

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

GEISA CRISTINA SEMENSATO

**DIALÉTICA DO SERTÃO:**  
reflexões em torno das peripécias de Antônio das  
Mortes no cinema épico de Glauber Rocha



ARARAQUARA – SP

2020

GEISA CRISTINA SEMENSATO

**DIALÉTICA DO SERTÃO:**  
reflexões em torno das peripécias de Antônio das  
Mortes no cinema épico de Glauber Rocha

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Relações Intersemióticas

**Orientadora:** Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

**Bolsa:** CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2020

Semensato, Geisa Cristina

Dialética do sertão: reflexões em torno das peripécias de Antônio das Mortes no cinema épico de Glauber Rocha / Geisa Cristina Semensato — 2020  
106 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Renata Soares Junqueira

1. Rocha, Glauber. 2. Brecht, Bertolt. 3. Cinema. 4. Antônio das Mortes. 5. O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro. I. Título.

GEISA CRISTINA SEMENSATO

## **DIALÉTICA DO SERTÃO:**

### reflexões em torno das peripécias de Antônio das Mortes no cinema épico de Glauber Rocha

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Relações Intersemióticas

**Orientador:** Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

**Bolsa:** CAPES

Data da defesa: 27/07/2020

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Profa. Dra. Renata Soares Junqueira (UNESP/Araraquara) –

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato (UNESP/Araraquara)

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Maria Alzguir Gutierrez (USP)

**Local:** Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

*À Olívia, coração fora de mim.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, especialmente, à minha orientadora, Profa. Dra. Renata Junqueira, que acreditou na minha determinação desde a graduação e, mesmo depois de tantos anos, acolheu-me e incentivou-me a retomar o caminho da pesquisa. Generosa, aceitou-me no GPDC, que me proporcionou um enriquecimento sem precedentes; e competente, guiou-me no desafio da pesquisa e tornou possível a realização deste trabalho. Muitíssimo obrigada!

Aos integrantes do GPDC, que a cada encontro tornaram mais ricas as minhas descobertas, especialmente às queridas Edimara Lisboa, Mariana Copertino, Fernanda Barini, Márcia Rodrigues, Claudia Barbieri, ao Moisés Romão e a tantos outros alunos e professores queridos, obrigada!

À querida Tânia Cosci, que, mesmo à distância, soube me ouvir e inspirar em mim ideias iluminadas.

Às Professoras Dra. Fabiana Borsato e Dra. Maria Gutierrez, pelas orientações no Exame de qualificação, obrigada!

Agradeço ao meu querido companheiro e apoiador de todas as horas, Anderson Campanharo, que sempre consegue fazer mais leves as atribuições do dia a dia, compreendendo minhas muitas limitações, e que tem sido meu esteio na nossa caminhada: muito obrigada por ainda estar aqui.

Agradeço, igualmente, a tantos outros amigos e amigas que, de alguma forma, fizeram parte desta senda junto comigo: acolheram-me, ouviram-me e torceram por mim.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

(Glauber Rocha, obrigada pela sua obra: louca e lúcida, contraditória como é a vida!)

*“Os de baixo estão presos embaixo  
Para que os de cima permaneçam em cima  
E a baixeza destes é sem limite  
E ainda que eles melhorassem não melhorava  
Nada, porque é sem paralelo  
O sistema que organizaram:  
Exploração e desordem, bestial e portanto  
Incompreensível”*

(Bertolt Brecht - *A Santa Joana dos Matadouros*, 1929/1931)

## RESUMO

O cinema do brasileiro Glauber Rocha (1939-1981) produziu-se em duas fases distintas: antes e depois do golpe militar de 1964 no Brasil. A fase pré-64, que inclui os filmes de longa-metragem *Barravento* (1961) e *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), caracteriza-se esteticamente e politicamente pela mesma euforia revolucionária que observamos na *Eztetyka da fome* (1965); a fase pós-64, que ainda na década de 1960 ficaria bem marcada pelos filmes *Terra em transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), é reveladora do que inicialmente chamamos de disforia política, traduzindo-se no discurso cinematográfico inflado de alegorias religiosas, bem perceptíveis no filme de 1969, assim como no abrandamento do discurso crítico da *Eztetyka do sonho*, de 1971. Revolucionário no uso da narrativa dialética e na montagem disjuntiva, Glauber teria usado habilmente as tais alegorias à socapa de seus perseguidores políticos e como forma possível da expressão artística, ao mesmo tempo em que continuava a denunciar, nas entrelinhas da diegese fílmica, a exploração do colonizador/imperialista sobre os pobres/colonizados do terceiro mundo, mesmo no rescaldo do AI-5. Antônio das Mortes, personagem central dos filmes cotejados, que passou de jagunço servil dos coronéis, em 1964, a aliado dos pobres, em 1969, foi detidamente analisado, pois a sua representação num e noutro filme possibilitou-nos perceber que as excessivas alegorias do Glauber pós-64 eram possibilidades dialéticas de que o cineasta lançou mão, sobretudo durante os anos de chumbo da ditadura militar. A mudança de lado de Antônio das Mortes veio através de uma catarse ético-moral. Usando os mesmos princípios de disjunção formal e descontinuidade diegética preconizados por Bertolt Brecht, Glauber afronta a cartilha hollywoodiana que ensina a fazer cinema transparente e alienante, buscando a ruptura com o cinema naturalista — sobretudo o americano — e acusando-o de ser disseminador dos interesses imperialistas. O discurso de Glauber Rocha continua palpitante e atualizado com as necessidades de libertação dos oprimidos destes nossos dias “brasileiramente” sombrios. Mais do que nunca, e mesmo depois de 60 anos, sua obra permanece necessária e urgente.

**Palavras-chave:** Glauber Rocha, Bertolt Brecht, cinema, Antônio das Mortes, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

## ABSTRACT

The Brazilian cinema of the moviemaker Glauber Rocha (1939-1981) took place in two distinct phases: before and after the 1964 Brazilian coup d'état. The phase before 1964, which includes the films *Barravento* (*The Turning Wind*, 1961) and *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (*Black God, White Devil*, 1964), is aesthetically and politically characterized by the same revolutionary euphoria observed in the *Eztetyka da Fome* (1965); the post-1964 phase, which would still be well marked by the films *Terra em Transe* (*Entranced Earth*, 1967) and *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (*Antônio das Mortes*, 1969), reveals what is initially called political dysphoria, translated into the cinematographic discourse and inflated with religious allegories, very perceptible in the 1969 film, as well as of the slowdown in critical discourse in the *Eztetyka do Sonho* (1971). Revolutionary in the use of dialectical narrative and disjunctive montage, Glauber would have used these allegories to cleverly disguise his political persecutors and as a possible form of artistic expression, while continuing to denounce, between the lines of filmic *diegesis*, the exploitation of the colonizer / imperialist on the poor / colonized of the Third World, even under the aftermath of Ato Institucional Número 5 (Institutional Act Number 5). Antônio das Mortes, core character in the selected films, who went from the servile henchman (*jagunço*) of the great land owners (*coronéis*) in 1964, to ally of the poor, in 1969, was carefully analyzed, since the representation in one and another film enabled us to realize that the excessive allegories previously mentioned (Glauber- after 1964), were dialectical possibilities that the director had used, especially during the harsher years (known as Years of Lead) of the military dictatorship. Antônio's change of side came through an ethical-moral catharsis. Using the same principles of formal disjunction and diegetic discontinuity advocated by Bertolt Brecht, Glauber defies the Hollywood primer that teaches making cinema— transparent and alienating— and seeking to break with naturalistic cinema— especially the American- and accusing it of being a disseminator of imperialist interests. Glauber Rocha's speech continues to throb and is updated with the needs of liberation of the oppressed of our dark "Brazilian" days. More than ever, and even after 60 years, his work remains necessary and urgent.

**Keywords:** Glauber Rocha. Bertolt Brecht. Cinema. Antônio das Mortes.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Desenho da capa: autoria de Glauber Rocha, baixado do <i>site</i> Tempo Glauber, em fevereiro de 2016	capa
<b>Figura 2</b>	Antônio é tentado pelo coronel dentro da igreja	31
<b>Figura 3</b>	Rosa Angustiada no Monte Santo	35
<b>Figura 4</b>	Sequências das cenas entre Rosa e Dadá, com as atrizes Yoná Magalhães e Sônia dos Humildes	41
<b>Figura 5</b>	Sequências das cenas entre Rosa e Dadá, com as atrizes Yoná Magalhães e Sônia dos Humildes	41
<b>Figura 6</b>	Sequências das cenas entre Rosa e Dadá, com as atrizes Yoná Magalhães e Sônia dos Humildes	42
<b>Figura 7</b>	Professor, com as armas de Coirana e Antônio antes do combate final	46
<b>Figura 8</b>	Fotograma de Antônio das Mortes em frente à cruz da igreja do Monte Santo	47
<b>Figura 9</b>	Antônio das Mortes aliciado pelo Padre e pelo Coronel	49
<b>Figura 10</b>	Dentro da igreja, o padre de costas para Antônio, inicia a abordagem ao assunto. O coronel está fora da cena e somente sua sombra e voz <i>off</i> são percebidas.	52
<b>Figura 11</b>	Antônio é bombardeado pelos dois comparsas que se revezam: primeiro o padre tenta convencê-lo pelo evangelho; depois o coronel, pelo dinheiro	52
<b>Figura 12</b>	Antônio é bombardeado pelos dois comparsas que se revezam: primeiro o padre tenta convencê-lo pelo evangelho; depois o coronel, pelo dinheiro	52
<b>Figura 13</b>	Fora da Igreja, observamos o pacote de dinheiro na mão do padre a tentar Antônio, quando o jagunço já estava de saída.	54
<b>Figura 14</b>	Antônio na igreja de Monte Santo.	57
<b>Figura 15</b>	Antônio encontra o cego Júlio nas ruínas de Canudos.	58
<b>Figura 16</b>	Detalhe da expressão pesarosa no rosto do matador -1.	59
<b>Figura 17</b>	Detalhe da expressão pesarosa no rosto do matador -2.	59

