

os deuses e os mortos:

RUY GUERRA E O COLAPSO DA MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA

Os deuses e os mortos: Ruy Guerra and the collapse of brazilian modernization

Carolina Serra Azul Guimarães¹

Resumo: Como se sabe, o Cinema Novo retoma amplamente a tradição literária modernista por meio de uma série de adaptações cinematográficas. Com o endurecimento da repressão em 1968, o cinema nacional enfrenta um curto-circuito. Mobilizando tal contexto, pretendo discutir alguns aspectos do filme *Os Deuses e os Mortos* (1970), de Ruy Guerra, que trabalha com elementos do Cinema Novo e dialoga com o romance *Terras do sem-fim* (1943), de Jorge Amado. Neste longa-metragem experimental, Ruy Guerra discute os rumos da arte e do país no contexto da ditadura civil-militar, quando a potencialidade progressista da modernização está desmoronando.

Palavras-chave: Ruy Guerra, Jorge Amado, cinema brasileiro, ditadura militar.

Abstract: It is common knowledge that the Cinema Novo movement takes a new look at the modernist literary tradition, in a variety of adaptations to film. In 1968, state repression becomes more severe, and national cinema goes through a short circuit. Bearing in mind this context, I intend to discuss some aspects of Ruy Guerra's *Os Deuses e os Mortos* (1970), which combines elements from Cinema Novo with the novel *Terras do Sem-fim* (1943, Jorge Amado). In his experimental feature film, Ruy Guerra discusses the possible futures for art in the country in the context of the civil-military dictatorship, while the progressive potentials of modernization collapse.

Keywords: Ruy Guerra, Jorge Amado, brazilian cinema, military dictatorship.

¹ Doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP.

No final da década de 1950, quando o movimento coletivo do Cinema Novo surge no país, a produção artística nacional reorientava, fundamentalmente, sua relação com os trabalhadores, seja na cidade ou no campo. Durante o período do pré-golpe de 1964, pode-se identificar no país algo como uma “aufklärung popular”, uma vez que o raciocínio político da esquerda generalizava-se na fala cotidiana, sendo debatido entre as camadas populares de maneira raramente observada antes². Desse modo, as artes, sobretudo aquelas que podem ser produzidas e consumidas coletivamente, como o teatro, a música e o cinema, voltam-se para uma pesquisa intensa, articulada com os trabalhadores, no sentido de pensar formas não-burguesas de representação, visando a formas artísticas e, em última instância, sociais mais democráticas.

O problema da superação do subdesenvolvimento – noção que surge no âmbito das ciências sociais contemporaneamente ao Cinema Novo³ – estava na ordem do dia e pautava sobremaneira o debate artístico. Nesse momento, nossa melhor imaginação artística ora era alimentada pela possibilidade revolucionária, ora pelo “imaginário positivador da assim chamada modernização capitalista”⁴ – o qual pautou durante toda a primeira metade do século XX boa parte de nossas manifestações artísticas, como possibilidade da universalização de direitos e constituição da cidadania.

Ao meditar esteticamente sobre essa gama de questões, os cinemanovistas recorreram constantemente à tradição literária brasileira, seja por meio de adaptações, seja recuperando temas literários recorrentes, como os nossos sertões e suas dinâmicas socioculturais. No célebre texto “Estética da fome”, Glauber Rocha vincula diretamente o Cinema Novo à literatura de 1930: segundo Glauber, o “miserabilismo” do país, “antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60” (2004, p. 65). Percebe-se, não apenas pelo texto de Glauber, mas pela gama inicial de longas do Cinema Novo – *Os fuzis*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas* – que há uma disposição em jogar luz sobre áreas subdesenvolvidas do país e discutir as possibilidades de superação de tal condição. Dessa forma, o Cinema Novo

2 Valho-me do panorama histórico estabelecido por Roberto Schwarz no ensaio “Cultura e Política 1964-1969” (cf. 1992, p. 61-90).

3 A coincidência entre o surgimento da noção de “subdesenvolvimento” e do movimento do Cinema Novo foi notada por Ismail Xavier no dia 5/12/ 2016 em conferência realizada no Seminário de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária da FFLCH-USP.

