

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL E O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO: DOIS TEMPOS DO RURAL EM GLAUBER ROCHA

Célia Aparecida Ferreira Tolentino

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é abrir uma discussão sobre a imagem do rural no cinema brasileiro através de duas obras cinematográficas de Glauber Rocha. Aos nossos olhos, o cinema, como arte industrial e fundamentalmente urbana, pode oferecer a imagem - implícita ou explícita - que o campo adquire para a cidade, revelando - explícita ou implicitamente - os elementos que constituem as implicações políticas e ideológicas que a conformam.

Tomamos esse objeto entendendo o cineasta como um intelectual, no sentido gramsciano, cujo trabalho retrataria aspectos ideológicos da relação urbano/rural, sob o ponto de vista do primeiro. As questões de fundo pareciam claras, pois, se considerássemos as especificações conjunturais, teríamos outros indícios desta relação. Por exemplo, parecia haver uma coincidência entre o desenvolvimentismo e sua assimilação pelas populações urbanas e o sucesso do Jeca de Mazaroppi, com seu caipira estereotipado, no sentido de afirmar o urbano como o lugar do progresso e rural como o lugar do atraso, da ingenuidade, da pobreza e da desinformação.

Foi sob esta hipótese que tomamos *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, os filmes de Glauber Rocha de 1964 e 1969 para iniciarmos uma discussão. As complexidades específicas da metodologia de abordagem do objeto não tardaram a se mostrar. O cineasta pode ser um intelectual gramsciano, mas o discurso interno do filme produz conexões

dentro e fora dele e, muitas vezes o ponto de vista do narrador, cujo olhar, sobretudo em Glauber Rocha, as vezes extrapola a diegese e, ora se funde com a visão do cineasta, ora se distancia dela.

A existência dessa "figura" no discurso cinematográfico se apresentou como uma das mais problemáticas questões para essa nossa primeira abordagem. Essa "autonomia interna" do narrador - presente ou oculto sob os olhos da câmera - impõe mais considerações e contrapontos à medida que não se pode fundi-lo com o discurso verbal do diretor e autor. Glauber Rocha que, como outros cinemanovistas, pensava um cinema transformador, esteve engajado na discussão de um projeto político popular e, no entanto, suas obras transcendem o debate imediato, embora a ele faça recorrências. Esse cuidado de não fechar o objetivo de sua obra na sobrepujança do "conteúdo", resultou em propostas estéticas específicas para o tratamento das questões colocadas e, evidentemente, em novas conexões quanto à forma da abordagem. Paralelamente ao narrador, resta ainda o poder de interferência do cineasta sobre a obra que não pode ser negligenciado. Poder de - sobretudo - desautorizar-lhe o discurso.

Assim, o terreno mostrou-se delicado, desobedecendo à suposta linearidade entre a conjuntura, proposição política da obra e projeto político do seu autor. Entretanto, nas circunstâncias em que estas dificuldades de desfibramento da linguagem cinematográfica tornaram-se um impasse, tentamos deixá-las explícitas.

Por fim, é importante dizer que este trabalho dialoga privilegiadamente com os textos de Ismail Xavier com quem cursei, na condição de aluna ouvinte, a disciplina Cinema Brasileiro - Alegoria e Tropicalismo, ministrada no primeiro semestre de 1991 na Escola de Comunicação e Artes da USP.

I - DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

1.1. OPRÉ-64 DE DEUS E O DIABO

Segundo a literatura que discute os primeiros de 60, este foi um período em que todos os segmentos da sociedade brasileira se fizeram representar politicamente: os movimentos sociais crescem no campo e nas cidades, o sindicalismo avança em sua organização, os estudantes tomam nas mãos a proposta de organizar a cultura, a reforma agrária torna-se uma palavra de ordem ouvida, discute-se em vários foros a política externa, o nacionalismo, propõe-se rupturas com o atraso e amplas reformas. O lugar de chegada? - A "revolução democrática e anti-imperialista" rumo ao socialismo, cujo curso só é interrompido

pelo golpe de 64. momento em que se manifesta o setor tradicionalmente mais amorfo da sociedade brasileira, a classe média urbana, compondo com a velha e a nova burguesia, em defesa dos interesses de bloco histórico.

Antes do fatídico março de 1964 o clima era de efervescência e como atesta a já conhecida definição de Roberto Schwarz, "o país estava irreconhecivelmente inteligente". A juventude estudantil vinculada à UNE - União Nacional dos Estudantes - organizava os CPCs - Centros Populares de Cultura para pensar a arte e a cultura do ponto de vista da revolução. Os cineastas do Cinema Novo, discordando dos cepecistas quanto ao conceito de arte realmente popular, também a propunham pensando a transformação da sociedade. Luís Carlos Maciel relata que o momento não permitia ao jovem um não envolvimento:

"Acho que deve ser mencionado em primeiro lugar, a vocação política da geração. Queríamos mudar o mundo, era nossa questão básica; mais: tínhamos certeza de que isso ia acontecer - para melhor, bem entendido. Não nos passava pela cabeça que o ser humano pudesse passar seu tempo de vida sobre a terra, alheio aos problemas sociais e políticos; esta era para nós a pior das alienações. Foi assim que nos anos 60, produziu-se uma arte política, uma cultura voltada para a questão social".¹

A modernização do país era um fato. O *boom* industrial trazia consigo as questões urbanas e o crescimento do proletariado. O ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros - contribuía para a discussão dos caminhos do desenvolvimentismo, os termos do nacionalismo, o fim do imperialismo e da dependência. Para isso, propunha o fim do latifúndio e suas formas arcaicas de produção, apresentando-os como responsáveis pela manutenção do país na condição de produtor de insumos para os países avançados. O PCB conclamava a burguesia nacionalista para uma aliança pró-democracia, juntamente com o operariado e o campesinato, e supunha contar com ela no que chamava de conquistas progressistas (as reformas de base, por exemplo).

Do campo, os primeiros anos de 60 trazem os camponeses organizados na chamadas Ligas Camponesas e o 1º Congresso Nacional de Trabalhadores Agrícolas, de Belo Horizonte, donde sai a proposta de "reforma agrária na lei ou na marra". As mobilizações crescentes em torno do questionamento do latifúndio eram causa de muitos confrontos entre trabalhadores e milícias privadas dos donos da terra e de denúncias nas Assembléias Estaduais e no Congresso Nacional por parte dos deputados e congressistas de esquerda. O sindicalismo

1. MACIEL, Luis Carlos. Anos 60. São Paulo, LP & M, 1987. Pág. 8.

rural é conquistado em 63 e cresce vertiginosamente até 64. Assim o campo vem para a cidade não mais como o senhor de engenho ou o jeca, mas como camponês ou latifundiário, agentes de projetos díspares.

E no que constitui a nossa preocupação central: as questões do campo e dos seus atores estão presentes para os intelectuais urbanos nos primeiros anos da década. O CPC publica *Que São Ligas Camponesas?* de Francisco Julião, como o 1º volume da série *Cadernos do Povo Brasileiro*. O cineasta Eduardo Coutinho inicia em 62 as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer* sobre o assassinato de um líder camponês na Paraíba. Enfim, o país está mobilizado durante esse período e o campo juntamente com a reforma agrária estão na ordem do dia. Também a aliança operário-camponesa e seus termos tornam-se motivo de grandes polêmicas entre os mediadores políticos.

Sob esse panorama os caminhos da arte se degladiam. Discutem-na, por óticas distintas, membros do CPC e do Cinema Novo. Para os primeiros, a arte deveria ser popular no sentido de aproveitar as formas de manifestações artísticas do povo e recheá-las de um novo conteúdo, "melhor ideologicamente". Para o Cinema Novo a preocupação forma/contéudo deveria estar na relação direta onde um novo conteúdo exige uma nova forma.