<b>Figura 18</b>	Dona Santa (atriz Rosa Maria Pena), cangaceiros e beatos chegam ao Jardim das Piranhas em cortejo de reza e dança	62
<b>Figura 19</b>	Dona Santa, vestida como a orixá Iansã, medita antes da conversa com Antônio das Mortes	63
<b>Figura 20</b>	Laura, de tocaia, apunhala Matos pelas costas	67
<b>Figura 21</b>	Laura segue o enterro de Matos	69
<b>Figura 22</b>	Cena bizarra: o defunto, Laura e o Professor	69
<b>Figura 23</b>	O plano <i>tableau</i> , essencialmente teatral, de Laura e Horácio carregados pelos jagunços de Mata-Vaca. Ao centro, entre os dois, o jagunço olha fixamente para a câmara/público	71
<b>Figura 24</b>	Ringo Kid (John Wayne), <i>No tempo das diligências</i> , 1939	72
<b>Figura 25</b>	Antônio das Mortes (Maurício do Valle), <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> , 1964	72
<b>Figura 26</b>	Django (Franco Nero), <i>Django</i> , 1966	73
<b>Figura 27</b>	Antônio das Mortes (Maurício do Valle), n' <i>O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro</i> , 1969	73
<b>Figura 28</b>	Coirana e seu grupo se apresentam ao povo de Jardim das Piranhas, em outra cena que o realizador usa o plano <i>tableaux vivant</i>	74
<b>Figura 29</b>	Antônio e Coirana lutam abocanhados ao lenço	77
<b>Figura 30</b>	O ator Maurício do Valle	82
<b>Figura 31</b>	O ator Maurício do Valle	83
<b>Figura 32</b>	O jagunço Mata-Vaca, armado, foge com medo de Dona Santa	85
<b>Figura 33</b>	Antão lanceia Horácio	93

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b>	Forma dramática do teatro e Forma épica do teatro	24
<b>Quadro 2</b>	Adaptação da teoria de Alberto Morávia sobre os fatores que movem as personagens de <i>Deus e o diabo na Terra do Sol</i> (1964), gerando, de igual modo, o descontentamento das classes dominantes.	59

## SUMÁRIO

<b>1 À GUISA DE INTRODUÇÃO: GLAUBER ROCHA CINEMANOVISTA</b>	<b>12</b>
<b>2 INSERÇÕES BRECHTIANAS NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA</b>	<b>22</b>
<b>3 AS PERSONAGENS DA TERRA DO SOL: Antônio das Mortes e o universo sertanejo de Glauber Rocha</b>	<b>30</b>
<b>3.1 O vaqueiro e o santo</b>	<b>30</b>
<b>3.2 Uma rosa no sertão</b>	<b>34</b>
<b>3.3 O vaqueiro e o cangaceiro</b>	<b>39</b>
<b>3.4 As mulheres e o apelo à vida</b>	<b>40</b>
<b>3.5 O jagunço vira protagonista</b>	<b>44</b>
<b>3.6 De novo as mulheres: força de vida e de morte</b>	<b>61</b>
<b>3.7 A santa</b>	<b>63</b>
<b>3.8 A mulher fatal</b>	<b>66</b>
<b>3.9 Quando os homens se convertem</b>	<b>70</b>
<b>3.10 O teatro da revolução</b>	<b>74</b>
<b>3.11 Fome, misticismo e conversão ética</b>	<b>79</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>96</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>99</b>

## 1 À GUIZA DE INTRODUÇÃO: GLAUBER ROCHA CINEMANOVISTA

Glauber Rocha (1939-1981) foi um cineasta, escritor, diretor, ator, roteirista e ativista político baiano que esteve à frente do Cinema Novo brasileiro. O Cinema Novo foi um movimento que reuniu jovens realizadores, entre meados dos anos de 1950 e finais dos anos de 1960, em prol de uma proposta de inovação do cinema com novas formas de filmar e novos temas, diferentes daqueles disseminados pelo cinema naturalista, até então predominante. Questionavam, ainda, as políticas sociais dispensadas aos países de Terceiro Mundo e protestavam contra a miséria, que acreditavam ser imposta pelo imperialismo dos países ricos. Glauber chamava de “cinema revolucionário” a arte cinematográfica usada como instrumento de luta contra a dominação sócio-político-cultural da burguesia sobre os pobres e miseráveis do terceiro mundo, sobretudo os nordestinos brasileiros. O objetivo dos cinemanovistas era romper com o *mainstream*, produzir filmes de baixo custo que mostrassem a realidade social e política das populações periféricas, discursando contra o poder imperialista instaurado e disseminado pela indústria cinematográfica estadunidense, acusada de servir à alienação intelectual e garantir o comportamento passivo dos pobres ante os interesses imperialistas. Glauber foi a voz do movimento que gritou mais alto, nos vários países por onde passou, tendo sido considerado o líder do Cinema Novo, título que sempre refutou, dizendo que os novos realizadores brasileiros estavam unidos num mesmo propósito, porém, sem qualquer líder ou cartilha a seguir, sendo livres em seus próprios estilos.

O marco inicial inspirador do movimento cinemanovista no Brasil foi o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus*, de 1955. O enredo mostra garotos negros, vendedores de amendoim num típico e ensolarado domingo carioca, que se envolvem em pequenas disputas com outros grupos de meninos, também pobres, enquanto vagam de lá para cá buscando clientes. O pano de fundo é a Cidade Maravilhosa com a sua bossa de paraíso em meio a futebol e políticos, praias lotadas de banhistas brancos bem cuidados, contrastando a situação social dos negros pobres.

Negro protagonista era novidade nos filmes nacionais. O cinema comumente usava os artistas negros para interpretar papéis secundários ligados a estereótipos, como o da mulata sensual sambando e sorrindo seminua, ou o negro malandro ou vagabundo, sempre aplicando pequenos golpes para conseguir dinheiro fácil. O governo apoiava esse tipo de filme que reforçava a condição de negros e pobres enquanto classe secundária e mantinha o povo alienado dos problemas sociais e políticos do país. A classe social menos favorecida passava agora a ser

representada por personagens principais, e as suas causas destacam-se como temas centrais dos enredos fílmicos.

A forma de filmar também foi inovadora: câmera na mão, locação externa muitas vezes, filmando na rua junto aos pedestres, e acolhimento de atores amadores davam ares de neorrealismo aos novos filmes brasileiros. Surgia, assim, outro estilo de fazer cinema: dialético, priorizando o baixo custo e inovador nos temas e personagens, enfim, negando a cartilha hollywoodiana do cinema realista, ilusionista e transparente.

Não tardou que o inquieto Glauber Pedro de Andrade Rocha, já envolvido com o teatro amador da escola e críticas de cinema nos jornais de Salvador, ensaiasse as suas primeiras direções em curtas-metragens experimentais: em 1959, filmou *O pátio* utilizando-se de restos de fitas cortadas do filme de outro diretor; e *Cruz na praça*, no mesmo ano. Este último foi montado, mas não ficou do agrado do realizador e por isso não chegou a ser lançado.

Aos 21 anos de idade filmou o seu primeiro longa-metragem, *Barravento*, de 1961, um dos mais belos filmes brasileiros de todos os tempos. Há nesse filme alguma discussão sobre a dialética da fé e da razão: lá está posta em discussão a alienação que a fé causa nas pessoas, sobretudo nos pobres explorados que não têm onde se apoiar senão no seu próprio misticismo. Glauber escreveria sobre isso mais tarde, em 1965, no seu artigo *Eztetyka da Fome*.

Depois da grande projeção internacional com o filme *Deus e o diabo na Terra do Sol*, 1964, seu trabalho como escritor, realizador e crítico se fortaleceu, obtendo reconhecimento em vários países da Europa, África e América Latina. Sua rede de contatos internacionais e amizades aumentou ao longo do tempo e era formada por produtores, realizadores, atores e políticos contatados nas grandes mostras de cinema que então se faziam, especialmente na Europa.

O recém-criado Cinema Novo sofreu, assim como toda a sociedade e cultura brasileiras, muitos cortes e perdas com a ditadura militar instaurada no Brasil pelo golpe político de 1964, mas o grande baque veio com a edição do AI-5, em dezembro de 1968, fechando quase que definitivamente as portas para as artes. A ditadura endurecia em todo o continente americano, assim como em alguns países da Europa. Muitos artistas e diretores saíram do Brasil para continuar sua produção em qualquer outro país que lhes desse condições para tal. Assim Glauber também fez em vários momentos, mas sempre voltava ao Brasil para filmar, apesar das adversidades. Em algumas dessas ocasiões, realizou aqui os seus longas de 1967, 1969 e 1980.

A política nacional populista, a economia praticada pelos articuladores em comum acordo com interesses internacionais e o visível estado de apatia da grande população deu a *Terra em Transe* (1967) o tom do Brasil daqueles anos iniciais de ditadura militar. Assumindo o espaço fictício de Eldorado, fazia um diagnóstico dos problemas políticos de esquerda e direita e também dos intelectuais pretensamente revolucionários daqueles tempos. O filme apontou a corrupção e a negligência administrativa do governo militar. Foi o seu primeiro longa-metragem urbano que recebeu prêmios internacionais importantes e é um marco do Tropicalismo. A crítica nacional inicialmente rejeitou a obra, que criticava diretamente todos os segmentos sociais e políticos do Brasil. Porém, o filme ganhou prêmios importantes nos festivais da Europa e, depois da abertura política e do sucesso internacional, passou a ser valorizado também por aqui.