4 A expressão é de Paulo Arantes (cf. 2014, p. 326).

não estaria retomando apenas temas da tradição literária brasileira, mas estaria retomando *a disposição de nossa literatura, sobretudo a do romance, para a pesquisa acerca do país*. Refiro-me ao conceito formulado por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira* e retomado em diversos estudos do crítico segundo o qual o nosso romance, a partir do Romantismo, constituiu-se como

forma de pesquisa e descoberta do país. A nossa cultura intelectual encontrou nisto um elemento dinamizador de primeira ordem, que contribuiu para fixar uma consciência mais viva da literatura como estilização de determinadas condições locais. O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo encontra no romance a linguagem mais eficiente (2007, p. 432).

Ao abordar parte da literatura do decênio de 1930, Candido recupera tal concepção de romance como instrumento cognitivo em relação ao Brasil. Segundo o crítico, em certa ficção de 1930 verifica-se uma postura crítica em relação às debilidades sociais do país; dessa forma, parte do romance do referido período adquire “uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (CANDIDO, 2006, p. 171) – isto é, nosso romance captura um sentimento do subdesenvolvimento antes que o conceito fosse formulado pelas ciências humanas.

No entanto, no período pré-golpe de 1964, nota-se a perda da centralidade do romance como forma de compreensão do funcionamento de nossa sociedade. Por um lado, tal perda de posição deve-se ao próprio desenvolvimento das ciências sociais em contexto nacional. Por outro lado, é curioso notar como outras artes, inclusive o cinema, incorporam os debates do período de maneira mais contundente do que o romance. Pode-se dizer que há uma espécie de atrofia da forma romance no começo da década de 1960, a qual foi observada por Davi Arrigucci Jr. e por João Luís Lafetá, respectivamente, em conversa sobre o período:

DAJr. - A década de 60 foi extraordinariamente fértil para o romance hispano-americano. E no Brasil foi extraordinariamente fraca (...) A literatura brasileira começou a ter interesse de novo no fim da década de 60 e começo da de 70. Houve um período aí de grande marasmo, estava num baixo terrível

(...)

JLL – Eu só quero observar o seguinte: se o romance na América Hispânica foi melhor, na década de 60, no Brasil ocorreu um fenômeno engraçado que talvez seja substitutivo. Foi o cinema, um grande cinema. Parece que todo o interesse foi canalizado para o cinema e para a música popular (...) (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 105-106)⁵.

Levando adiante a ideia colocada por Lafetá – a de que o cinema funcionaria, na década de 1960, como um *substitutivo para o romance* –, podemos dizer que essa substituição se dá principalmente *em relação à instância de pesquisa, de instrumento cognitivo que a obra de arte pode assumir*. Objeto coletivo desde a produção até a recepção e afinado com os debates sobre industrialização e modernização do país, o cinema nacional, em especial o Cinema Novo, assume posição de destaque na interpretação do país no período pré-golpe: trata-se de imaginar e testar novas formas artísticas e sociais; de forjar um novo Brasil pela imaginação e pela práxis.

Esta viva tradição do Cinema Novo foi cortada pelo golpe de 1964 enquanto ainda estava se constituindo. Ainda que os cineastas do movimento continuem produzindo após o golpe, é certo que tiveram de repensar os seus pontos de vista e suas estéticas. Com o endurecimento da repressão em 1968, o cinema nacional enfrenta um novo curto-circuito: a “atmosfera de transe”⁶ que se espalha pelo país explode definitivamente a estética cinemanovista: as possibilidades revolucionárias são suspensas, e o ideário de uma modernização integradora fica definitivamente para trás. Nesse contexto, surge uma nova corrente cinematográfica – o cinema marginal – visando a questionar os preceitos cinemanovistas⁷.

5 Heloisa Buarque de Hollanda chama atenção para o mesmo problema: “Num momento de extraordinária efervescência cultural, a literatura não se faz presente nesse nível de mobilização, de atuação jovem e contato mais ou menos complexo com o público. A literatura parece desarticulada, como se não tivesse encontrado a forma de adequar-se a essa efervescência. É como se as questões do momento necessitassem dos novos meios, mais eficientes no sentido de aglutinação de público. Artistas com formação literária desviam-se para as grandes novidades do momento: o nascimento de uma geração de cineastas que constituem o grupo conhecido como Cinema Novo, ou os diversos grupos que proliferam nos setores jovens da música popular e do teatro” (2004, p. 36).