Glauber é um dos idealizadores da segunda vertente. *Deuse e Diabo na Terra do Sol* espelha essa concepção criativa. As questões da revolução estão colocadas no seu filme e não sob uma perspectiva didática. Com tais questões o seu cinema dialoga a partir de uma alegoria de sertão-universo onde propõe que as figuras da revolução estejam dialeticamente dispostas do mais alto ao menor grau das relações.

Com esse entretecer da trama Glauber reclama o reconhecimento do observador sobre os caminhos da consciência (para a revolução) nada lineares, nada objetivos, ora afirmando sua emergência das situações menos esperadas, ora apontando a interferência brutal da razão no papel duplo de fomentar e/ou desacreditá-la. Nesse complexo jogo, narrador e cineasta se enfrentam num diálogo de aproximação e distanciamento.

1.2. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL OU DEUSES E DIABOS SEM TERRA

É dentro do mundo de Antônio Conselheiro e Lampião que Glauber Rocha examina os tais caminhos da consciência para a revolução, seguindo o trajeto do camponês Manoel e sua mulher Rosa.

O sertão nordestino está colocado sob uma ótica privilegiada que o segmenta circularmente e o expõe à luz e aos nossos olhos de maneira que possamos vê-lo como quem toma um objeto de análise: todos os dados da realidade estão ali recorrentes. num sertão-mundo, para usar a expressão de Ismail Xavier. Sertão esse que pode ser grande mas que o nosso narrador só fala

profundamente dos quilômetros quadrados que conhece. Por um lado, porque este é o sertão que ele realmente conhece e, por outro, é porque o que ele conhece já define muitas coisas do que é esse sertão. Este narrador, na figura do cantador de cordel vai situar-nos para contar a história à sua maneira, definindo um traço da estética glauberiana: a recriação dessa forma popular de expressão.

Assim o cordel define o camponês angustiado que vemos na tela a observar a carcaça de uma rês que morreu:

"Manoel e Rosa viviam no sertão
trabalhando a terra
com as próprias mãos
até que um dia
pelo sim e pelo não
entrou na vida deles
o Santo Sebastião
Trazia a bondade nos olhos
Jesus Cristo no coração."

Definido nosso personagem, vemos seu encontro com uma procissão na caatinga, conduzida por um beato. Mais adiante conhecemos a casa de Manoel, Rosa e sua mãe.

O casebre do camponês, o pilão onde Rosa trabalha, a casa de farinha e a moenda rudimentar onde se rala a mandioca, a cuiá onde se come e a claridade da lamparina ajudam a compor a definição de Manoel. Ele mesmo a complementa, esclarecendo através de sua pouca fala a condição de vaqueiro-parceleiro do Coronel Moraes. E nesse pequeno relato, que Manoel nos revela seu desejo por um pedaço de terra e por um roçado só dele, diante da mulher cética. É nessa fala que Manoel já demonstra acreditar que seu intento pode ser ajudado por um "milagre do céu". Manoel está impressionado pelo encontro com a procissão e o beato Sebastião.

Sob a imagem da feira onde Manoel deverá fazer a partilha do gado com o Coronel Moraes o cordel nos fala de Sebastião:

"Sebastião nasceu do fogo
no mês de fevereiro
anunciando que a desgraça
ia queimar o mundo inteiro
mas qu'ele podia salvar
quem seguisse os passos dele
que era santo e milagreiro."

Ou seja, o beato é isso para o conjunto daquelas pessoas na feira, para o cantador e para Manoel: nasceu do fogo, é santo e milagreiro. A imagem sugere que pela figura do cantador essa história vai alastrar-se ou então já corre de boca em boca. A disposição dos elementos é esta: a aglomeração da feira, o cordel, o violeiro e a tradição oral permeada de verdade e imaginação. Esse último aspecto, mais que uma inferência permitida pela fala do cantador-narrador, vai ficar explícito por sua própria voz em outro momento do filme.

Manoel vai para a partilha do gado com o Coronel. Relata a morte de quatro reses por picada de cobra e fica sabendo pelo dono das terras que por conta disso não tem direito à partilha. O vaqueiro argumenta em nome do azar que as vacas que morreram não podiam ser logo as suas "que é um homem pobre". O Coronel Moraes observa que a "lei" está com ele e não haverá partilha. E o vaqueiro:

Manoel entre hesitante e ofendido:
"É o senhor quem tá dizendo..."

Sob uma trilha sonora que aponta para a gravidade do gesto, vemos o coronel sacar de um chicote e descê-lo nas costas de Manoel a quem observamos de frente, num misto de indignação, revolta e quase impassividade, apossar-se de um facão e golpear-lo.

Nesta cena o filme fornece uma de suas chaves para a trajetória do vaqueiro cuja interpretação mais freqüente aqui explicitamos para discordar.

À primeira vista, a reação de Manoel nos parece um rompante de violência e revolta diante da injusta da partilha do gado. Esta leitura permite dizer que Manoel tem lampejos de consciência diante da injustiça de que é vítima. Não se trataria de clareza, mas de um fragmento de revolta que poderia fazê-lo justiceiro de si mesmo, ponto sobre o qual repousaria a possibilidade de reconhecer de vez toda injustiça que o cerca e tomar nas mãos o próprio destino. Situações semelhantes se repetiriam, mostrando os caminhos tortuosos da tomada de consciência do camponês que acredita no milagre dos céus. Sob essa chave, pode-se dizer que todo trajeto será o de fazer Manoel confrontar-se com os aspectos possíveis dessa consciência "para-revolucionária", pré-política, onde os reflexos da injustiça social são resolvidos *in loco* - na criação de uma nova ordem messiânica ou nos feitos bárbaros do cangaço -, e sair-se dela para uma guerra maior, introduzindo também tortuosamente por Antônio das Mortes.

O filme legitima essa análise que observamos em linhas gerais? Sim e não. Por um lado, esse é um dos aspectos que o cineasta se propõe a tratar, e aparece verbalizado em momentos em que os personagens falam de uma guerra maior, de acabar com a fome, de dar fim às injustiças e encontra eco na conjuntura dos anos

60 quando o filme é lançado. A consciência revolucionária é o ponto nodal dos debates do período. Desta forma tanto o cineasta como seus analistas tomam-na como questão colocada pela narrativa.

Por outro lado, uma outra questão pode ser posta se colocarmos nossa discussão da disposição de como esse momento aparece no filme. Numa seqüência detalhada de movimentos dos atores e da câmera, a reticência de Manoel nos aparece tão grande quanto sua angústia e indignação. Se a partilha lhe é injusta por um lado, por outro existe o azar e a "lei". É sob essa ambigüidade que vemos Manoel reagir ao receber o "chicote no lombo". A gravidade do ato, repetimos, é marcada pela música. A fração de segundos com que ele aparece na tela sugere o quanto tal gesto é incabível e inaceitável para Manoel. Isto é, o vaqueiro reage à lealdade ferida, de ser tratado como escravo ou como animal de carga. Nessa linha de discussão supomos que um tiro teria sido mais digno da sua condição de homem. E outros momentos do filme, a partir daqui, ressaltam esse aspecto da honra e da lealdade como questão fundamental da ação dos personagens.

Tal conflito na vida de Manoel culmina com um enfrentamento e morte de dois jagunços do coronel e da mãe do vaqueiro. Ao enterrá-la afirma a convicção daquilo que o move: a mão de Deus, ainda que pelo caminho da desgraça. A saída vislumbrada por ele é o caminho de Monte Santo junto ao Beato Sebastião. Assim quer o destino, segundo a fala de Manoel.

1.3. MONTE SANTO, PEDRA BONITA E CONSELHEIROS: A NOVA ORDEM INTOLERADA

A Câmera nos conduz de forma triunfal pelos caminhos até o topo do monte onde prega Sebastião. Entre estandartes e uma cruz de pau retorcido, o beato faz sua prédica. Uma fusão de elementos do discurso sebastianista e milenarista que marcaram os movimentos messiânicos no Brasil definem o beato Sebastião. Fala contra a República, contra os fazendeiros, os prefeitos e todas as autoridades. Promete um mundo novo onde cada um que morre volta para viver em uma ilha onde se veria "os cavalo comendo as flôr e os menino bebendo leite nas águas dos rio. O sertão vai virar mar e o mar virar sertão". Espanca as prostitutas para purificá-las sob cânticos e tiros para o alto.