Graças à pressão feita por agentes internacionais junto ao governo e, devido ao grande sucesso lá fora de *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), foi permitido que seu outro filme, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), fosse lançado aqui no Brasil, depois de tê-lo sido, primeiramente, na Europa, naquele mesmo ano, com o título *Antônio das Mortes*, devido ao sucesso da personagem do Matador de Cangaceiros. *O Dragão* era ansiosamente esperado, já que dava continuidade à história de Antônio das Mortes, representado pelo ator Maurício do Valle, personagem do filme de 1964. Foi, porém, imediatamente proibido em solo nacional logo após o seu lançamento. Enquanto aguardava procedimentos burocráticos se resolverem durante as filmagens de *O Dragão*, o realizador convidou alguns atores do filme para realizar uma nova experiência estética com luz, cor e som direto. Este experimento deu origem ao filme *Câncer*, montado e lançado somente em 1972. Em 1970 fez uma releitura da personagem Diaz, de *Terra em Transe*, no seu novo filme hispano-brasileiro, *Cabeças Cortadas*. Percebendo o quanto a repressão prejudica o seu trabalho de realizador, exilou-se no Chile. Em 1971 realizou *O Leão de sete Cabeças*, na República do Congo. Em 1972 editou e lançou *Câncer*. Em 1974 lançava o filme documentário *A História do Brasil*. E ainda em abril de 1974, exatos dez anos após o golpe militar no Brasil, Glauber estava na Europa quando soube das manifestações de militares portugueses contrários ao regime do ditador António de Oliveira Salazar. A convite de um coletivo de cineastas portugueses participou da reunião que organizavam para documentar a “Revolução dos Cravos”. Em 1975, foi lançado o documentário coletivo *O povo e as armas*, que registrou, filmou e montou, a muitas mãos, o momento mais importante da história moderna daquele país. À sua maneira interpeladora e enérgica, Glauber entrevistou populares e presos políticos recém-libertados e colheu-lhes os

primeiros depoimentos. O brasileiro parecia ansioso por respostas críticas sobre o que achavam da Revolução e da guerra nas colônias africanas.<sup>12</sup> Existe aqui, porém, uma lacuna curiosa: a ausência de comentários (ao menos não os há publicados!) do próprio realizador sobre a Revolução dos Cravos.

Em 1975 filma *Claro* na Itália. O filme fala da história e da cultura romanas ao mesmo tempo em que atualiza notícias da Guerra do Vietnã.

Em 1976, Glauber volta ao Brasil para o enterro do pintor e amigo Di Cavalcanti. Sob o protesto de familiares, filma e narra o velório do artista e monta, posteriormente, o documentário *Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua quimera, somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companhia inseparável*, lançado mais tarde com o nome *Di Cavalcanti Di Glauber* (1977). A família entrou com liminar impedindo a exibição do filme e até hoje ele segue proibido no Brasil.

Em 1979 filma o escritor Jorge Amado no momento do lançamento do filme *Tenda dos Milagres*, releitura do romance de 1969 dirigida pelo seu colega cinemanovista Nelson Pereira dos Santos. O documentário de 37 minutos é lançado nos cinemas brasileiros e relançamentos do romance também são registrados por Glauber. A linguagem própria do seu cinema é já aí percebida.

Enquanto dirigia esses importantes filmes, escrevia e organizava outros roteiros, críticas de cinema, concedia diversas entrevistas, algumas publicadas e outras até hoje inéditas. Cartas trocadas com seus amigos e parceiros do cinema ao longo dos anos de trabalho deixaram registrado seu modo particular e holístico de ver e compreender o mundo, destacando a responsabilidade do cinema no contexto político e reinventando a linguagem do cinema brasileiro. A forma como vivia, pensava e agia perpassava sua vida pessoal, seu trabalho no cinema, seus escritos e suas cartas aos amigos. Por isso nos parece adequado usar a expressão “cinema holístico” quando se trata da obra de Glauber Rocha.

Entre textos importantes desse período destacam-se *Eztetyka da Fome* (1965) e *Eztetyka do Sonho* (1971), publicados posteriormente no livro *Revolução do Cinema Novo* (ROCHA,

---

<sup>12</sup> As sete últimas colônias africanas foram declaradas independentes somente depois da Revolução dos Cravos, em abril de 1974. Foram oficialmente liberadas as colônias: Guiné-Bissau (setembro de 1974); Moçambique (25/05/1975); Cabo Verde (05/07/1975); São Tomé e Príncipe (12/07/1975); Angola (11/11/1975) e Timor Leste (28/11/1975).

1981), juntamente com um apanhado de entrevistas e textos críticos sobre cinema ou personalidades importantes para o cinema e para ele próprio, Glauber, que organizou pouco antes de sua morte. No primeiro Manifesto, de 1965, apresentado em Gênova no “Seminário do Terceiro Mundo” sobre cinema Latino-Americano, o cineasta elege a violência como saída para a mudança do *status quo* político e social; já no segundo, o de 1971, apresentado em conferência aos alunos da Universidade de Columbia, nos EUA, com uma visão mais madura sobre questões políticas e sociais, ameniza o discurso do primeiro e chama o homem à revolução através do desenvolvimento intelectual. Os dois textos servirão de apoio a este trabalho para as análises de algumas personagens de dois dos seus filmes, perfazendo um instrumental teórico cujo elemento principal será a teoria brechtiana do teatro épico naquilo que ela tem de similar à teoria da montagem cinematográfica disjuntiva proposta por Sergei Eisenstein. Veremos que estas aproximações ajudam a compreender o projeto estético do Cinema Novo brasileiro, nomeadamente o de Glauber Rocha, que parece dialogar não só com o teatro político de Brecht e com o cinema revolucionário de Eisenstein, mas também, com outras vertentes do cinema moderno como, por exemplo, a da *Nouvelle Vague* francesa, cujo principal expoente, Jean-Luc Godard, parece ter em comum com o cineasta baiano uma evidente filiação – se assim podemos dizer – brechtiana.

Pesquisar a obra fílmica de Glauber, aliás, é entrar num universo denso de signos e significados. É preciso estar despido de preconceitos para que o entendamos, também, como uma viagem metafísica.<sup>13</sup> Há tanta poesia quantas críticas nas imagens recortadas e remontadas com a finalidade de causar efeitos de estranhamento no espectador e, quiçá, contestação do *status quo* para que a sociedade abra sua visão para a necessidade da revolução efetiva. Seu universo de criação era o sertão, as inspiradoras histórias dos cordéis, a obsessão do retirante pela água, as histórias de jagunços e cangaceiros, a grandeza e abundância do mar, mas também o concreto, a frieza do asfalto e a guerra fizeram parte da sua temática. Em todos os casos, porém, o tema que dominou seus filmes, desde *Barravento* (1961) até *A idade da Terra* (1980), foi o mesmo que impulsionou seu trabalho ao longo de toda a sua vida: a exploração do poderoso/imperialista sobre os fracos, servis e subalternos pobres do Terceiro Mundo; Golias

---

<sup>13</sup> Glauber recorre sempre a esse termo para se referir ao sentido de algo não palpável, algo que não conseguia explicar de forma lógica-material, mas sim sendo necessário que o espectador a percebesse no total da situação, do contexto e com todos os sentidos do corpo. Brecht, ao contrário, refere-se à sua obra como antimetáfísica. Percebe-se, porém, que os autores empregam a mesma palavra em definições diferentes. Glauber usa o conceito aristotélico de metafísica, que considerava o ser completo, sem delimitar apenas uma das partes dele, como faziam as outras ciências. Brecht parece referir-se à metafísica como algo não físico ou ainda, espiritual, de origem divina.

contra Davi, esse era seu mote. Sobre isto, Ivana Bentes, organizadora do volumoso *Cartas ao mundo*, resume (BENTES, 1997, p.9)

...esse longo texto fragmentado que é sua correspondência forma um só corpo com filmes, os textos publicados e inéditos, com as entrevistas, desenhos, poemas, romances, *storyboards*, rascunhos, promissórias, receitas médicas, bilhetes, grafismos, contratos... tudo se relaciona num fantástico palimpsesto. Lidos e relidos tais textos perturbadores, revistos os filmes, a obra e a vida de Glauber pecam e assustam por um só motivo: excesso de sentido.

Para este estudo fizemos um necessário recorte na obra de Glauber. Seleccionamos os dois filmes realizados imediatamente antes e depois daquele de 1967: *Deus e o diabo na Terra do Sol*, de 1964, e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de 1969, tomando a personagem de Antônio das Mortes como elemento articulador, em ambos os filmes, dos dois pontos fulcrais da temática obsidiante de Glauber Rocha: revolução e misticismo.

Veremos, na análise dos filmes, como Antônio das Mortes se posiciona no universo sertanejo de **cangaceiros**, cujo ícone máximo é, sem dúvida, Lampião, e de **beatos** adoradores de Padre Cícero. Em *Deus e o Diabo* as questões que angustiavam o Matador de Cangaceiros não cessaram, como ele esperava que acontecesse, com a morte de Corisco, que marcava o fim do cangaço no Nordeste. Também não havia, até então, se iniciado a grande guerra, sem a loucura de Deus e do diabo que Antônio acreditava ser o estopim da justiça para o sertanejo. Quando aparece no sertão um novo cangaceiro e Antônio suspende temporariamente a aposentadoria para verificar se a aparição era “verdade ou assombração”, tem a oportunidade de voltar à ativa, sair da vida pacata que o entediava e encarar mais uma vez as dúvidas que para ele e para o espectador não foram resolvidas no primeiro filme, como, por exemplo, quem o condenara nesse destino de matador de cangaceiros: “fui condenado nesse destino e tenho de cumprir, sem pena nem pensamento!”. O desenvolvimento da personagem leva a perceber que ele pensa, sim, nas pessoas que ele mata, seja cangaceiro ou beato, o que fica claro no diálogo dele com o padre dentro da igreja e, mais tarde, nas ruínas de Canudos, com o cego Júlio, ambos no filme de 1964. Dúvidas que, por ora, estavam adormecidas também no espectador são reacendidas quando a primeira cena do filme d’*O Dragão* relembra seus feitos caçando e matando cangaceiros pela caatinga imediatamente posta em oposição ao atual Antônio que o delegado encontra e traz para Jardim das Piranhas, sob sua música tema: “matador, matador, matador de cangaceiros!”. E, finalmente, Antônio constata que as relações de poder nunca mudaram, com o agravante de que agora o imperialismo mostra mais nitidamente as suas garras, ou seja, que o sertão estava, também, sendo invadido pelo capital internacional.

