que as personagens de Ruy não eram brasileiras, pois “[...] são *ruyguerreanos* [sic] aqui ou acolá [...]” (BORGES, 2017, p. 143).

O tom pessimista do filme *Os Deuses e os mortos* é indício do contexto denso de sua produção e lançamento, marcado pelo recrudescimento da repressão do regime civil-militar e as divergências nos grupos de esquerda sobre a melhor estratégia de combate ao regime. Destarte, Ruy Guerra mobiliza as disputas econômicas que constituem a temática do romance *Terras do Sem Fim* (1942) para a sua contemporaneidade.

Assim, a exploração da terra para a plantação de cacau é associada, no livro e no filme, à instância do mercado internacional, pois é no exterior que o preço do cacau é estabelecido, bem como acontece o consumo desse produto. O vínculo do cacau à demanda externa é característica estrutural da economia baseada na monocultura de exportação, dado que resulta em constantes flutuações de preços e ocasiona várias crises para a região, o que atraiu o interesse do cineasta, conforme ele elucidaria anos depois (BORGES, 2017; FREITAS: 1979; GUIMARÃES: 2019).

Mas a película de Ruy Guerra expõe elementos que possibilitam articular o filme numa perspectiva de discussão política global. Para tal, consideramos a própria trajetória tri-continental do cineasta, bem como determinadas imagens mediadas em *Os deuses e os mortos*. Em forma alegórica, a crítica à engrenagem do sistema capitalista é realizada a partir de elementos como sangue, ouro, reino, império, que são termos condizentes com o debate das independências das colônias africanas de língua oficial portuguesa – dentre as quais, Moçambique, terra natal do diretor – e que ainda estavam sob o domínio colonial de Portugal.

A obra de Jorge Amado possuía considerável relevância nos países africanos de língua portuguesa, sendo objeto de referência estética e política, nacionalista, com teor ideológico de esquerda e que demonstrava a condição de exploração na qual viviam os trabalhadores do campo e da cidade, oprimidos pelo “[...] capitalismo monopolista de ranço colonial”. (BERGAMO, 2020, p. 119).

Assim, Caroline Guimarães (2019, p. 129) percebe que o ponto central da aproximação narrativa de *Os deuses e os mortos* em relação ao romance de Jorge Amado é a “[...] relação entre capital internacional – o universo aparentemente racional da

mercadoria – e a aniquilação de contornos arcaicos entre duas famílias pela disputa de terras [...]”. Mas há uma diferença crucial na mobilização destes elementos, pois o escritor atribui como causa da decadência da economia cacauceira – principalmente no contexto de 1930, posterior à crise econômica mundial de 1929 – o fator imperialismo (DANTAS, 2010; FREITAS, 1979); ao passo que o filme evidencia uma região com caracteres predatórios em sua conjuntura interna.

Sete Vezes – personagem principal da película de Ruy Guerra – demarca essa diferença do filme em relação ao livro, pois ele não existe na narrativa de Jorge Amado. Esta personagem nos permite lançar mão da hipótese de que ela pode significar uma síntese entre sujeitos do mundo material – os trabalhadores – e do mundo mítico – os mortos.

Considerando que essa síntese é característica de determinadas produções *cinemanovistas*, vale ressaltar a abordagem singular realizada pelo cineasta nesse sentido. No lugar de elementos que se referiam diretamente a aspectos da cultura popular, a instância mítica de *Os deuses e os mortos* destaca figuras que aparecem nas primeiras cenas (cuja temporalidade é a década de 1970), caminhando rumo a um futuro melhor nas terras do cacau, porém a caracterização física é a mesma dos mortos que habitam as terras “do fruto de ouro” quando a narrativa é ambientada na década de 30, em sintonia com o colapso da modernidade abordado pelo autor com a crise da linguagem *cinemanovista*, própria do início da década de 1960.