6 A expressão é de Ismail Xavier (cf. 1997, p. 149).

7 Ao analisar uma série de filmes do final da década de 1960 e da década de 1970, Ismail Xavier nota que a dimensão revolucionária identificada em um Glauber Rocha cinemanovista, já balizada pelo próprio diretor em *Terra em transe* (1967), resulta na completa dessacralização do Cinema Novo

Diante desse corte dentro do corte representado por 1968 – quando, de par com a absoluta intolerância estatal em relação a qualquer tipo de resistência, o discurso da ditadura civil-militar torna-se abertamente conservador⁸ – se estabelece um movimento de “revisão da história”⁹ por parte dos diretores que compuseram o movimento do Cinema Novo. Uma das obras mais expressivas desta revisão é o longa-metragem *Os Deuses e os mortos*, dirigido por Ruy Guerra em 1970. Autor do marcante *Os fuzis* (1964), em *Os Deuses (...)* Ruy Guerra abandona em grande medida o olhar mais estável e algo geometrizarante que caracteriza o seu clássico cinemanovista em favor da predominância de planos-sequências que denotam instabilidade e excesso, estética que muito se aproxima do Cinema Marginal¹⁰.

O enredo do longa-metragem centra-se na disputa entre duas famílias tradicionais, os Santana da Terra e os D’Água Limpa, por terras para a plantação de cacau. A história se desenrola no início do século XX, evidenciando o nexos dessa disputa entre famílias com capital estrangeiro, notadamente o inglês, país àquela época distribuidor internacional do cacau brasileiro. Para acirrar o conflito entre as famílias, surge um forasteiro enigmático de nome Sete Vezes, representado por Othon Bastos. Segundo a boa caracterização de Ismail Xavier, Sete Vezes é “a figura suja, contaminada, que emerge como que da terra, trazendo no corpo as marcas de uma tradição local associada ao sangue, à lama” (1997, p. 142). Espécie de morto-vivo, o forasteiro investe violentamente contra as duas famílias, contribuindo para o movimento já em andamento de mútua aniquilação.

Uma das referências de Ruy Guerra para a composição do enredo é o romance *Terras do sem-fim*, publicado por Jorge Amado em 1943, que aborda justamente a disputa entre duas famílias pela mata do Sequeiro Grande para a produção de cacau no início do século XX. A figura de Sete Vezes, bastante importante para o longa-metragem de Ruy Guerra, não

pela estética de Rogério Sganzerla, cuja obra *O bandido da luz vermelha* identifica o atraso nacional como condição insuperável e, por isso, infernal. (cf. XAVIER, 2012, p. 182)

8 Segundo Roberto Schwarz, para efetuar o golpe os sentimentos atrasados de uma pequena-burguesia foram mobilizados; nesse sentido, “o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado: a revanche da província” (1992, p. 72). Ainda segundo Schwarz, o regime só passa a valer-se publicamente desta ideologia “ordeira” a partir de 1968, para fazer frente à subversão.

9 O termo é de Ismail Xavier (cf. 1997, p. 132).

10 A proximidade entre a estética de *Os Deuses e os Mortos* e o Cinema Marginal é notada por Ismail Xavier (cf. 1997, p. 161).

existe no romance de Jorge Amado, que assume contornos mais associados à realidade objetiva, embora não prescindida de certa atmosfera mítica. Como mostra Antonio Candido em artigo escrito logo após a publicação do romance, *Terras do sem-fim* caracteriza uma espécie de ápice bem-sucedido da literatura do decênio de 1930. Segundo Candido, no romance em questão, assim como nas narrativas de 1930, há uma dimensão de desaburguesamento e de reflexão estética sobre as possibilidades de “integração das massas na vida do país” (2004, p. 43). Como vimos, essas questões também são centrais para o movimento do Cinema Novo, e é precisamente nesse sentido que os diretores irão resgatar as obras literárias do referido período para refletir sobre a década de 1960. No entanto, Ruy Guerra recupera o romance de Jorge Amado após 1968, quando a História torna impossível manter os pressupostos cinemanovistas. Ainda assim, por que o diretor se vale de *Terras do sem-fim* como uma referência para a composição de seu longa metragem?