A aposentadoria de Antônio parece mais uma peça teatral mal acabada: fez sua atuação e retirou-se de cena esperando que outros atores dessem continuidade à história, mas, como não houvesse outros atores, a peça ficou parada. Quando inicia o embate real com Coirana e encara Dona Santa, vêm à tona todas as evidências de que a pobreza é consequência do coronelismo, metaforicamente mostrado, já que sabemos que a verdadeira causa é a política que privilegia os ricos em detrimento e empobrecimento cada vez maior das massas trabalhadoras. Então, Antônio entra num transe-trauma psicológico onde assume a retomada daquela encenação e ele mesmo iniciará a mítica grande guerra. Acontece que a situação dos pobres não se resolverá, de fato, mesmo no final do novo enredo: espera-se que o povo, junto com o intelectual, assumam agora a direção da peça-história e façam, eles próprios, as mudanças necessárias para que a justiça enfim apareça. No entanto, aparentemente, se resolve a questão maior que incomodou Antônio, foi o motor da *Eztetyka do Sonho* e é em grande parte, a maior questão desta dissertação: a fé do pobre é válvula de escape mística para um povo que não compreende a política/ordem social que o reprime e o empobrece, mas que, contraditoriamente, é subserviente a essa mesma ordem. O único poder que o pobre tem é místico, intocável: são suas crenças em santos, em diabo e Deus e na capacidade que acredita ter em invocar as forças dessas entidades— já que o poder político e social é inatingível para ele.

Percebe-se, de imediato, que Antônio é figura estranha e sem lugar no seu novo ambiente: Matos o encontra vestindo a mesma capa, calçando as mesmas botas, como se estivesse ainda pronto para um combate ora sem propósito, num ambiente predominantemente urbano. E quando se recorda dos encontros com Lampião, fala com demasiada saudade dos embates entre ele e os cangaceiros. Mais tarde, em conversa com o Professor, confessa: “— eu tive que arranjar um outro inimigo, pra ter uma outra vida”.

Em dado momento, no *Dragão da Maldade*, Antônio, que sempre se mostrara um místico em conflito com os seus atos de crueldade e que sempre servira à classe dominante, percebe que esteve a vida toda lutando ao lado do opressor e que a sua luta havia sido vã, pois não seria matando os pobres que a pobreza seria expulsa do sertão, mas sim lutando ao lado desse povo oprimido. A problemática que nos interessa esclarecer está no fato de que a personagem teve esse *insight* justamente depois de ter se deparado com a figura da Santa, assim como o Professor alcoólatra – que, segundo Ismail Xavier (XAVIER, 1993), mostra a presença ineficiente do poder público no interior do sertão – tem o mesmo *insight* quando vê o corpo morto de Coirana pendurado com os braços abertos como um Cristo da caatinga. Por que a consciência social só desperta perante imagens bíblico-cristãs? Que tipo de relação se

estabelece, afinal, entre revolução e misticismo no cinema de Glauber Rocha? É o que tentaremos deslindar.

O realizador afirmou, em suas muitas declarações, que o cinema deveria ser engajado na luta contra o imperialismo, e desde cedo mostrou, mesmo que com alguma contradição, que o efeito entorpecedor da fé mística na mente das pessoas as leva a aceitar passivamente os dogmas que lhes são impostos pela religião, vista como instrumento de manipulação usado pelas classes dominantes.

Em aparente contraposição à crença dos homens, as mulheres do cinema de Glauber seguem a linha da descrença em tempos melhores promovidos por meio do misticismo: Dadá, Rosa, Santa e Laura mantêm a consciência livre de ilusões e sabem que é preciso encarar a realidade. Elas sabem que o sertão não vai virar mar, ao contrário do que reza a lenda desde Antônio Conselheiro. Então é preciso trabalhar, fazer acontecer para que haja a mudança. Rosa e Dadá, de *Deus e o Diabo*, tentam persuadir os maridos a deixarem o cangaço e ganharem as vidas trabalhando em outro lugar, longe dali. Em *O Dragão da Maldade*, Laura traça estratégias claras para se livrar de Horácio e sair daquele lugar de pobreza e submissão. E Dona Santa, que, por sua vez já perdeu todos os seus entes queridos e não tem mais para onde fugir, é cônica da vida miserável de retirante e beata que leva junto aos seus: se não se unirem aos cangaceiros para se fortalecerem, morrerão todos de fome.

Aliadas à nova temática, que ajudava a pôr em discussão não só o sistema social, mas o próprio cinema brasileiro necessitado de se desvincular do modelo hollywoodiano, as técnicas de filmagem e montagem inovadoras, adotadas pelo cineasta baiano, surpreenderam a crítica e os espectadores, ostentando a sua intenção de romper com o *establishment* e deixando definitivamente a sua marca no cinema nacional.

Glauber Rocha nasceu e viveu a maior parte de sua vida<sup>14</sup> sob regimes ditatoriais, numa época em que a juventude intelectual era atuante, crítica e consciente. Talvez por esse motivo desde muito cedo tenha falado com tanta propriedade sobre os temas sociais nos seus artigos e filmes.<sup>15</sup> A revolução que desejava e insistentemente pregava fez dele alvo dos militares, o que

---

<sup>14</sup> Glauber nasceu em 1939, na era Vargas, e morreu sob o regime militar, em 1981. Em 2014, a pedido do governo de Dilma Rousseff, os arquivos nacionais do período da ditadura foram abertos pela Comissão da Verdade e foi constatado que o cineasta era *persona non grata* no Brasil e que havia contra ele uma sentença de morte emitida pelos militares por ser considerado um dos líderes da esquerda no país.

<sup>15</sup> Apesar do volume de sua obra, composta por vários livros e artigos, publicações em revistas especializadas, em jornais, programas de televisão e entrevistas em vídeo, há ainda muitos artigos escritos, poemas, contos, roteiros não filmados e uma coleção de desenhos por publicar, conforme afirma sua filha e curadora, Paloma Rocha, em

também o motivou a buscar possibilidades para o seu cinema para além das fronteiras brasileiras. Sentiu a oportunidade de abertura política já no governo de Ernesto Geisel (1907-1996),<sup>16</sup> por quem nutria simpatia e esperança nos sinais de abertura que a sua gestão demonstrava. Glauber, que se declarava ateu, mas fora educado em escola presbiteriana, acreditava que o presidente, enquanto luterano – portanto, reformista como ele –, conhecia as doutrinas e não poderia querer o mal para os seus irmãos/povo, tendo a obrigação de promover a paz entre os brasileiros. Via os militares do governo Geisel como possível saída para a ditadura, acreditando na possibilidade de haver no Brasil o que houve em Portugal com a Revolução dos Cravos (25/04/1974), quando os próprios militares, com o apoio dos civis, se voltaram contra o governo despótico de António de Oliveira Salazar (1933-1974) e o derrubaram, sem guerra ou violência. Glauber talvez tenha percebido que a revolução brasileira não viria de movimentos populares, dada a nossa peculiar passividade e subserviência; que viesse, então, de dentro do próprio poder militar.

Glauber Rocha vivenciou intensamente todos esses aspectos da política e da vida social no Brasil e os mostrou no cinema, à sua maneira. Usou, como Brecht, elementos épicos que causavam estranhamento ao espectador: técnicas de filmagem adaptadas do teatro brechtiano, enquadramento das personagens de maneira não linear, negando o contracampo<sup>17</sup>, transformando as paisagens e locações em palcos de teatro, usando a câmera na mão e desconectando o foco da imagem da fala da personagem, quebrando a diegese fílmica – tão cara à cartilha hollywoodiana –, dirigindo de maneira que permitisse fluir do ator a sua própria interpretação, sem interferir muito na sua concepção da personagem, antes estimulando a criatividade do ator no momento da interpretação. Esta era a novidade do cinema glauberiano: causar o estranhamento do espectador e dar o tempo necessário a ele para que ele visse, através das cenas dos filmes, sua própria relação com a política e a sociedade. Ele buscava um cinema isento das amarras clássicas e, sobretudo, queria promover a reflexão e a Revolução através da sétima arte.

---

declaração nos créditos do filme restaurado e relançado em 2018 pela Versátil, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

<sup>16</sup> Ernesto Geisel foi o 4º presidente militar do Brasil, exercendo o cargo entre 1974 e 1979. Em carta de agosto de 1974 a Paulo Emílio Salles Gomes, faz essa analogia entre ser ele um reformista como Geisel: ele foi educado em colégio presbiteriano e Geisel era luterano, então, Glauber via nessas e noutras coincidências entre eles algo que lhe despertava a confiança nas intenções do então presidente ( BENTES, 1997, p.499).

<sup>17</sup> Contracampo é um jargão cinematográfico usado para definir as cenas que se sucedem e se intercalam entre um e outro ator, dando a sensação de “olho-no-olho”, tornando o cinema mais realista.

Uma pesquisa que se debruce sobre a filmografia completa de Glauber Rocha é trabalho para depois. Mas, analisando mesmo que rapidamente os seus outros filmes, percebe-se uma evolução orgânica no conjunto da obra: as suas personagens crescem em crítica social e se atualizam politicamente conforme o tempo vai passando, na mesma proporção que busca mais e mais rupturas com o velho cinema e inovações na forma de filmar. Desde *Barravento*, em 1961, até *A idade da Terra*, em 1981, Glauber nunca deixou de ajustar as suas críticas ao regime sociopolítico. Por isso, reconhecia que cada filme era um novo experimento e evitava repetir fórmulas anteriormente usadas.

## 2 INSERÇÕES BRECHTIANAS NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA

A base teórica desta dissertação é o livro de Bertolt Brecht, *Estudos sobre teatro*, 1978,<sup>18</sup> que reúne análises e informações técnicas usadas na montagem de algumas de suas mais importantes peças, cujos críticos e encenadores, segundo o próprio autor, reclamavam da falta de melhores orientações— didascálias— para a montagem e representação, de acordo com o sistema épico de representação preconizado por ele. Brecht comenta nesse volume as peças *A grandeza e a decadência da cidade de Mahagonny* (1927), *A ópera dos três vinténs* (1928), *A mãe* (1931), *O senhor Puntilla e seu criado Matti* (1940) e *Antígona, de Sófocles* (1947). Consta ainda no livro, além de outros textos instrucionais, *Pequeno organon para o teatro* (1948), que orienta em 77 passos a montagem de uma peça dialética.

Brecht desenvolveu a sua teoria do teatro épico, que tem sido estudada em todo o mundo desde a sua concepção e, ainda hoje, vem sendo utilizada nas mais diversas áreas do conhecimento, inclusive no *marketing* e na propaganda<sup>19</sup>.