Manoel adere devotadamente ao beato, fazendo sacrifícios e rezando, enquanto Rosa se mantém distante cética e angustiada com a separação imposta a ela e ao marido pela ordem de Monte Santo.

O beato Sebastião se apresenta aos nossos olhos ora com grandeza, ora sob um olhar crítico da câmera. Ao mesmo tempo que faz uma pregação contra os agentes da ordem - os prefeitos, os coronéis, as autoridades - submete seus seguidores a sacrifícios desumanos. Em dois momentos particulares, essa crítica ao beato fica explícita no filme: Manoel carrega na cabeça uma pedra maior que

suas próprias forças, subindo de joelhos a encosta do monte sob a observação de Sebastião; em outro momento o beato sacrifica uma criança na intenção de purificar Rosa com o seu sangue. Ambas as tomadas são demoradas em relação ao conjunto da narrativa. Na subida do monte, vemos repetidas vezes o esforço de Manoel para caminhar com a pedra que não agüenta, diante do beato impassível. Essa repetição e lentidão exaustivas obriga a uma leitura distanciada e crítica da irracionalidade da situação. O mesmo se dá diante do demorado sacrifício da criança. Sob a ótica de Rosa essa irracionalidade é ressaltada em vários momentos, sobretudo quanto tenta dissuadir Manoel das verdades de Sebastião.

No entanto, em contraposição à ordem de Monte Santo, uma outra ordem nos é apresentada, essa sim perversa porque consciente de si mesma: a da Igreja e dos coronéis. Para essa ordem não há no filme qualquer mediação, sua tomada é linear e é a verbalidade da situação que nos revela quem fala: a ordem da propriedade.

Aí se introduz um personagem chave no filme, Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros, como relata o cordel, chamado pelo padre e o coronel para acabar com o beato Sebastião que impede a contribuição dos fiéis para a Igreja e "prejudica as fazendas".

Antônio das Mortes reticente diante da primeira oferta em dinheiro para fazer o "trabalho", acrescenta, lembrando Canudos: "se pensava que era uma guerra fácil mas o povo lutava com fé". Sente-se intimidado pelos beatos em parte porque teme uma nova Canudos, e porque teme "bulir com as coisas de Deus". Pago para fazer o trabalho de exterminar os penitentes, verbaliza a ambigüidade sob a qual o beato nos é apresentado: "O padre pode achar que Sebastião tem parte com o Diabo, mas tem com Deus também... o povo é cristão e segue ele".

No diálogo com Antônio das Mortes o padre e o coronel apontam para a ordem coronelista, a *lei* da bala e do dinheiro. Nenhuma ambigüidade se apresenta nisso. O padre se utiliza do discurso cristão para livrar-se dos beatos e o coronel afirma que não ganharia as eleições se dependesse só dos votos. Ao contrário do caminho da consciência dos "oprimidos", aqui os "opressores", desde o coronel Moraes, são apresentados com plena clareza dos seus projetos. Fazem um bloco unívoco, o bloco do outro, com quem a "lei", oficial ou não, estará sempre. E como bloco do outro, não recebe observação detalhada, a tomada é linear e o verbo é que define esse conjunto. A Igreja e os coronéis não suportam Sebastião como na história não suportaram Canudos. A fala do padre explicita: "E preciso impedir que Sebastião se torne um novo Conselheiro".

E a Antônio das Mortes cabe o extermínio dos beatos, exceto Manoel e Rosa, que permite que continuem vivos para contarem a história e viverem uma nova ordem, a do cangaço, a ordem armada.

1.4. CORISCO, LAMPIÃO, CANGAÇO: A RESISTÊNCIA ARMADA

Manoel e Rosa, agora sobreviventes, são conduzidos por Cego Júlio, um violeiro cantador - que ajuda a compreender a figura do narrador -, até Corisco e seu pequeno bando. Agora é Corisco o agente da aglutinação, é ele quem tem a fala e a ação, embora não tenha como os agentes da "ordem" a clareza do projeto que defende.

Corisco, em oposição a Sebastião, nos aparece à primeira vista como o Diabo, o que é reforçado pela cantiga de cordel: "Corisco, o diabo de Lampião". No entanto, à medida que Corisco se pronuncia, vai se humanizando e revelando os caminhos ambíguos pelos quais tilha a violência. Já de saída, ao matar um grupo de pessoas, afirma: "Tô cumprindo minha promessa a Padim Ciço, não deixo pobre morrer de fome". E na seqüência:

"Cangaceiro de duas cabeças, uma por dentro e outra por fora. Agora quero ver se esse homem de duas cabeças não pode consertar esse sertão... E o gigante da maldade comendo o povo para engordar o governo da República, mas São Jorge me emprestou a lança dele para matar o gigante da maldade. Taqui, taqui o meu fuzil para não deixar pobre morrer de fome".

A ambivalência vai marcar toda a ação de Corisco que se metamorfoseia também em Lampião para falar com a câmera, estabelecendo um diálogo e fazendo várias oposições a ele, as quais não consegue resolver. Assim como mata os pobres para não deixá-los morrer de fome, se coloca contra o dragão da riqueza. Ora é o Diabo-louro da crueldade ora o "São Jorge, santo do povo", que vai vingá-lo. Assim como nega Sebastião, promete vingar a sua morte e reclama a figura de Padre Cícero como seu santo protetor. Corisco é esse homem atormentado pela morte de Lampião, que ajusta contas com seus desafetos e que esboça consciência de alguma espécie de ação necessária:

"Homem neste mundo só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino".

Manoel adere a Corisco para vingar seu Padrinho Sebastião:

"Capitão Corisco, eu queria entrar para o cangaço. Podia ser um cabra bom na ajuda dessa guerra. Não tenho o que fazê. Podia vingar o meu Padrinho Sebastião. Não foi o governo dos coronel que matou ele também? "

A adesão do vaqueiro ao cangaço é clara: trata-se de um projeto pessoal embora o inimigo seja comum. E uma guerra de desafetos, de vingança e cobrança de honra. O caminho armado dessa guerra até fala de uma questão maior, de um opressor maior, mas declina sempre a seguir para um ponto pessoal, inscrevendo esse discurso numa circularidade, que é remarcada pela ação dos personagens

e movimentos da câmera. O mundo do sertão circunscrito na circularidade do mundo do cangaceiro que se autocondena: "tô tão sujo que nem todo sangue do mundo pode lavá minha alma"; e denuncia que embora margeie um projeto maior, não poderá atingi-lo, pois, a ele cabe "desarmar o arrumado, até que o sertão vire mar e o mar vire sertão".

Por que Corisco não faz parte dessa guerra maior de que fala Antônio das Mortes? Por que não se coloca como quem toma parte depois da sua realização e por que só lhe reserva o papel anárquico de "desarrumar o arrumado"? Estas questões não se resolvem no filme. Mas, pode-se dizer, talvez que um termo também ambíguo definia essa questão na época: o cangaço é o pré-político na leitura dos politizados (tanto dos partidos como dos analistas marxistas da Academia), um estágio latente de consciência, o princípio dela pelo caminho da revolta.

Do ponto de vista da narrativa os requintes de crueldade da ação de Corisco nos faz vê-lo também criticamente e pensar junto com Manoel: "só se pode fazer justiça no derramamento de sangue"?