Diferente da paleta de cores da Bahia do cacau narrada por Jorge Amado, marcada “[...] pelo dourado e pelo amarelo [...]” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 245), as cenas elaboradas por Ruy Guerra destacam tons marrons e vermelhos, pois aqui cacau é sangue, e o sangue se confunde com a lama. O amarelo é utilizado pelo diretor, mas com o objetivo de fazer esta cor significar a doença e a morte; e, para marcar mais essa impressão, ele a usa para colorir córregos e riachos, evidenciando que o filme propõe interpretações próprias e reconstruções autônomas a partir do texto literário (ALVES, 2010). Nos momentos finais do filme, Jura – a herdeira de Santana da Terra – termina cantando “A Canhoneira” (música feita para o filme) e andando pelo riacho amarelo, simbolizando as próximas gerações provenientes de águas doentes, inférteis.

No filme de Ruy Guerra, ao contrário da máxima *cinemanovista*, não há beleza a ser extraída da feiura: seu intuito é destacar a acumulação predatória que assola, de forma recorrente, a história brasileira. Quando mediado em tempos imediatamente posteriores ao “golpe dentro do golpe”, marcado pelo aumento da repressão por parte da ditadura militar brasileira, escancara o encontro entre o “atraso” e o “moderno” que caracteriza parte dos processos sociais e econômicos nacionais.

## Referências:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALVES, Marine Souto. *Do livro à grande tela: a ideia de literatura no cinema*. Dissertação [Mestrado em Letras] - UESC, Bahia, 2010.

AMADO, Jorge. *Terras do sem-fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BERGAMO, Edvaldo Aparecido. Jorge Amado na África: literatura, imprensa e colonialismo. *Cerrados*, Brasília, n. 52, 2020, 116-126.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. 1. Ed. – São Paulo: Boitempo, 2017.

BRICHTA, Laila. *A bem da nação: literatura, associativismo e educação no Brasil e em Angola (1930-1961)*. Tese [Doutorado em História] - UNICAMP, São Paulo, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira*. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

DANTAS, Robson Norberto. *Entre a arte, a história e a política: itinerários e representações da “ficção brasileira” e da nação brasileira em Adonias Filho (1937-1976)*. Tese [Doutorado em História] - UNICAMP, São Paulo, 2010.

FERNANDES, Luciano Miranda Silva de Moraes. *O Estado aos cinemanovistas: inserção em redes sociais e multiposicionalidade*. Tese [Doutorado em Ciência Política] - UFRGS, Rio Grande do Sul, 2008.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução de: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREITAS, Antonio Fernando Guerreiro de. *Os donos do fruto de ouro*. Dissertação [Mestrado em Ciências Sociais] - UFBA, Bahia, 1979.

GOLIOT-LÈTÈ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise filmica*. Tradução de Marina Appenzeller. -7ª Ed. – Campinas, SP: Papyrus, 2012. – (Série Ofício de Arte e Forma).

GUIMARÃES, Caroline Serra Azul. Os deuses e os mortos: Ruy Guerra e o colapso da modernização brasileira. *Opiniões*, São Paulo, n. 15, 2019, 123-135.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

MALAFAIA, Wolney Vianna. *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. Dissertação [Mestrado em História] - FGV, Rio de Janeiro, 2012.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões e debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*, 2ª ed., São Paulo: Contexto, 2008, p. 235-289.

RAMOS, Alcides Freire. Representações do rural e do urbano no cinema brasileiro: considerações em torno do período 1950-1968. *Espaço Plural*. Ano VI, n. 12, 2005.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*, São Paulo, v. 17, n. 1, 2005, p. 81-110.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. 1ª ed., São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. 1ª ed., São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SCHVARZMAN, Sheila. Marc Ferro, cinema, história, telejornais: *Histoire parallèle* e a emergência do discurso do outro. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, 2013, p. 187-203.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. Os deuses e os mortos: maldição dos deuses ou maldição da história?. *Illa do Desterro*, nº 32. Florianópolis: UFSC, jan.-jun. 1997.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. 1ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal. Coleção Arte e Cultura, v. 1, n. 5, 1983.

#### **Documento audiovisual:**

OS DEUSES e os mortos. Direção: Ruy Guerra. Produção: Daga Filmes Produções Cinematográficas. Brasil: Columbia Filmes, 1970. 1 vídeo (98 min). Publicado pelo canal Marcio Pastore. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eeEjK7rPE4>. Acesso em: 15/10/2021.