O importante teatrólogo brasileiro Augusto Boal, que considerou os influxos do teatro épico brechtiano ao criar o seu método de trabalho no *Teatro do Oprimido*,<sup>20</sup> destaca a importância e alcance da influência de Brecht no teatro de forma geral (BOAL, 1987, p.250):

Teria que ser uma pessoa muito insensível ao diálogo, às coisas que acontecem em teatro, para dizer que não tinham influência de Brecht. Acho que algumas inclusive podem ter até uma influência de raiva, de não gostar daquilo que o Brecht criou de novo, de não gostar de verdades que ele possa dizer e da forma bela pela qual ele as diz. Mas isso também é uma forma de influência que ele exerce.

Brecht é o grande influenciador das formas de representação que rompem com o chamado teatro realista.

---

<sup>18</sup> O livro é uma compilação de textos do autor editados em alemão e traduzidos para o português por Fiana Pais Brandão. Teve a sua 1ª edição em 1978.

<sup>19</sup> A propaganda tem sistematicamente se apropriado e subvertido o método, desenvolvido por Brecht, de trazer o espectador para dentro da cena (nesse caso, o consumidor), principalmente em anúncios televisivos. O ator fala diretamente à câmera dando ares de intimidade com o ambiente doméstico do espectador, alvo da campanha publicitária comercial, dando a falsa sensação de que é um dos seus, para convencê-lo a adquirir um produto. Vários são os exemplos de como o capitalismo canibaliza as técnicas epicizantes e as usa para, justamente, reforçar as relações de exploração capitalista entre consumidor e indústria.

<sup>20</sup> As técnicas de Augusto Boal foram descritas por ele no seu livro *Categorias do teatro popular*, 1971, lançado pelo Teatro de Arena. Nele, Boal classifica seu teatro em quatro categorias: *Teatro do povo para o povo*, *Teatro do povo para outro destinatário*, *Teatro da burguesia para o povo*, *Teatro Jornal*. É, sinteticamente, uma demonstração da associação da arte cênica às manifestações das necessidades sócio-políticas de comunidades marginais, principalmente.

Envolver emocionalmente os espectadores na trama, como ensina a teoria aristotélica do drama, para, no final da peça, promover uma catarse a fim de que o público saia do teatro aliviado e/ou emocionalmente satisfeito é a técnica combatida por Brecht. Segundo destaca Anatol Rosenfeld, no seu *O teatro épico* (1965, 1ª edição), “há raízes que o ligam ao teatro naturalista, mas o seu anti-iluminismo e marxismo atuante separam-no radicalmente do ilusionismo e passivismo daquele movimento”. Como observa Rosenfeld (2003, p.33):

A peça é, para Aristóteles, um organismo: todas as partes são determinadas pela ideia do todo, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica entre as partes. Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é “anorgânico”, nocivo, não motivado. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo às partes, as partes o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (catarse), último fim da tragédia.

Brecht (1978, p. 31, grifo do autor) assevera que: “a arte dramática aristotélica explora a empatia do espectador: *empatia por abandono*”, ou seja, o espectador adere à realidade das personagens representadas e às suas verdades, influenciado pelas emoções suscitadas pela representação realista em modo dramático. O grande problema visto por Brecht nessa forma de representação é a facilidade com que o público tende a ser manipulado e levado a concordar e agir de maneira equivocada ou simplesmente não agir. Além disso, a concepção aristotélica da tragédia, enquanto catártica e realista, não “incomoda” intimamente o indivíduo, portanto não o leva a questionar o *status quo*, mas sim a aceitar as situações (o destino!), sobretudo sociais e políticas, da maneira que são postas, o que é de grande conveniência para quem tem o poder de decisão, inclusive os que aprovam e opinam sobre quais temas devem ser levados ao público, como é o caso dos produtores e dos grandes patrocinadores de teatro e do cinema— a indústria do cinema, duramente criticada por Glauber Rocha.

Brecht pensou que o teatro deveria ser didático e explicitamente engajado e que explicasse ao público os dolos do sistema sociopolítico vigente e levasse as pessoas a atuar de forma que pudessem, juntas, mudar a situação pré-estabelecida, tomando para si o poder de decisão. O que chamou de teatro épico foi a ferramenta usada por ele para apresentar sua arte.

No posfácio da peça-ópera *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny* (1927), elaborou um quadro explicativo apontando as principais diferenças (mas não exatamente contraposições!) entre a sua proposta de **teatro épico** e o **teatro dramático**. Segue o quadro:

**Quadro 1:** Diferenças entre *teatro dramático* e *teatro épico*, no quadro elaborado por Brecht e traduzido por Fiana Pais Brandão.

<b>Forma Dramática de Teatro</b>	<b>Forma Épica de Teatro</b>
A cena “personifica” um acontecimento	Narra-o
Envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade	Faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade
Proporciona-lhe sentimentos	Força a tomar decisões
Leva-o a viver uma experiência	Proporciona-lhe visão do mundo
O espectador é transferido para o centro da ação	É colocado diante da ação
É trabalhado com sugestões	É trabalhado com argumentos
Os sentimentos permanecem os mesmos	São impelidos para uma conscientização
Parte-se do princípio que o homem é conhecido	O homem é objeto de análise
O home é imutável	O homem é susceptível de ser modificado e modificar
Tensão no desenlace da ação	Tensão no decurso da ação
Uma cena em função da outra	Cada cena em função de si mesma
Os acontecimentos decorrem linearmente	Decorrem em curva
<i>Natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo)	<i>facit saltus</i> (nem tudo é gradativo)
O mundo, como é	O mundo, como será
O homem é obrigado	O homem deve
Suas inclinações	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser inicial determina o pensamento

**Fonte:** BRECHT, 1978.

Para quebrar a identificação com a cena realista, Brecht propõe técnicas que causem o distanciamento do espectador e nomeia essas técnicas de teatro épico. O que define a natureza épica do teatro por ele proposto é a sua intenção: é o conceito de “efeito de distanciamento”. O propósito de tirar o espectador da sua habitual passividade, evitando ou dificultando a sua identificação emocional-expurgatória com a cena (o teatro de Brecht é declaradamente um teatro não catártico e, portanto, não-aristotélico) a fim de o incitar a ser sujeito pensante e ativo, crítico racional daquilo que vê, é o que está na base do teatro brechtiano e o que determina o

seu perfil didático-político. Para atingir esse objetivo, Brecht lança mão de uma enorme variedade de recursos formais que visam interromper amiúde e sistematicamente o fluxo contínuo da diegese nas suas peças, destituindo a cena do ilusionismo característico do teatro dramático e realista e comentando-a ou estimulando o espectador a compreendê-la e comentá-la ele mesmo. A cena de Brecht é, pois, uma cena repleta de interrupções abruptas da diegese— uma cena “desnaturalizada”, digamos assim, que se revela ao espectador como artifício, como espetáculo teatral mesmo (mas também como pedagogia política). A chamada quebra da quarta parede, que se refere à parede imaginária entre o palco e o público, é uma das técnicas mais usadas e mais efetivas na função de fazer o espectador perceber que o que está vendo é artifício e não realidade. O dramaturgo alemão também usava imagens projetadas no palco (uma novidade, embora não fosse sua a ideia original de fazê-lo), que reforçavam a ideia de cena ostensivamente montada, não natural. As imagens projetadas ajudavam a contar a história da peça dando detalhes, informando a passagem do tempo, entre outras coisas, tomando o lugar do coro das peças gregas, ou ainda, explicitando as didascálias. Tais procedimentos seriam inconcebíveis no teatro realista.

Nas suas anotações, Brecht destaca que o fazer teatro se realiza em si, no momento da montagem da peça, quando aparecem os problemas ou as necessidades de estruturação, é que surgem, também, as oportunidades de tornar a peça dialética, introduzindo elementos que mostrem com clareza a mensagem a ser passada; adaptar, ainda, situações de cena que levem o público à reflexão do tema proposto. É na atuação do ator que se dá o desejado afastamento entre ator e personagem, quando o ator deve representar a personagem como “um ator representando uma personagem” e não “transformando-se na personagem”. Sobre isso ele diz (BRECHT, 1978, *Pequeno organon para o teatro*, p.118):

Em momento algum deve o ator transformar-se completamente na personagem. [...] O ator deve mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la; o que não significa que, ao representar pessoas apaixonadas, precise mostrar-se frio. Somente os sentimentos pessoais do ator é que não devem ser, em princípio, os mesmos que os da personagem respectiva, para que os do público não se tornem também, em princípio, os da personagem. O público deve gozar, neste campo, de completa liberdade.

Os textos compilados por Bertolt Brecht no livro *Estudos sobre teatro*, 1978, dão conta da importância atribuída pelo dramaturgo ao teatro didático como “estância de instrução” na

transformação do espectador das fáceis peças digestivas e de recreio<sup>21</sup> em um espectador consciente e de uma postura política e social crítica.

Assim como Brecht repudiou o teatro aristotélico, Glauber Rocha repudiava a cartilha hollywoodiana que ensina a construção de histórias “infalíveis” de heróis, que seguem regras prontas, sobretudo as inspiradas na obra de Joseph Campbell, *O herói de mil faces*, (1949).<sup>22</sup> Estes e outros modelos e clichês “comerciais” são, ainda hoje, usados e vistos às largas nos filmes de fácil digestão exportados comercialmente, principalmente, pelos Estados Unidos.

Glauber, inspirado pelos novos modelos de fazer cinema que se revelavam na Europa e América Latina, e também motivado pelas políticas ditatoriais que ameaçavam a liberdade e oprimiam cada vez mais os pobres, elegeu o cinema político-didático como forma de trabalho artístico e, tão logo conheceu Brecht, decidiu que deveria levar para o seu cinema o modo de representação épica proposta pelo dramaturgo alemão.

Glauber Rocha, que desde cedo se envolveu com o cinema, confessa que sua formação cinéfila inclui, dentre outras, lições de John Ford (1894-1973) e dos brasileiros Humberto Mauro (1897-1983) e Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), tidos como fundadores do Cinema Novo no Brasil. Recebeu também fortes influxos do cinema latino-americano e do europeu, sobretudo do neorrealismo italiano e sua reação aos artifícios ilusionistas do cinema industrial norte-americano, e da *Nouvelle Vague* francesa, encabeçada por realizadores independentes como François Truffaut e Jean-Luc Godard. Também o cinema russo, principalmente através de filmes de Eisenstein, marcou a cinematografia de Glauber, que, entretanto, criou o seu jeito próprio de fazer um cinema engajado, político, épico e opaco.