O retrato do cangaceiro também obedece ao narrador de cordel e à tradição oral. Entretanto, em alguns momentos, o roteiro se vale da história real e lhe acrescenta dados sem desautorizar as versões popularmente conhecidas da história do cangaço. Nesse sentido, vale lembrar o trabalho de Rui Facó que ressalta que a opção pela entrada num bando se dava, sobretudo, por desafetos de honra - que entendemos como lealdades da cultura camponesa -, embora esse analista entenda que o monopólio da propriedade da terra fosse o grande deflagrador e fomentador da existência do cangaço. As duas questões aparecem esboçadas na verve de Corisco, sendo que o crivo da primeira norteia a sua compreensão dos fatos.

1.5. MANOEL, CANGACEIRO PELO SANTO SEBASTIÃO

Cego Júlio ao ser indagado por Antônio das Mortes sobre o fato de ter conduzido Manoel e Rosa até Corisco, responde: "Acho que dei o destino certo. Não agüentava mais carregar Manoel e Rosa". Ou seja, as possíveis saídas para Manoel não podiam ser vistas. É pela mão do cego que o vaqueiro-penitente recebe o destino de cangaceiro.

A condição de Manoel junto a Corisco não é de adesão total tampouco chega a ser crítica. Batizado de Satanás, Manoel não dá conta de assumir tamanha oposição ao papel que desempenhara em Monte Santo. Seus laços permanecem vinculados à experiência de beato e é por Sebastião que se propõe a "lutar". Durante a invasão à casa do Coronel Calazans é ao crucifixo que ele se volta, até ser requisitado por Corisco.

O caminho de Manoel é tortuoso e, se de um lado se propõe a guerrear com Corisco contra os "macacos" e o governo dos coronéis, o faz pelo Santo. O chefe do bando também invoca seu Padim Ciço para ajudar a se vingar da morte de Lampião, revelando que a ordem do cangaço, da qual ele faz parte, também obedece a um vínculo místico.

Rosa, que rejeitara totalmente a opção beata de Manoel, adere a Corisco. Trata-se, no entanto, de uma adesão temporal, como a narrativa se encarrega de mostrar, através da união sexual de ambos e da recusa de Rosa de morrer pela causa de Corisco, o que deixa claro ao ser indagada sobre isso.

1.6. ANTÔNIO DAS MUITAS MORTES

A compreensão do papel de Antônio das Mortes só se complementa quando Glauber o retoma em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Em *Deus e o Diabo* sua figura é marcante, porém, indefinida.

Em princípio se sabe que está matando a mando dos coronéis. No entanto, por sua própria boca fica-se sabendo que não o fez por dinheiro, mas em nome de uma guerra maior no sertão, onde não houvesse a cegueira de Deus nem do Diabo. Seria essa a sua sina, a qual diz ter que cumprir sem pena e pensamento, para depois morrer de vez.

De qual guerra fala? No momento em que o filme foi lançado, Antônio das Mortes foi entendido como um pequeno burguês, cuja consciência não é clara, por aqueles que fizeram uma leitura deste trabalho sob o crivo das questões da revolução para as quais o personagem representava o intelectual orgânico ou de partido.

No entanto, no interior da narrativa, a ambigüidade de Antônio das Mortes não se resolve. Corisco o acusa de ser o Diabo, o agente do Dragão da Maldade. Para a análise de Ismail Xavier, com a qual concordamos, Antônio das Mortes estaria representando as forças desencadeadoras intrínsecas à história, necessárias para os fatores geradores de uma nova ordem. Nesse caso, o matador condensa em si mesmo uma somatória de elementos, cujas contradições internas estão plenas deste novo que para nascer deverá destruir a forma original que o antecede. Antônio das Mortes seria assim o parto da nova ordem onde não caberia. Seria esse aborto de uma nova ordem que não veio - não permitindo justificar a matança realizada - a razão da existência atormentada de Antônio das Mortes em *O Dragão*?

1.7. O SERTÃO VAI VIRAR MAR E O MAR VIRAR SERTÃO

"Mataram Corisco, balearam Dadá". afirma o cantor.

Manoel e Rosa correm em linha reta pelo sertão afora até o mar. que o invade. Manoel corre, Rosa cai. Duas questões a resolver: por que Rosa não chega até o mar e de onde vem a certeza de que o sertão vai virar mar?

A primeira questão nos parece encadear a resposta da segunda. Rosa se apresenta como cética o tempo todo. Não adere ao beato e adere a Corisco, mas não ao seu projeto, ou seja, é um adesão temporária. Rosa não se apaixona pelas propostas do santo ou do cangaceiro, portanto não se pode concebê-la alcançando a realização do projeto que desde o Conselheiro tem colocado milhares de camponeses a morrer por ele.

Formulando a mesma questão em relação à certeza de que o mar vire sertão. Ismail Xavier aponta que nenhum projeto político se desenha ao longo do filme para que se faça uma leitura clara daquilo que se torna um fato: o mar que por obra e graça do cineasta invade o sertão.

Nessa metáfora do sertão virar mar e do mar virar sertão, no entanto, pode caber qualquer projeto de sociedade. Certo é que nos primeiros anos de 60 a revolução socialista é que ocupava os corações e mentes dos nossos intelectuais e o lugar na metáfora.

Na diegese, entretanto, essa premissa não se coloca. O único projeto do qual participa Manoel é o de que o sertão vai virar mar quando se realizar o sonho da ilha de Sebastião, onde "os cavalos (estarão) comendo as flores e os meninos bebendo leite nas águas dos rios".²

E mais, é preciso lembrar que foi essa mesma certeza que motivou a resistência de Canudos, Contestado, Caldeirão e tantos outros movimentos chamados de messiânicos. Ou seja, implícitas estão duas questões: qualquer revolução deveria apaixonar o homem até as raias do misticismo: ou as linhas divisórias entre consciência e fé são muito tênues. Ou ainda, só é possível tornar revolucionários esses homens capazes de morrer por idéias? Neste caso, Rosa com seu ceticismo - e bem mais próxima de uma leitura crítica - não chegaria a morrer por uma idéia. Ela afirma isso verbalmente ao definir, nas últimas seqüências, o caminho que pretende seguir com Manoel: "tô mais junto de você prá viver", negando-se a enfrentar a polícia ou Antônio das Mortes, a resistir junto a Corisco e Dadá.

2. Para Conselheiro, Belo Monte era a "Terra da Promissão" onde "corria um rio de leite" sendo de "cusuz de milho as barrancas", citado por Duglas T. Monteiro em "Um confronto entre Joazeiro, Canudos e Contestado", in FAUSTO, Bóris: *O Brasil Republicano*. Tomo III, vol. 2, São Paulo, Difel, 1977.

1.8. A TELEOLOGIA DA REVOLUÇÃO

Sob a leitura de Ismail Xavier, o lugar da revolução é o lugar da teleologia, dentro da narrativa de *Deus e o Diabo*, uma vez que a idéia de destino é a que prevalece na composição dos caminhos de Manoel que não chega, segundo esse analista, a dar conta das forças históricas que moveriam sua experiência:

"A esperança, na forma da profecia, afirma-se então nesse hiato, entre a corrida na caatinga e o salto da narração para o mar. A descontinuidade situa a certeza revolucionária na escala do universal (o homem), postulando uma vocação humana para a liberdade através, e não apesar, da experiência particular de Manoel, que não chega lá. Tudo em *Deus e o Diabo* recusa a possibilidade de se pensar a senda perdida. O poder de redenção de sua teleologia é radical".³

Esses elementos da contradição desencadeadora também estão presentes em Antônio das Mortes como um catalisador do feixe de relações antitéticas e deflagrador do movimento, da narração e da história.