O acompanhamento dos argumentos de Antonio Candido sobre a narrativa de Amado nos ajuda a esclarecer essa dúvida. Segundo o crítico, o romance de 1943 é uma obra bem-sucedida sobretudo pelo *deslocamento do ponto de vista* em relação a narrativas anteriores de Amado: *Terras do sem-fim* não é narrado do ponto de vista do trabalhador; a narrativa em questão é narrada *do ponto de vista da História*, isto é, do ponto de vista daqueles, exploradores ou explorados, que lidam com as terras do cacau no sul da Bahia. Nesse sentido, Candido afirma que a personagem central de *Terras do sem-fim* é a mata do Sequeiro Grande, e, acrescento, a sua “conquista” para a plantação do cacau é a mola da ação. Ainda segundo o crítico

as *Terras do sem fim* são uma espécie de outro mundo, para onde a febre do cacau, a sede do ouro, arrastam os homens numa aventura desbragada, cheia de perigo e de morte, de sangue e de brutalidade. Um inferno para o operário, uma parada de vida ou de morte para o fazendeiro, uns e outros atirados na aventura capitalista da concorrência e da vitória do mais forte (CANDIDO, 2004, p. 52).

Percebe-se, assim, que no romance de 1943 Amado não busca narrar uma história a partir do ponto de vista do trabalhador, desaburguesando dessa maneira o romance; em *Terras do sem-fim* trata-se de acompanhar o

processo sanguinário de exploração de uma terra para o cultivo do cacau – exploração essa que, como é evidente no romance e no longa-metragem de Ruy Guerra, é indissociável do Capital internacional, que estabelece o preço e distribui o produto fora do Brasil. Em outras palavras, o romance de Jorge Amado abandona a pretensão de narrar por meio do trabalhador e passa a acompanhar um processo de acumulação cuja simbiose entre formas de dominação artificialmente separadas entre “modernas” e “arcaicas”, passando por uma luta bastante “primitiva” pela dominação da natureza, salta aos olhos¹¹. Com razão, Candido verifica que essa mudança de perspectiva alarga a compreensão do leitor em relação à espoliação, uma vez que o trabalhador é representado de forma integrada em um sistema amplo.

A partir dessas considerações, creio que a atração de Ruy Guerra pelo material de *Terras do sem-fim* começa a ganhar contornos mais específicos. Embora o romance de Amado apresente uma instância cinematográfica, sobretudo por conta dos cortes presentes na narrativa e da atmosfera de *far-west*¹², o longa-metragem de Ruy Guerra não recupera tais elementos; antes, prima pelo plano-sequência em detrimento dos cortes e da montagem. O centro da recuperação de *Terras do sem-fim* por Ruy Guerra parece residir no acompanhamento da relação entre capital internacional – o universo aparentemente racional, da mercadoria – e a aniquilação de contornos arcaicos entre duas famílias pela disputa de terras. Trata-se, enfim,

11 Seria preciso realizar um estudo mais detido do desenvolvimento dos romances de Jorge Amado para compreender os motivos pelos quais o deslocamento do ponto de vista engendra uma forma que aborda de maneira mais contundente as especificidades do capitalismo brasileiro. Os estudos recentes de Ana Paula Pacheco sobre os romances de Graciliano Ramos, notadamente sobre *Vidas Secas*, assinalam que o autor, contemporâneo de Jorge Amado, logra acompanhar o processo de acumulação primitiva que ocorre em contexto brasileiro na década de 1930 sem prescindir do ponto de vista do trabalhador precarizado. Nesse sentido, a autora demonstra que Graciliano incorpora à forma de *Vidas Secas* uma profunda reflexão sobre as tensões entre trabalho intelectual e trabalho braçal ao mesmo tempo em que expõe a “coeternidade entre capitalismo avançado e primitivo” em contexto brasileiro” (2015, p. 39-40). Sobre a dimensão de pesquisa que nosso romance assume, Pacheco destaca que a descrição do processo de acumulação primitiva no Nordeste pelo romance de Graciliano antecede a formulação teórica do problema em mais de três décadas.

12 Antonio Candido chama a atenção para a dimensão cinematográfica de *Terras do sem-fim*. Além de notar a centralidade dos cortes e do clima de *far-west* no romance, Candido afirma que Amado representa a disputa pela mata do Sequeiro Grande com uma técnica de “aproximação progressiva (...), focalizando (às vezes no sentido de uma câmera) aspectos, lugares, circunstâncias cada vez mais ligados à luta”. (2004, p. 53).

de focalizar um processo de acumulação que de tempos em tempos se repõe, com suas especificidades, no solo histórico brasileiro; e no contexto da ditadura civil-militar, quando Guerra filma *Os Deuses e os mortos*, a organicidade entre o “atraso” e o “moderno”, que constitui os processos sociais e econômicos nacionais, é escancarada.