O termo **opaco** está aqui posto em contraposição a **transparente**, segundo as definições de Ismail Xavier no livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2005), que define como cinema transparente aquele que usa o efeito de janela da tela do cinema, favorecendo-se da intensa relação do espectador com a tela/câmera, que é um mundo construído, mas que guarda a aparência de uma experiência autônoma e faz o

<sup>21</sup> Anatol Rosenfeld traduz como **peças culinárias** o que Fiana Pais Brandão chama de **peças digestivas**.

<sup>22</sup> Mais recentemente transformou-se em manual, especialmente adaptado para o cinema de Hollywood por Christopher Vogler: *A jornada do escritor— estruturas míticas para escritores*, 1998. O manual é organizado em práticos 12 passos/etapas para se contar, com sucesso, uma história que chegue ao efeito desejado, ou seja, reforçar o herói na sua condição de “super-homem”.

espectador acreditar e se envolver na trama com auxílio dos vários recursos usados pela indústria para tornar o filme realista. Segundo Xavier, transparente é o cinema que deve imitar a realidade articulando, com tal intuito, roteiro, atores e montagem. Já o filme opaco é aquele que revela ao espectador a *mise-en-scène* e o aparato técnico necessário à representação, lembrando o espectador, a todo instante, que o que ele está assistindo é ficção, é “coisa” inventada para, através de artificialidades explicitamente montadas, contar uma história. Este efeito, desejado pelo cinema épico, seria capaz de levar o espectador a se afastar do envolvimento emocional que seria esperado no filme realista, fazendo-o capaz de observar e pensar sobre o que está proposto, criticar o que se está vendo. Xavier ressalta, porém, que esta definição binária de **opaco** e **transparente** é usada para facilitar a reflexão teórica e o exercício crítico, mas que na prática há uma mescla de vários estilos e, diga-se de passagem, há sempre a contaminação de obras passadas nas obras que se apresentam como vanguardistas: mesmo quando estas tencionam negar o passado, é ele o parâmetro usado para as criações inovadoras, como afirma Boal sobre os críticos de Brecht.

Com relação à montagem, Glauber dá especial importância às técnicas do russo Sergei Eisenstein (1898-1948), a quem faz constantes referências. Os cortes e montagem de cenas são feitos segundo o entendimento de que o pensamento humano não é linear como normalmente o descrevemos, mas composto de sobreposições de diferentes imagens ligadas às experiências já vividas. Eisenstein parodiou a fórmula da energia de Einstein (1879-1955),  $E=cm^2$  (Energia é igual à massa de um corpo multiplicada pela velocidade da luz elevada ao quadrado), para “criar” a sua própria teoria sobre o cinema. Com efeito, para o russo  $E=cm^2$  significa Eisenstein é igual à montagem multiplicada pelo cinema, e neste cinema está “o cinema que existia antes do cinema mais o cinema que existe depois da criação do cinema”, referindo-se ao cinema mudo e ao cinema falado, respectivamente. Os filmes de Eisenstein, que ostentam os procedimentos de montagem, vinham ao encontro do que buscava Glauber para pôr em prática, no seu cinema dialético, as propostas de Brecht. Sobre a fórmula de Eisenstein, Glauber propõe a sua própria fórmula (BENTES, 1997, p.572):

Eisenstein?

$$MD = \frac{MI}{MI} = \frac{H}{E}$$

Esta fórmula resume o segredo da Teoria da Montagem Nuclear – criada por Eisenstein e desenvolvida por mim <sup>23</sup>.

Eis o segredo dos meus filmes.

Tenho a fórmula revolucionária.

Muito importante!!! É por isso que quero ir trabalhar nos países socialistas

Sou contra o cinema sociológico pois a sociologia é parte da frondosa dialética, Marx ainda não foi entendido. Brecht + Eisenstein = Eis o início de uma estética marxista. Eis minha vida, desde *Barravento*.

Bertolt Brecht (1898-1956) e Glauber Rocha (1939-1981) foram contemporâneos, ainda que não se tenham conhecido pessoalmente. Glauber, embora se interessasse por teatro desde cedo, era estudante de direito e não havia começado ainda a sua carreira profissional no cinema quando morreu o teatrólogo alemão. O cineasta viria a ter contato com a obra brechtiana somente durante as filmagens de seu primeiro longa-metragem, *Barravento* (1961), o que, confessadamente, mudaria definitivamente o seu modo de fazer cinema. Assim como Brecht, depois de realizar os seus três filmes mais importantes, Glauber Rocha teve o cuidado de se explicar didaticamente em artigos que chamou de *Eztetykas*, escritos não para esclarecer a construção das cenas, mas para explicitar o significado político e social dos seus filmes. *Deus e o diabo na Terra do Sol*, 1964, antecedeu a *Eztetyka da fome*, 1965. *Terra em transe*, 1967, antecedeu *A revolução é uma eztetyka*, 1967. *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969, antecedeu *Eztetyka do sonho*, 1971.

Não poucas vezes o realizador deixa claro que uma obra de arte não se explica, mas deve ser sentida. Entretanto, não nega que faz um cinema político e intencionalmente quer que seus filmes façam o público refletir sobre suas condições sociais: Glauber deseja transformar o espectador passivo em cidadão politicamente ativo, levando a mensagem de que é do povo que deve vir a revolução. Para tanto, usa métodos de construção e representação disjuntivos, que deliberadamente dificultam o envolvimento do público com a personagem. Com longos planos-sequência busca o distanciamento e o tempo necessários para o espectador pensar sobre o discurso a que está assistindo. No seu cinema, muitas vezes os atores recitam as suas falas em forma de versos e olham para a câmera como se ela fosse um espelho, ou como se estivessem questionando o espectador ou falando diretamente com ele, causando estranhamento a quem estava acostumado ao cinema realista e transparente. Glauber usa os cortes e a montagem para, quebrando a sequência narrativa, fazer oscilar a

---

<sup>23</sup> A fórmula referida por Glauber é uma proposta de sintetizar a História (geopolítica) com a estória (pessoal) dele, segundo a organizadora do livro *Cartas ao mundo*, 1997, Ivana Bentes. Essa reflexão do realizador é parte do conteúdo de uma carta enviada originalmente em francês ao cineasta alemão Peter Schumann.

atenção do espectador entre imagens contrastantes, insinuando assim que a sequência das cenas reproduz a dialética da história. O seu cinema pretende incomodar profundamente o espectador, incitando-o à revolução social. É o que adiante tentaremos mostrar.

### 3 AS PERSONAGENS DA TERRA DO SOL: ANTÔNIO DAS MORTES E O UNIVERSO SERTANEJO DE GLAUBER ROCHA

“Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino, não é com rosário, não, Satanás! É no rifle e no punhal!” (Corisco, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964).

Há perguntas que se impõem desde logo quando se trata de refletir sobre a evolução da cinematografia de Glauber Rocha. Por que a aparente euforia do cineasta em favor da violência do homem pobre sertanejo como meio de libertação das forças colonialistas – ideia que sustentava já o seu filme de 1964, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – transformou-se no ostensivo alegorismo que marca o seu filme de 1969, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*? Terá havido, por parte de Glauber, uma desistência da luta armada e uma adesão à fé religiosa como elemento conciliador entre o homem explorado e o mundo em que ele vive? Teria o revolucionário Glauber Rocha capitulado?

A fim de deslindar estas questões, analisaremos aqui as principais personagens dos dois filmes – o de 1964 e o de 1969 –, procurando salientar as escolhas do realizador quanto ao estilo de representação das personagens e quanto à forma de montagem dos filmes. Deteremos nossa atenção com maior cuidado sobre Antônio das Mortes, personagem transportado da primeira para a segunda fita e que, atormentado pela sua consciência, parece conter em si algumas respostas às nossas questões.

#### 3.1 O vaqueiro e o santo

*Deus e o Diabo na Terra do Sol* conta a história do casal Manuel e Rosa em sua diáspora pelo sertão nordestino. Manuel, vaqueiro de Coronel Moraes, lesado e surrado a chicote no momento do acerto de contas e da partilha das vacas, mata o patrão e é perseguido pelos jagunços de Moraes, que matam sua mãe. Manuel mata os facínoras, enterra a mãe, foge com a esposa pelo sertão e então anuncia: “Vamos seguir o beato.” Encontram o grupo do beato Sebastião, uma figura mítica pretensamente sucessora de Antônio Conselheiro e de outros místicos que apareceram no sertão pelo mesmo período de Conselheiro.

A contragosto de Rosa, eles seguem o beato que, imediatamente, elege Manuel como seu submisso tutelado, impondo-lhe as mais duras provas de fé e resistência até o momento fatídico em que Sebastião e Manuel assassinam um bebê dentro da igreja do Monte Santo para

“limpar os pecados de Rosa”. Rosa então mata Sebastião. Antônio das Mortes, contratado pela Igreja e pelos coronéis para matar Sebastião e sua horda, surge e mata os beatos, deixando apenas Rosa e Manuel vivos “para contarem a história”. O casal empreende nova fuga pelo sertão e por ele vagueiam por cerca de um ano. Acompanhando o Cego Júlio, um cantador sertanejo, topam com o bando de Corisco, comparsa fiel de Lampião, morto havia apenas três dias pelo próprio Antônio das Mortes. Inicia-se então a fase do Manuel cangaceiro, nomeado Satanás por Corisco. Permanecem com o bando até que Antônio das Mortes os encontra, mata Corisco e fere Dadá, mas, como não havia matado o vaqueiro e a mulher antes, também não mata desta vez. Manuel e Rosa iniciam nova fuga pelo sertão. *(Fim)*

A Igreja-Deus, representada pelo tenebroso Padre (João Gama) vestido em batina preta, culpa Sebastião (Lídio Silva) pela baixa na arrecadação de dízimos, tanto quanto o Coronel-Prefeito (Antônio Pinto), seu aliado, se incomoda com a fuga da mão de obra de suas fazendas; negociam dentro da igreja com Antônio das Mortes, o Matador de Cangaceiros (Maurício do Valle) que, relutante, concorda em exterminar os beatos do Monte Santo após generosa oferta dos coronéis.

Este Coronel, amigo da Igreja, aparece nas imagens, inicialmente, como uma sombra cochichando ao ouvido de Antônio.