Ainda para esse analista, "no seu movimento contraditório, o filme configura um processo social que, *de fato*, caminha como realização de um destino, enquanto que, *de direito* o recado explícito das vozes outorga à humanidade a condição de sujeito" e, dessa forma, se de "um lado assume o fôrmula didática do conselho, de outro descentra o foco de sua lição, afastando-se do filme-receita que fornece 'modelos para a ação'. Sua estrutura alegórica parece simplificar, mas no fundo, torna complexa a reflexão sobre o sentido das revoltas camponesas e suas formas de consciência."⁴

Sobre esse último ponto, as formas de consciência das revoltas camponesas, pode-se dizer que a narrativa permanece fiel à medida que demonstra o quanto políticos são os movimentos, na medida em que desafiam a ordem estabelecida. Com a revolução como questão colocada, no entanto, isso foi entendido como um estádio de consciência, para a qual era preciso conferir o conhecimento e a racionalização para que os indivíduos se tornassem agentes de um projeto de classe e sujeitos da história.

Vale reafirmar ainda, como já se disse ao longo do texto, que ao mesmo tempo que afirma os aspectos políticos das duas experiências, o filme faz a crítica de sua irracionalidade, tanto da violência e crueldade como dos sacrifícios vãos à espera da "ilha". Mesmo que, ao final se conceda o "direito de passagem" só

3. XAVIER, Ismail N. Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome.

4. Idem.

para aquele que se submeteu plenamente a tais ritos. Quem outorga tal redenção? Haveria embutido nessa discussão uma crítica subliminar aos projetos políticos em questão no que se refere à racionalidade destes; ou aos sacrifícios impostos aos que neles acreditavam? Uma coisa pode-se concluir: essas questões fazem parte das ambigüidades de *Deus e o Diabo*.

II - O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO

1.2. CONTRA PONTOS E CONJUNTURA

Ao retomar os personagens-elementos do filme de 64, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* torna-se um interlocutor necessário de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Nesta segunda parte observaremos essa "re-abordagem" marcada por uma conjuntura bastante distinta da encontrada no filme anterior, onde a alegoria do sertão não tem mais a revolução na mesma ordem interlocutiva. Em *O Dragão* o sertão não é mais o "sertão-mundo", já é um espaço delimitado e a ordem da modernização capitalista e da urbanidade lhe oferece pano de fundo para aquilo que entendemos aqui como sua agonia. A narrativa de *O Dragão da Maldade* se atualiza no tempo histórico presente (1969) em relação a *Deus e o Diabo*. O sertão do qual e de onde fala tem vínculos com a capital e com o capital, tem estradas asfaltadas e em conseqüência uma fronteira entre o rural e o urbano: a ordem do sertão retratada em suas honras e lealdades mediadas pelo poder do coronel e a ordem da cidade, de onde se fala de inovações, de modernidade e do nacional. Ao contrário de *Deus e o Diabo* onde o aspecto cultural do rural nordestino é chamado para, através dele, se espisar os percursos e percalços da consciência e da revolução, o *Dragão da Maldade* tem como palco o vilarejo de Jardim das Piranhas onde assistimos a um embate entre as oposições, arcaico e moderno, autêntico e não autêntico, camponês e citadino e enfim a oposição maior sob a qual as demais se situam, a rural/urbano.

Essa ordem dicotômica carrega consigo outras oposições reproduzidas em várias instâncias das relações, instaurando os conflitos que movem o filme. Sobre isso Ismail Xavier observa que, ao contrário de *Deus e o Diabo*, onde a palavra de ordem é a dialética, identidade dos contrários, ... "em certo sentido um dos percursos de *O Dragão da Maldade* é o de eliminar essa identidade dos contrários e buscar a apropriação do mito que defina, dentro de variações, quem são os agentes 'corretos' do Bem e do Mal."⁵

5. XAVIER, Ismail N. *Alegorias do desengano*. Tese de Livre Docência. ECA/USP. 1989, pg. 143.

Outros dados do contexto informam esse trabalho glauberiano. No período de sua elaboração as preocupações do Cinema Novo com o mercado refletem na produção do filme em cores e alguns aspectos *kitschies* que marcam algumas tomadas, reservadas sobretudo aos personagens menos nobres em relação à causa primeira, ou seja, a dos beatos e cangaceiros. No entanto, apesar de tal esforço de popularização perceptível, este filme está distante de constituir uma obra fácil.

No aspecto político, a conjuntura é muito diferente da de 64. Não há mais as ilusões de aliança com a burguesia e a consciência da *debâcle* das propostas de modernização sob os projetos democráticos e populares dão a tônica às reflexões e à produção artística e cultural do período. Nestes últimos anos da década, sob a fase mais "linha dura" do Governo Militar, os intelectuais de esquerda apontam a saída armada como a única forma de enfrentamento político. A produção artística é marcada pelo Tropicalismo, movimento que decide assumir a modernidade do país e se utilizar das suas contradições mais explícitas e grotescas para criar uma nova estética.

Em *O Dragão* a perspectiva do enfrentamento possível não parece colocado na mesma linha de leitura dos intelectuais da época. O personagem que o representa no contexto do filme tem a marca da decepção da revolução fracassada. De qualquer forma, muitas leituras do período sobre o filme enxergam nele esse diálogo com a saída armada e, sob esse viés de análise, Antônio das Mortes, após sua tomada de consciência, contaria com a aliança dos intelectuais para a luta armada. Entendendo que o filme não se direcione por estas questões, embora dialogue com elas, acreditamos que essas leituras mereceriam uma discussão à parte, pois compõem o retrato de um momento importante para a intelectualidade nacional.

Análises desse tipo também foram feitas sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e o personagem Antônio das Mortes sempre gerou grandes controvérsias com respeito a sua origem de classe e o seu papel político contraditório, matando por uma guerra maior os possíveis revolucionários. Sua retomada em *O Dragão*, tem muito a ver com a polêmica gerada em torno de sua figura forte e enigmática, como apontam os analistas da época. Neste seu novo momento, Antônio das Mortes retorna ao seu passado de matador de cangaceiros para passar por uma experiência mística, redimir-se e declarar-se, desta vez, ao lado do "oprimido".⁶

6. BERNADET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

2.2. DE CANGACEIROS A MÍSTICOS CANGACEIROS MÍSTICOS

Nos créditos de abertura do filme são apresentados esclarecimentos que fazem distinção entre jagunços e cangaceiros, definições que em geral são utilizadas como sinônimos:

"Cangaceiros: bandidos místicos desaparecidos do Brasil em 1940. O mais célebre de todos os cangaceiros foi Lampião que manteve uma luta de 25 anos contra o governo. Atualmente, de tempos modernos surgem bandos de cangaceiros que tentam reencontrar a lenda de Lampião. Jagunço: matadores mercenários."⁷

Dois aspectos a observar. O primeiro, o fato de apontar para tal diferenciação na categoria dos "bandidos de honra" se reflete no filme, pois, se de um lado temos Coirana, o reavivador do mito de Lampião e Corisco, e Antônio das Mortes na oposição direta aos dois, do outro, temos o jagunço Mata-Vaca contratado por Coronel Horácio, cujo serviço executa por dinheiro. Note-se que, quando se coloca Lampião em oposição ao governo, se demarca o campo de leitura onde a obra vai ser situada. Confere-se ao Rei do Cangaço um *status* político, legitimado pelo quarto de século em que foi caçado pelas tropas policiais. Nesse campo, o oponente de Lampião é o próprio Estado, chamado de "governo"

Essa caracterização mereceria ressalvas se se tratasse de uma obra de cunho realista. Se a história do cangaço tem seus aspectos políticos no sentido de desacomodação da ordem, como já se observou na análise de *Deus e o Diabo*, tem também seus momentos de serviços às forças dominantes - em geral na cobrança dos desafetos destes contra comparsas da própria classe - como mostra Rui Facó.⁸

Entretanto, o viés do filme não é o realismo. Atribuir caráter político a Lampião significa ressaltar que longe do estreito racionalismo de algumas leituras do período, considerar-se-ia o cangaço como uma atitude política. A ordem da diegese se encarrega de legitimar essa premissa.