Nas palavras de Paulo Arantes, “o golpe lançaria a última pá de cal sobre o velho dualismo: setores modernos e tradicionais não se justapunham como se imaginava, antes formavam um sistema em que se entrelaçavam os respectivos interesses” (1992, p. 35). Nesse sentido, é interessante verificar como o material de *Os Deuses e os mortos* também assinala a superação de um ponto de vista recorrente no Brasil pré-golpe: a confiança nacional-desenvolvimentista de que o combate ao latifúndio implicaria necessariamente o combate ao imperialismo. O longa-metragem de Ruy Guerra mostra um Capital internacional inabalável diante das disputas e da auto-aniquilação das duas famílias tradicionais rurais.

Próximo ao desfecho da trama, quando o forasteiro Sete Vezes – que ao longo de toda a história interfere na luta entre as duas famílias, almejando para si as terras disputadas – finalmente consegue aniquilá-los e tomar as posses dos Santana da Terra, recebe o informe da boca de um burguês cuja figura e linguagem em tudo destoam da atmosfera das disputas rurais: o cacau que Sete Vezes buscava conquistar pertencia ao capital londrino. Diante de uma investida de Sete Vezes contra o burguês, este afirma: “mesmo que você me matasse não destruiria a cabeça; está fora do meu corpo... as lutas deixaram o Império vazio; você é dono de um império oco dentro de outro império maior”¹³. Dessa forma, sugere-se que o aniquilamento agônico de duas tradicionais famílias do Brasil rural não abala a influência econômica estrangeira sobre o país: pelo contrário, o capital londrino beneficia-se da disputa sangrenta pela conquista de terras. *Os Deuses e os mortos* representa a autodestruição de certo Brasil tradicional não como uma possibilidade de modernização integradora, mas como um pesadelo que em nada abala uma estrutura de dominação econômica.

Quanto ao ponto de vista do trabalhador, que deixa de ser o cerne do romance de Jorge Amado em *Terras do sem-fim* para dar lugar a um foco mais amplo, que acompanha um processo de simbiose econômica e social do arcaico

13 A cena do embate entre Sete Vezes e o burguês é analisada por Ismail Xavier (cf. 1997, p. 155-156)

e do moderno, o longa-metragem de Ruy Guerra opera um deslocamento semelhante. É verdade que desde que começou a filmar no Brasil¹⁴ até a filmagem de *Os Deuses (...)*, Ruy Guerra não abordou propriamente a figura do trabalhador, tanto por conta das especificidades do mundo do trabalho nos locais em que filma, quanto por refletir esteticamente sobre as dificuldades que perpassam a relação entre técnica cinematográfica e representação do outro de classe – penso, sobretudo, no filme *Os fuzis*. Nesse sentido, no longa-metragem de 1964, Guerra não procura “dar voz” ou “compreender” o trabalhador precarizado ou o camponês, mas sonda suas figuras, recusando-se a ver na condição de pobreza “mais que anacronismo e inadequação”¹⁵.

Se as abordagens do trabalho precário e da pobreza já são bastante enviesadas nos longas anteriores, em *Os Deuses e os mortos* elas passam por um notável deslocamento: não obstante o filme abordar o universo da plantação 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.

Tal mudança na abordagem do trabalho e do outro de classe não é característica apenas da obra de Ruy Guerra, mas será a tônica do cinema brasileiro dos anos 1970. Ela parece ser uma espécie de homologia estética para um corte cultural operado pela ditadura civil-militar desde o primeiro momento, cujo impacto se intensifica com o aumento da repressão em

14 Embora tenha nascido em Moçambique e tenha construído uma trajetória bastante cosmopolita – Guerra forma-se em cinema na França, pelo IDHCE, no início da década de 1950 –, não seria exagero afirmar que Ruy Guerra é também um diretor brasileiro, ou, formulando de outro modo, um diretor moçambicano-brasileiro. Nesse sentido, o crítico francês Antoine de Baecque caracteriza Guerra como um “brasileiro de origem moçambicana” (p. 563). O próprio Ruy Guerra costuma apontar como em sua formação cultural moçambicana a cultura brasileira esteve fortemente presente, sobretudo a literária (cf. BORGES, p. 66-67).