**Figura 1:** Antônio é tentado pelo Coronel dentro da igreja



**Fonte:** Fotograma do filme, 1964. 34min40

E resume em poucas palavras como é organizada a vida política e econômica do sertão: “Eu mesmo nunca resolvi eleição com voto...”, indicando que mantém a oligarquia do lugar por meios escusos. Aqui convém lembrar que o Coronel Moraes (Milton Rosa), por sua vez, sem hesitar já havia lesado o vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) e, esbravejando, confirmava: “— A lei tá comigo!”.

Diante da fome crescente, da falta de amparo do Estado para as miseráveis vítimas das intempéries da natureza, da cada vez maior exploração da mão de obra dos camponeses, as turbas de famintos só faziam aumentar, engrossando as filas de desalentados que acompanhavam tanto o movimento messiânico, quanto o cangaço. Nesse contexto, os saques às fazendas feitos pelos cangaceiros e os assaltos dos beatos às vilas e armazéns pareciam uma forma justa de minimizar a fome, assim como a violência seria justificada como meio possível de sobrevivência dos oprimidos.

Entre Manuel e Sebastião há imediata identificação, pois o vaqueiro já o havia visto anteriormente, nas primeiras cenas do filme, vagando pela caatinga com sua procissão de fiéis e, muito embora a esposa Rosa (Yoná Magalhães) não acredite no santo, Manuel atribui o encontro a um “milagre” ou “sinal” de que deveria seguir com os beatos (ROCHA, 1964,7min14): “—Eu vi, Rosa! Ele olhou aqui dentro. É um milagre, Rosa! É um milagre!”

Ao chegar ao Monte Santo e ouvir as palavras de “Deus”, através do santo, Manuel entende as pregações como um chamado divino e se faz servil, confiando nas alucinações de Sebastião e obedecendo cegamente às ordens dele. O beato vê em Manuel um noviço e o mantém sob privações e duras provações a fim de purificá-lo para que seja digno de entrar na ilha<sup>24</sup> do Rei Sebastião. O discurso do beato está alinhado àquele atribuído a Antônio Conselheiro, cujos críticos o acusavam de tramar contra a República, apoiando causas monarquistas e a volta do imperador D. Pedro II ao trono do Brasil, motivando os vários ataques à sua comunidade. Neste filme, as referências ao mito sebastianista e à ilha guardada aos que a merecerem foram adaptadas pelo realizador, reunindo vários dos aspectos do beatismo nordestino e suas lendas, mas, acima de tudo, de histórias dos cantadores e dos cordéis que

---

<sup>24</sup> Referência ao mito sebastianista infiltrado no discurso do beato: há uma lenda brasileira que acredita que o Império de Dom Sebastião tenha se instalado na ilha de Lençóis, no estado brasileiro do Maranhão. Muitos são os relatos e estudos sobre esta lenda em que muitos nativos afirmam verem, com frequência, Dom Sebastião passeando sobre seu cavalo branco nas praias do lugar. A socióloga Madian de Jesus Frazão Ferreira fez um profundo estudo sobre as lendas do Rei Sebastião na Ilha de Lençóis e sobre o curioso fenômeno do alto índice de albinismo que lá ocorre.

Remeto ao site: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/50224/54338/>, consultado em 19.02.2020.

fizeram parte de sua formação desde menino. O místico Sebastião, de Glauber Rocha, parece aderir ao de Euclides da Cunha, n' *Os Sertões*: mostra o Conselheiro como um fanático religioso, um lunático irresponsável e perigoso<sup>25</sup> ou “alguém dotado de debilidade mental” e “incapaz de dotes literários” (CUNHA, 1985).

Manuel, embora seja um sertanejo forte, como bem observou Euclides da Cunha sobre o homem nordestino, é essencialmente ingênuo: vê nas promessas de Sebastião a saída para a vida de miséria que levam e se entrega a elas, ao contrário de Rosa que acredita no trabalho como única forma de autonomia. Em momento de delírio, o vaqueiro acredita que chegará à prometida ilha com seus rios de leite e pastos de flores. “— [...] se o povo do santo morrer, vou recriar na ilha...” (ROCHA, 1964, 32min01 e 1965, p.60)

Seu transe o deixa cego em relação aos crimes que está cometendo para cumprir as determinações do santo: submete-se às mais duras provações físicas, pratica saques e assaltos e é cúmplice no assassinato de um bebê em nome da sua purificação. É o “faminto” descrito por Glauber na *Eztetyka da Fome* (1965) e é, ao mesmo tempo, o místico violento posteriormente descrito na *Eztetyka do Sonho* (1971). (ROCHA, 1981, pp. 31 e 220)

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. [...]

[...] o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional da opressão. [...]

A representação naturalista e propositadamente stanislavskiana do ator Geraldo Del Rey, segundo o próprio realizador, tem a função de contrastar com a representação proposta para Corisco e desenvolvida pelo ator Othon Bastos, experiente ator de teatro brechtiano com toda a liberdade concedida pelo jovem diretor interessado em ver o efeito épico do teatro transposto agora para o cinema.

As cenas de Manuel e Rosa no Monte Santo são para o espectador causa de estranhamento, não pela sua representação, pois são naturalistas, mas pela descontinuidade

---

<sup>25</sup> Os estudos posteriores publicados por Edmundo Moniz em *A guerra social de Canudos* (1978 1ª ed.) defendem que Antônio Conselheiro foi um rebelde, estrategista, grande engenheiro-construtor de várias igrejas, entre outras coisas, mas estava longe de ser um louco ignorante. Mais recentemente, a É Realizações lançou, em dois volumes, os cadernos de Antônio Conselheiro, com organização de Pedro Lima Vasconcelos. *Antônio Conselheiro por ele mesmo*, 2017, desmistifica a imagem do homem ignorante que foi convenientemente criada para o beato naqueles tempos da nova República do Brasil. Não por acaso os seus escritos e anotações – filosóficos e religiosos – ficaram no obscurantismo por todos esses anos.

diegética, “degeneradas do método” da montagem clássica, transparente, com planos que são ora curtos, ora longos, ora em *close-ups*, ora com focalização aberta, “usando uma medida de irregularidade complicada” que quebra a fórmula harmônica da composição que se esperava, também, naturalista (EISENSTEIN, p.79). Em outras palavras, a cartilha formal do cinema transparente e naturalista foi totalmente abolida em favor do efeito épico buscado pelo realizador.

### 3.2 Uma rosa no sertão

Os planos em *close-up* são reservados aos rostos dos sertanejos, marcados pelo sol e pelo sofrimento, e para o rosto de Rosa em situações de grande angústia e solidão. Quando a personagem Rosa é mostrada em planos abertos, percebemos a sua solidão, e o contraste com os planos muito próximos mostra ao mesmo tempo a angústia em seu rosto. A falta de som ou música de fundo que narre este abandono incomoda o espectador, acostumado a ter estas informações gratuitamente nos filmes tradicionais, e faz reforçar a falta de identidade de Rosa com aquele ambiente e com aquelas pessoas. E é justamente através dos sons e silêncios que se dá a unidade das cenas: disjuntivas, porém dialéticas, fazem o espectador afastar-se do envolvimento sentimental com o filme e refletir sobre ele (ROCHA, 1964, 21min23).

A grande ventania, enquanto símbolo de mudança deixa Rosa desorientada com tamanha dor e angústia que a fazem gritar. Mas seu grito é quase mudo, abafado que está pela cantoria dos beatos e pelo vento, que soam dramáticos; não há qualquer tema ou música de fundo que ajudem Rosa a nos comunicar seus sentimentos, ou seja, a agonia se potencializa. A música, que funciona no cinema transparente como um *link* para a catarse do público espectador, quando ausente, aumenta ainda mais a tensão da cena glauberiana.

Rosa percebe que seu destino está sendo arditosamente traçado por Sebastião: o beato incita Manuel a sacrificá-la para que se livrem dos pecados. E o pecado dela é não se render ao misticismo daquelas pessoas e manter-se lúcida, com a certeza de que a entrega cega à fé não é solução para seus problemas mais urgentes, que são: manterem-se vivos, trabalhando e ganhando dinheiro para se sustentarem. E mais uma vez insiste (ROCHA, 1964, 32min55): “— Vambora, Manuel! Vamo trabalhá pra ganhar nossa vida!”.

**Figura 2:** Rosa no Monte Santo.



**Fonte:** Rocha, 1964, 21min23.

**Figura 3:** Rosa angustiada no Monte Santo.



**Fonte:** Rocha, 1964, 50min45.

Mas será necessária, ainda, outra provação, a do diabo, para que o marido perceba que esteve sempre contra a vontade dela e deixe que, finalmente, ela decida o destino de ambos.

Glauber diz (ROCHA, 1965, p.28): “[...] As mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome [...] Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias [...]” Podemos levar este pensamento, aliás, também ao seu outro filme, o de 1969, ao analisarmos as duas únicas personagens femininas da obra, como veremos adiante.

Manuel e Rosa se uniram aos beatos que seguiam o pseudopofeta Sebastião, um místico pregador que, assim como Antônio Conselheiro, seu precursor, profetizava uma terra paradisíaca para quem o seguisse. Mas Rosa não é uma mulher mística, alienada ou, para usar um termo do próprio Glauber, primitiva, e tenta a todo custo trazer Manuel à realidade. Ela nos é apresentada, logo nas primeiras cenas do filme,<sup>26</sup> como uma mulher de semblante triste, em um possível luto que está sugerido pelo xale preto sempre envolvendo sua cabeça tal qual uma Virgem Negra<sup>27</sup>; cabisbaixa e calada, porém visivelmente contrariada e ativa. São poucas as suas falas ao longo da fita, mas sua presença é intensa e o seu não verbal incomoda. É justamente pelas suas mãos que vem a guinada para o desenrolar da história.