Ainda na abertura do filme é apresentada a gravura bastante conhecida de São Jorge lutando contra o dragão, uma popular alegoria cristã de origem medieval muito difundida no país, sugerindo que o filme se valerá dessa tradição - que dá origem ao seu nome - para contar a sua história. São Jorge Guerreiro e o dragão foram figuras evocadas em *Deus e o Diabo* e, ao serem retomadas, reafirmam aquele estilo glauberiano de recorrer à tradição para recriá-la, como fizera no trabalho de 64 com o cordel.

7. FACÓ, Ruy. *Cangaceiros e fanáticos*, 4. ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1976, pg. 33.

8. Idem.

O aspecto mais ressaltado nas análises de *O Dragão* apontam para a forma como o diretor se vale da alegoria religiosa, tomando a figura da Virgem, dos santos, os orixás, dos penitentes construindo uma abordagem sincrética entre o catolicismo popular nordestino e os cultos afro-brasileiros.

Em *O Dragão*, o camponês está totalmente fora do foco realista. Temos uma representação de camponês na forma teatralizada onde não se faz presente sua história cotidiana, mas suas manifestações, crenças, isto é, os elementos arquetípicos que interessam ser evidenciados, colocados em distinção. Esses personagens recebem o tratamento de heróis e a trajetória de suas vidas torna-se saga. Coirana, que veio a Jardim das Piranhas para reencarnar o mito de Lampião e espantar os "últimos dias da fome", conta que antes fora retirante, empregado escravizado numa fazenda de Mato Grosso de onde conseguiu fugir e, ao encontrar uma menina sendo vendida pelo pai "por 5 contos de réis", roubou-a e entrou para "os confins das Alagoas". Contada dessa forma, essa história de sobrevivência à miséria e à exploração, confere a Coirana o mesmo *status* dos heróis medievais vencedores de grandes medalhas e salvadores de donzelas em perigo. A Santa, por sua vez, é neta e filha de beatos e irmã de cangaceiros e todos foram mortos por Antônio das Mortes. E o negro Antão é neto de escravos e sonha voltar para a África, trazendo a saga dos seus antepassados.

Fechando assim o cerco, Glauber faz em *O Dragão* o que propõe que seja a síntese do homem rural brasileiro nordestino: o retirante, o cangaceiro, o escravo e o beato. Acrescente-se aí o índio que aparece nos cânticos que pontuam a narrativa, também formados pelas cantigas do catolicismo popular, pelo Candomblé e cordel.

Nessa composição, temos Coirana, a Santa e o negro Antão à frente de uma massa de penitentes que cantam estridentemente e dançam insistentemente.

A massa em sua condição de rezadores penitentes, mesmo sem projeto e mesmo com sua rebeldia passiva e amorfa desperta a ira da ordem vigente em Jardim das Piranhas, a do Coronel Horácio, que manda matá-los. Repete-se aqui o massacre de Monte Santo onde a massa incomoda a ordem estabelecida, reafirmando seu papel político mesmo na sua passividade. Mas, em *O Dragão*, é preciso ressalvas, pois, se a massa traz consigo para Jardim das Piranhas o negro Antão que diz respeitar a Deus e ao governo, traz também Coirana disposto, pelo menos em retórica, a combater o "orgulho e a riqueza do Dragão da Maldade". E por fim, é da massa que saem Antão e a Santa que revivem o mito de São Jorge Guerreiro na investida final contra o coronel.

Um outro dado interessante em *O Dragão* na sua comparação com *Deus e o Diabo* marca a diferença de uma questão política colocada fora de ambas as narrativas e nelas refletidas. Neste trabalho o bloco do outro está apresentado e tem suas "razões" e "fraturas" expostas. Ao contrário de *Deus e o Diabo*, o Coronel Horácio pode ser visto em toda sua humanidade e decadência, num

mundo onde lhe comprimem a ameaça da modernidade (com a reforma agrária e as indústrias propostas no discurso do delegado Matos) e a massa faminta (onde tem lugar a tradição). Se Coronel Horácio é a Lei de Jardim das Piranhas, por outro lado, o governo que lhe prometeu verbas - que provavelmente teve o seu apoio - o abandonou. Se tem a força privada do jagunço Mata-Vaca, não sabe lidar com as idéias urbanas e modernas do professor. Coronel Horácio com sua cegueira e decrepitude é o dragão da maldade da massa camponesa mas é o condenado da modernidade capitalista que avança sobre Jardim das Piranhas.

Vale ressaltar ainda que, conferir esse tratamento para o Coronel Horácio, é o mesmo que admitir que o bloco do outro não é unívoco como se pensava, e que o latifundiário anti-comunista estava longe de ser o aliado do imperialismo, e o inimigo maior do pré-64. E reconhecer também que o governo central militarizado com sua política pró-americana não estava governado para os velhos latifundiários, muito embora diversas medidas os favorecessem, nos anos 69.

Coronel Horácio é mais um fruto da própria tradição rural e reconhece-se como tal quando afirma ser herdeiro de Antônio Conselheiro e Lampião. E reclamando Deus para si, afirma que o sertão "Deus fez assim e ninguém muda", e por isso que tantos tentaram e não conseguiram. Ou seja, a propriedade (e a força que dela advém) é um direito divino. Quando o professor declara-se seu inimigo ao lado de Antônio das Mortes, o coronel demonstra toda sua temerosidade diante do mundo que realmente o ameaça e sobre a qual o seu velho poder não tem controle:

"Então você é o anjo da peste! E a besta-fera que eu estava esperando, não é aquele cangaceiro vagabundo, não. Só podia ser homem como você, um daqueles errantes desgraçados que vem da cidade para semear a idéia de destruição. Estou lhe ouvindo, peste, estou lhe ouvindo, anjo ruim"

A força das idéias da cidade tem o mesmo *status* da besta-fera apocalíptica. Contra ela Coronel Horácio não tem antídoto, nem poder, nem milícia privada. A superioridade das idéias da destruição da tradição vem do urbano, inclusive para Antônio das Mortes que não entende o projeto do professor e nem professa-o com ele:

"Lute com a força de suas idéias que elas valem mais do que eu".

Podemos dizer que ambos, Antônio das Mortes e Coronel Horácio, atribuem ao urbano a condição de deter o lugar do político, condição de oposição ao campo, o lugar do divino, da ordem "maior" do sagrado. E é na confirmação dessa idéia que negro Antão e a Santa, montados no cavalo branco realizam o

mito de São Jorge, enterrando a lança no peito do coronel, depois do caminho aberto por Antônio das Mortes que volta para a cidade, provavelmente, para sua vida de matador-aposentado, agora consciente da sua posição em defesa dos oprimidos sob os designios de Deus. Do mesmo modo que podemos observar Negro Antão realizando a máxima bíblica do "olho por olho, dente por dente" ao matar o Coronel. Foi preciso que todos os seus irmãos fossem exterminados, que Coirana agonizasse em praça pública, para que ele saísse da pacificidade e vingasse, matando o coronel assassino. Portanto, Coronel Horácio morre pelas forças da tradição, pelos seus próprios vínculos de honras e lealdades e não porque é o proprietário de terras e dono dos armazéns abarrotados em meio ao povo faminto. Ou seja, tratou-se de um princípio de justiça do Bem contra o Mal sob o crivo da estrutura dicotômica em que a narrativa se fundamenta.

Sobre Coronel Horácio pode-se dizer, ainda, que mesmo sob a condição de o dragão da riqueza de Jardim das Piranhas, carrega sobre si uma aura de dignidade, que os personagens cidadãos presentes em Jardim das Piranhas não comportam. Na sua retórica:

"Eu fui contra Lampião e Antônio Conselheiro, mas sou da mesma fibra deles".