15 As expressões entre aspas são de Roberto Schwarz no ensaio “O cinema e *Os fuzis*”. Neste texto, Schwarz comenta como a câmera de Ruy Guerra mantém certa distância da miséria em *Os fuzis*, distância que se configura como “o contrário da filantropia: aquém da transformação não há humanidade possível; ou, na perspectiva da trama: aquém da transformação não há diferença que importe” (1992, p. 29).

1968: trata-se da cisão entre produção artística e intelectual e as massas. O processo é apontado por Roberto Schwarz:

[em 1964] grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos *foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre movimento cultural e as massas*, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados ou em semi-clandestinidade (1992, p. 62, grifos meus).

Diante de tal represamento do andamento progressista da pesquisa no campo das artes, e da censura e a perseguição até mesmo da cultura de esquerda desvinculada das massas operada a partir de 1968, o melhor cinema nacional não pode mais representar de maneira positivada a organização dos trabalhadores, tampouco expor o subdesenvolvimento como instância a ser superada. O “atraso” será diagnosticado como condição permanente do país, pesadelo infernal. Esse diagnóstico certamente atravessa a fatura de *Os Deuses e os mortos*. Nesse contexto, a dimensão de pesquisa que o Cinema Novo empresta da tradição de nosso romance também se perde em grande medida, girando em falso diante da dissolução da ideia de uma modernização integradora ou, em momentos mais radicais, da possibilidade de revolução. Com os cortes operados pelo golpe, as pesquisas estéticas que imaginavam novas formas de organização da sociedade brasileira desdobram-se em constatações infernais do fracasso de um projeto.

Nesse sentido, é interessante olhar para o momento em que o mundo do trabalho aparece efetivamente em *Os Deuses e os mortos*. Trata-se de uma espécie de prólogo em que o tempo presente – o início da década de 1970 – se faz notar por meio de imagens de veículos, como caminhões, e do símbolo da Shell em um posto de gasolina. Neste prólogo os trabalhadores são representados na condição absolutamente desvelada de mercadoria: trata-se de retirantes que serão transportados como carga por um chofer de caminhão para trabalhar na região do cacau. Espécie de imagem-obsessão

de Ruy Guerra, uma vez que o chofer de caminhão que transporta uma população miserável para trabalhar no sul é figura central em *Os fuzis* – tais planos iniciais do filme estabelecem um nexos entre o presente da filmagem e o tempo histórico da narrativa. Nesta espécie de prólogo, Ismail Xavier verifica que a verdade da migração é exposta, uma vez que é representada

(...) a mão-de-obra imersa na pobreza, realidade dos anos 60-70, que dá continuidade a uma tradição secular que já coleciona seus espectros. Evoca-se, de saída, a permanência de um dado estrutural – a mobilidade gerada pela carência se mantém – e se põe em cena o imaginário de céu, inferno e peregrinação que lhe é correlato (1997, p. 136).

Assim, entende-se que já nas primeiras cenas de *Os Deuses e os mortos* a imagem dos trabalhadores é inserida em um movimento de repetição do mesmo – cá, nos anos 1970, tanto quanto lá, no começo do século XX, a situação de quem trabalha nas plantações de cacau é precária, seja sob a dominação do capital inglês, mediada por famílias tradicionais decadentes, seja projetando-se sobre um posto de gasolina da Shell. Depois desta constatação inicial, as imagens do trabalho praticamente somem do filme, que se lança a encenar o pesadelo do fim das possibilidades de um país mais livre e democrático, encenação carregada de uma agressividade proporcional ao ímpeto de mudança que o Cinema Novo projetou um dia, antes da terra arrasada de 1968.

referências bibliográficas

ARANTES, Paulo Eduardo. "1964". In: *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 281-314.

_____. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARRIGUCCI JR., Davi. "Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente". In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAECQUE, Antoine de. *Godard: biographie*. Paris: Bernard Grasset, 2010.

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

CANDIDO, Antonio. "Poesia, documento e história". In: *Brigada Ligeira*. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 41-56.

_____. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 169-196.

_____. "Um instrumento de descoberta e interpretação". In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 429-437.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

PACHECO, Ana Paula. "O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas Secas". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Universidade de São Paulo. São Paulo, nº 60, p. 34-55, abril de 2015.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. "Os Deuses e os Mortos: maldição dos Deuses ou maldição da História?". In: *Ilha do desterro. A journal of english language, literature in english and cultural studies*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, nº 32, p. 131-162, 1997.