2.3. ANTÔNIO DAS MORTES: A VOLTA PARA CONVERSÃO

Antônio das Mortes é introduzido em Jardim das Piranhas pelo delegado Matos que vai buscá-lo em Salvador para acabar com Coirana. Matos age em defesa dos interesses do Coronel Horácio, como sua face pública, ocultando-lhe os crimes privados em troca de benesses como, cargos e uma pretendida candidatura. Coronel Horácio, no entanto, não confia em Antônio das Mortes, aceitando sua presença a contra-gosto, defendendo que preferiria os serviços do jagunço Mata-Vaca. Para ele "jagunço de graça, traz desgraça", numa expressão de que o matador contratado deve ter interesses econômicos que garantam a sua submissão.

Ao ser "convidado" para acabar com Coirana, Antônio das Mortes manifesta toda sua indignação e descrédito com o que considera uma manifestação do passado. Concorde em se dirigir até Jardim das Piranhas para conferir se há mesmo um cangaceiro que, se verdadeiro, deveria matar também para continuar cumprindo a sua sina. Voltar a Jardim das Piranhas e se defrontar com Coirana tem um sentido de voltar ao passado e é nele que sua ação vai se desenrolar, e é a ele que ela pertence. No entanto, chega, não mais caminhando como em Deus e o Diabo, mas de carro, assim como chegarão Mata-Vaca e seu bando.

Seu confronto em Coirana se desenvolve num ritual cavalheiresco teatralizado e não mais como em *Deus e o Diabo* quando agia de emboscada. Aqui o duelo é público e acompanhado por um coro de penitentes que não interfere, tampouco o estranha. Apenas a Santa impede que Antônio das Mortes efetive sua ação quando este já ferira letalmente Coirana. A interferência da Santa é o princípio da sua conversão pra o "lado dos oprimidos". Sob a força do seu olhar, o matador se arrepende e passa a amargar suas culpas.

Essa atitude de Antônio das Mortes em algumas leituras é entendida como uma tomada de consciência. O único passo mais claro nessa direção, no entanto, é quando este propõe a Matos que exija do Coronel Horácio a abertura dos armazéns para alimentar a massa de beatos.

Em outra situação, o que parece ser um lampejo de consciência de classe de Antônio das Mortes é sua verbalização autocrítica de que lutara muito do lado errado e só agora sabia quem eram os seus verdadeiros inimigos. Ao final do filme, entretanto, afirma ao professor que seus negócios são apenas com Deus e não com as coisas da política. Claro fica que Antônio das Mortes se move por uma outra ordem de vínculos e compromissos que não os da "consciência de classe" entendidos classicamente. Move-se, entretanto. Na linha de raciocínio de Ismail Xavier deveríamos entendê-lo como um antigo agente do Mal convertido para o Bem? Seria por si só esta ação revolucionária à medida que o Bem intermedia um princípio de justiça?

Assim, quando Antônio das Mortes abre caminho para a ação da Santa e Negro Antão para executarem o ato final contra o Coronel-Dragão da Maldade, podemos utilizar o mesmo argumento: acabar com este agente do mal foi preciso, sobretudo porque este assim o merecia, a partir do extermínio dos beatos.

Essa ação de Antônio das Mortes se assemelha mais a um ritual de expiação do que a tomada de uma atitude revolucionária, marcando o crivo religioso, sobretudo bíblico, da narrativa.

Na última tomada, Antônio das Mortes caminha sozinho na estrada de volta para a cidade, ladeado pelo emblema da *Shell* de um posto de gasolina na rodovia. Para onde volta Antônio? Para o mundo da modernidade, onde nada representa? É certo que sua ação pertence ao passado, representado pelo cenário sertanejo de Jardim das Piranhas. Sertão visivelmente ameaçado. O que permanece da ação de Antônio das Mortes? A ação de Negro Antão e a Santa que partem a cavalo conduzidos pela Igreja católica, aí em uma aliança com a religiosidade popular, de fuzil ao ombro. Essa análise só teria legitimidade por gozarmos da condição de fazê-la *ex post*, tendo a história como testemunha dessa tomada de posição pró-religiosidade popular e crítica em relação ao poder central militarizado por parte do clero brasileiro.

Em *O Dragão*, o padre, até esse momento, desempenhara um papel mais próximo ao da covardia com relação aos acontecimentos. Na chegada dos

penitentes e em meio à cantoria assume um ar entre indignado e incomodado. No entanto, é ele quem avisa ao professor do extermínio dos beatos, situação em que se tranca na igreja. Nas últimas cenas, o padre toma a rédea do cavalo branco que conduz a Santa e Antão e, com um fuzil ao ombro, parte com eles após circular várias vezes em torno de Antônio das Mortes. Para onde e para quê? Pois terminada a ação, a vingança sobre o coronel, não resta nenhum projeto no *front*. O de Coirana de não deixar pedra sobre pedra contra os dragões da riqueza morreu com ele. O do professor de aliança a Antônio das Mortes não encontra eco para além da ação imediata na praça de Jardim das Piranhas. Sobra, portanto, a redenção de Antônio das Mortes e nenhuma referência a "guerra maior" pela qual dizia lutar em *Deus e o Diabo*.

2.4. OS CITADINOS EM JARDIM DAS PIRANHAS

O padre de Jardim das Piranhas, tanto quanto Coronel Horácio, já pode ser visto de perto ao contrário de um *Deus e o Diabo*. Lá, o padre está com os coronéis contra os beatos. Lá é a Igreja quem faz a negociação do massacre. Duas questões a observar. Em primeiro a verdade histórica utilizada para compor a alegoria de *Deus e o Diabo*. A Igreja Católica teria sido responsável pelos extermínio de beatos, como consta no caso de Caldeirão, no sertão do Cariri. Por outro lado, como alegoria dos Caminhos da revolução, a igreja é colocada no bloco do outro de quem também não interessa entender as contradições. É o lugar do unívoco, da aliança clero-burguesia.

Também, diferentemente de *Deus e o Diabo*, o padre em *O Dragão* se acha imiscuído na vida de Jardim das Piranhas. Em seu trajeto, até a decisão final, o que podemos demarcar é a sua presença nos momentos cruciais. Trata-se, no entanto, de uma presença passiva, embora por vezes, como por exemplo, ao transportar as armas de Coirana ferido, demonstrasse refletir angustiadamente com as armas contra o peito. Ou ainda, no momento em que transporta ao ombro um fuzil, tendo Antônio das Mortes a receber as armas e ser reabilitado pela Santa, como pano de fundo.

Há, sem dúvida, uma alusão e um diálogo com a Igreja, seu posicionamento nos 60, quando alguns setores vinculados a ela caminham para uma postura mais ofensiva. Entretanto, o padre de Jardim das Piranhas fica claramente a dever para a religiosidade camponesa e seu carisma. A eles, a narrativa reserva a condição de portadores da verdadeira dignidade, sem a mácula da Instituição e da urbanidade.

Tal mácula, como aponta Ismail Xavier, está reservada a todos os personagens "urbanos" de Jardim das Piranhas: o professor, Laura e Matos. As suas figuras estão vinculadas à degradação e à morte, afirma, para completar sua análise de que, em *O Dragão*, há uma condenação moral da modernização - embora se

reconheça a sua efetividade - e uma exaltação do Brasil arcaico, como reserva moral da Revolução. Ressalta ainda esse analista que, nessa perspectiva, o filme realiza uma "inversão da colagem tropicalista" na forma peculiar de trabalhar o arcaico/moderno".⁹

Assim, em *O Dragão*, rural e o urbano ganham o crivo de uma leitura que trabalha com uma oposição entre moderno e arcaico, na linha das dicotomias que passam todo o filme: puro/impuro, lealdade/deslealdade, Bem e Mal.

Por esse viés, é possível sugerir ainda que, sob essa matriz fica subjacente uma crítica à leitura marxista com relação ao rural entendido como arcaico. Os marxistas, no Partido Comunista ou não, sempre se definiram - pelo menos - por "novas formas" de produção, por um desenvolvimento que, no limite, propõe a destruição do velho modelo juntamente com seus valores. Sob a figura do professor, intelectual de *O Dragão*, o pensamento moderno celebra um pacto com o rural arcaico e sua possível forma de revolução. Pacto este que se realiza na verve do letrado e não se efetiva na sua ação no desfecho do filme.

O final de *O Dragão* é definitivamente melancólico. A revolução entendida nele não está no "povo", mas no campo arcaico, condenado ao perecimento como confirma a invasão dos elementos do "moderno" capitalista em Jardim das Piranhas, o verdadeiro Dragão das coisas do Bem: o Dragão da Modernidade.

Ainda, *O Dragão* tem um outro aspecto a ser comparado com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o da paixão revolucionária. No filme de 60 afirma-se a revolução como crença absoluta, superstição (de que fala Baudelaire). No *Dragão*, a crença absoluta, a religião, a própria superstição têm uma espécie de valor revolucionário em si mesmas.

III - Considerações finais

Segundo Maria Rita Galvão e Jean Claude Bernadet, o rural no cinema brasileiro desde os princípios da nossa produção cinematográfica até finais dos anos 50. esteve apontado como legitimador do que se queria como temática nacional. Essa questão chega mesmo a adquirir caráter de oposição urbano/rural:

"A maior parte da crítica tende a identificar como 'autêntico' apenas o primeiro pólo, o Brasil rural. E também a opinião de muitos realizadores. Assim, para Lima Barreto, por exemplo, 'o que temos de nacional está da Bahia para o norte'; o sul 'infestado' de imigrantes antigos ou recentes, desvirvou-se pelo cosmopolitismo e já não representa o Brasil".¹⁰

9. XAVIER, Ismail N. Alegorias... op. cit. pgs. 202/3.

10. GALVÃO, Maria Rita & BERNADET, Jean Claude. *Repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo, Brasiliense, 1983, pg. 219.

Com o CPC e o Cinema Novo nos anos 60 é na conformação do popular, juntamente com a favela, que a temática rural vai ser reivindicada. Esse popular, no período, é questão polêmica e merece tratamento à parte. Entretanto, para nossa análise, acrescenta dizer que tal popular recebe adjetivações que passam a nortear uma arte política, do povo, como povo e para o povo, muito embora Glauber e os cinemanovistas discordassem da forma como o CPC a pensava. Para os membros do Cinema Novo esta arte popular e política deveria vir carregada de uma recriação estética. Glauber Rocha propõe falar em "uma estética da fome" para criar uma referência de Brasil e "brasilidade" com relação ao "nosso" cinema no exterior. Esse é o momento em que se realiza *Deus e o Diabo na terra do Sol*, que não se tratou de um filme popular, mas como queria o próprio Glauber, de um filme que tomava emprestado os elementos da tradição popular brasileira, para realizar sua recriação. Nele o popular estaria representado.

Como já apontamos, entretanto, no período de realização de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, já temos outras questões colocadas. Não há mais nesse momento uma preocupação com o popular e tampouco com o nacionalismo. Esse último, passa a pertencer à retórica da direita que o reivindica em oposição aos pensadores de esquerda que acusam de aliados aos movimentos de esquerda internacionais. Quanto ao rural, o Movimento Tropicalista o associa muito mais aos aspectos jocosos da desengonçada tradição brasileira, falando do patriarcalismo, do tradicionalismo e do jeca, onde não há romantismo ou legitimação para qualquer proposta, e a sociedade brasileira como um todo é sua esdrúxula modernidade. Também, como já dissemos, sob a leitura de Ismail Xavier, Glauber vai na direção oposta. Em seu trabalho ainda há lugar para um romantismo agrário, mais especificamente sertanejo.

3.1. RURAL COMO NORDESTE

Seria demais dizer que o nacional-desenvolvimentismo redescobre o Nordeste brasileiro? Ou seria adequado dizer que o Nordeste brasileiro, com suas Ligas Camponesas, faz-se colocar no centro das preocupações políticas dos finais de 50 e início dos anos 60? A literatura sociológica sobre a época é farta em anotar que a questão Nordeste foi uma preocupação freqüente nos discursos políticos, tanto dos candidatos a presidente como dos pensadores desenvolvimentistas. Bata dizer que se pensa a SUDENE, neste período, como "solução" moderna e industrializante para os conflitos do Nordeste. No Cinema, como vimos, Lima Barreto reclama o Nordeste para falar de brasilidade. Mas, politicamente, do Nordeste se fala do pauperismo, da fome, da miséria e por aí se justificam os conflitos, "os surtos messiânicos", o "banditismo"...

O tratamento dado ao rural por Glauber Rocha, também, fala de Nordeste. Nas primeiras cenas de *Deus e o Diabo* temos a impressão de que se falará justamente o discurso da miséria e da fome que justificariam os atos de Manoel, a sua revolta, sua entrada para o messianismo e para o cangaço. Entretanto, essa leitura se contorce, para nos mostrar que os personagens se movimentam sob uma outra lógica. Uma

lógica cultural que guarda códigos próprios que o personagem Antônio das Mortes, resultado dela, não consegue explicar e traduz como uma guerra sem fim. Nesta direção, o tratamento dado ao rural nordestino neste filme é antropológico e político onde, ao fazer a recriação da perspectiva do olhar sertanejo, o cineasta, realiza aquilo que Gramsci propunha ao falar da necessidade de reconhecimento da consciência subalterna nas crenças populares e nas especificidades históricas. Não é demais lembrar que este diretor fez pesquisas na região de Cocorobó, cidade que avizinha a área de Canudos (que estava para ser alagada - virar mar - por obra do DNOCS). Lá coletou dados e lá rodou seu filme, com a população fazendo figuração.

É fato que, este sertão, em *Deus e o Diabo*, é uma alegoria para debater a revolução. Sepensava os caminhos da consciência política e ao final a leitura primeira deveria desautorizar a fé messiânica e o banditismo incoseqüente para sugerir o caminho da razão e das verdades históricas. Uma observação mais atenta desfaz esse objetivo, entretanto.

O saldo dessa leitura de sertão nordestino como uma reserva de resistências próprias - "tipicamente nacionais" - ganha lugar central, como vimos, em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, onde mais claramente se afirmam beatos, santos, cangaceiros, jagunços e desta vez o coronel. Sai o rural como brasilidade do foco e entra o rural como reserva moral para usar a definição de Ismail Xavier. É interessante notar ainda que, Jardim das Piranhas é o rural mediado pela cidade no sentido político, sendo rural na forma cultural de sua existência. Jardim das Piranhas é uma cidade que sobrevive com os traços políticos do coronelismo, forma em destruição, como a própria película aponta, para dar lugar ao "mandonismo" capitalista.

E por último observemos Walnice Galvão e Maria Izaura P. de Queiroz, que apontam para a sobrevivência de aspectos medievais no imaginário de regiões do Nordeste, incorporadas e recriadas a tal ponto de algumas conhecidas estórias serem tomadas como história real. Destaca-se o arcaísmo poético do cordel e a difusão da estória de Carlos Magno e os doze pares de França, cujos episódios sangrentos e cruentos encontram similares nas narrativas dos crimes de honra glorificados pela tradição popular nordestina. E diante disso tem-se a tentação de dizer que há nas obras analisadas a presença forte destes aspectos na narrativa no que diz respeito a sua gradiloqüência, dos episódios de honra, na crueza de certas passagens e, por fim, no heroísmo e valentia dos personagens. Assim pode-se dizer que *Deus e o Diabo* e *O Dragão* são obras que tomam o solo fértil do imaginário popular nordestino para fazer sua recriação, numa vertente populista, no sentido original, *narodnike*; que se põe em contradição ou desacordo com as leituras da esquerda na época que viam nestas manifestações a "falta" de consciência política ou o pré-político. Também vai em direção contrária à justificativa da miséria e subdesenvolvimento que explica va os conflitos de Antônio Conselheiro a Francisco Julião.

11. QUEIROZ, M. I. *O campesinato brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1976 e GALVÃO, W. *As formas do falso*. São Paulo, Perspectiva, 1972.