Sob a influência psicológica do “Santo Sebastião”, Manuel acusa a esposa de estar possuída pelo demônio e Rosa é levada para dentro da igreja do Monte Santo para ter sua culpa expiada pelo sacrifício de uma criança que, ao que nos parece, fora aleatoriamente escolhida na multidão<sup>28</sup>. Rosa tem a oportunidade de salvar sua própria vida e de libertar seu marido daquela loucura metafísica e apunhala Sebastião, assim como ele acabara de fazer com o bebê. Ela, mulher que conhece a fome, “vai”, então, “ao crime” pela primeira vez, como bem observou Glauber (ROCHA, 1965, p.134). Outra mensagem, esta subliminar, pode ser

---

<sup>26</sup> A personagem interpretada pela atriz Yoná Magalhães tem sua primeira e curta fala somente aos 10min33 do início do filme. A segunda fala de Rosa só acontece aos 32min.

<sup>27</sup> A imagem da Virgem Negra é associada à Maria, mãe de Jesus, na tradição do cristianismo em alguns países. Aparece em todos os continentes, especialmente na Europa. Ninguém sabe precisar a origem de seu culto, mas está sempre associada a eventos funerários. Historiadores e arqueólogos dizem ser uma assimilação de Isis, mãe de Hórus, trazida do Egito pelos romanos e incorporada ao culto cristão. No Brasil, temos a história mais do que enraizada no conhecimento popular sobre o milagre de Nossa Senhora Aparecida, uma santa negra, que se tornou a padroeira dos brasileiros.

<sup>28</sup> Manuel está convencido de que seria necessário “vingar a morte de Jesus Cristo com o sangue dos inocentes”, assim como seria necessário que ele, Manuel, se libertasse de mulher e filho para que se purificasse e fosse, assim como Sebastião, merecedor do paraíso. Mas Manuel e Rosa não têm filhos, o que leva o espectador a estranhar o discurso do beato, que assim parece referir-se à coletividade, em vez de direcionar-se exclusivamente a Manuel. O filme, então, suscita um questionamento da alienação pela fé.

especulada: Rosa não quer se alienar na fé, e quem não adere a este processo deve ser reprimido e oprimido; ela é, então, ameaçada por não ser alienada. Somente um ato de violência poderá libertá-la da opressão. Mas, ao contrário do que o diretor afirma, Rosa quer mais do que só amor: quer justiça social, trabalho, casa e família.

Somente nos momentos preliminares ao assassinato de Sebastião e à chacina dos beatos do Monte Santo é que a personagem Rosa ganha força. Antes silente, ela agora tem a fala incisiva e representativa de todo o universo desta obra fílmica: rejeita a alienação da fé e, mostrando coerência, tenta trazer Manuel à realidade. O trecho abaixo mostra a *disforia* de Rosa em relação às promessas vãs do santo (ROCHA, 1964. 32min55):

— A ilha não existe! afronta Rosa.

Manuel refuta a esposa e continua em seu delírio:

— Existe sim! Eu espiei do rio e vi no fundo das água.

Mas Rosa insiste:

— Ele disse que a ilha não existe, que nós devia andá no sofrimento. Eu fui atrás de você e escutei tudo!

— Mentira! Você e esse povo num presta... num vale nada! Mas eu vou ficar vivo e vou ser rei! Vou criar meu gado num campo de capim verde!

— Isso é sonho, Manuel! A terra toda é seca, é ruim, nunca pariu nada que prestasse. Pra que fugir e se desgraçar na esperança? Vambora!? Vamo trabalhá pa ganhar a vida da gente... antes que venham as tropa do governo e acaba com tudo, façam como fizeram em Canudo, Pedra Bonita: mata homem, mulher, degola us mininu... (soluça)

— Se vier a guerra, luto contra mil soldados com minha lança de São Jorge. Se o povo do santo morrer, vou recriar na ilha...

— Morre você, morre eu, não escapa ninguém!

— O destino é maior do que a morte...

O beato intervém, na sequência, e separa o casal com violência. Manuel segue Sebastião. As últimas falas de Rosa são desesperadas:

— Volte Manuel! Manuel! Volte Manuel!

Mas Rosa é uma mulher intensa: ela não se mostra reprimida, seu silêncio não é sinônimo de recalque ou fraqueza e o diretor explora sua imagem expressiva recorrendo sempre aos recursos de aproximação da câmera— primeiros planos e *close-ups*. As cenas de Rosa no Monte Santo, por exemplo, segundo os conceitos da montagem eisensteiniana— recurso deliberadamente usado pelo realizador—, levam cortes bruscos, com imagem e som dissonantes, especialmente contrastados com o caos psicológico de Manuel. Rosa, que cada vez mais percebe a loucura de Sebastião, vaga solitária pelos espaços tomados pelos beatos em cantoria. O olhar da câmera vai construindo para o espectador a imagem de uma mulher honesta, boa e consciente em meio à alienação e ao desespero daquele lugar. Seja pela delicadeza de pastora campestre na carícia bucólica e quase maternal que faz num cabritinho vadio, seja no

olhar que observa os outros beatos, sem aderir às orações e manifestação de fé que eles professam. A tensão aumenta com os crescentes delírios do marido. As imagens de Rosa vão mostrando a percepção dela sobre a necessidade de libertar-se a si e seu companheiro das garras violentas do beato Sebastião e a maneira como as cenas são montadas tende a levar o espectador a simpatizar com ela. A ventania, símbolo de mudança, golpeia o Monte Santo e o caos se instala: a Manuel é dada a pena do sacrifício de carregar uma pedra muito pesada até o alto do Monte; a Rosa é dado o sacrifício do ritual macabro para expurgar-se. Mesmo sob a violência física, arrastada e acusada de leviandades por Manuel, a mulher não se dobra e, em voz *off*, ainda grita: “— É mentira!”

Podemos ver na imagem dessa mulher aparentemente subjugada, que se liberta do misticismo e da dominação da fé alienante, uma alegoria da Nação, como defende Ismail Xavier no seu artigo *A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano* (XAVIER, 1997, p.84-101). Segundo o crítico, “há uma constelação de filmes” em que o desejo da pátria libertada é projetado na figura feminina (“filmes políticos concebidos até os anos 80, pelo menos.”) (XAVIER, 1997, p.87). Embora Xavier não tenha elencado *Deus e o diabo na Terra do Sol* no *corpus* do seu artigo, esta leitura nos é autorizada por ele mesmo que reconhece a abundância de filmes desse período que trazem a imagem feminina como alegoria<sup>29</sup> da nação. A obra de Glauber Rocha se inclui facilmente nesse conjunto e Rosa traria em si o germe dessa “Mulher-Pátria”. De resto, a leitura que traça uma analogia, ou seja, trata de modo figurado a nação como sendo uma mulher (chamada por Ismail de Mulher-Pátria), pode também aplicar-se ao próprio Cinema Novo, que estava se libertando do modelo americano de fazer cinema e tomando seu caminho rumo ao fortalecimento de um cinema nacional independente. Deste ponto de vista, assassinar o misticismo representado pela figura de Sebastião seria fulcral para a tomada de consciência do povo cego pela fé, aqui representado por Manuel. Coube à “Rosa-Nação-Pátria” o papel de extinguir o mal.

Por outro lado, segundo a *Eztetyka da Fome*, incitar o povo a pegar em armas e lutar pela sua liberdade e por justiça social, econômica e cultural é a única opção para o oprimido ser notado e ouvido: “[...] foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino” (ROCHA, 1981, p.32), dizia Glauber referindo-se aos conflitos entre franceses e argelinos ocorridos na capital francesa no ano de 1964, ou seja, é preciso que o povo se rebele

---

<sup>29</sup> Alegoria refere-se ao sentido figurado como é colocada a personagem: sugere-se que o Estado deveria tomar aquela postura para resolver os problemas sociais apresentados, fica subentendida uma coisa pela outra. Nesse caso, a mulher age como se fosse a Nação a agir, seus atos e atitudes representam o que o governo deveria fazer diante daquele problema.

e seja violento para que o governo perceba as suas necessidades. Mas pode-se verificar, para além das questões já postas pelo próprio Glauber e por Ismail Xavier, que, em primeira análise, Rosa assassina Sebastião para, de fato, salvar sua própria vida. E a observação desse detalhe não vem desabonar as demais observações, mas corroborar um sentido integral do que, em última análise, pode-se absorver desse filme: a má distribuição de renda faz com que pobres de todas as crenças se engalfinhem e se matem, enquanto o verdadeiro Dragão da Maldade não é sequer arranhado.

O fim de Sebastião coincide, pois, com a chegada de Antônio das Mortes ao Monte Santo. Antônio mata todos os demais devotos a mando dos coronéis locais, deixando vivos apenas Manuel e Rosa para “contarem a história”. Agora ambos são criminosos perante a justiça: Manuel pela morte do Coronel Moraes e dos seus jagunços; Rosa pela morte do beato Sebastião.

### 3.3 O vaqueiro e o cangaceiro

O casal segue em peregrinação pelo sertão por um ano inteiro em companhia de Cego Júlio, como nos conta o narrador-cantor, até que encontram o bando de Corisco. Mais uma vez, Rosa tenta fugir e convencer Manuel a seguirem as suas vidas, mas o marido, místico que é e ainda impregnado do misticismo que o moveu em toda a primeira parte do enredo, confunde Corisco com São Jorge, o Santo Guerreiro. Apresenta-se ao cangaceiro como seu servo e se oferece para ajudar o Capitão Corisco na luta desigual contra os “macacos”, tornando-se, então, o cangaceiro Satanás. De qualquer maneira, a união aos cangaceiros apresentou-se como uma forma de proteção ao casal. Três dias antes desse encontro, a polícia havia emboscado e matado Lampião, chefe maior dos cangaceiros, juntamente com seus “cabras” na localidade de Angicos. Corisco teve uma visão premonitória e fugiu com a esposa Dadá e outros homens<sup>30</sup>.

Corisco acredita que só pegando em armas os homens farão valer seus direitos e repudia veementemente tanto a tutela da Igreja quanto o paternalismo do Governo. Ante Corisco, sobressai-se a ingenuidade de Manuel que, ao avistar o cangaceiro, eufórico o “reconhece” como sendo o Santo Guerreiro: “É meu São Jorge, Rosa! É meu São Jorge do Padim Sebastião, Rosa!” (1h07min).

---

<sup>30</sup> Essa história é recontada por Corisco, representado pelo talentosíssimo ator Othon Bastos, que momentaneamente faz os papéis de Corisco e Lampião, contando ao Capitão Lampião sobre o sonho que ele (Corisco) tivera. A atuação à maneira do teatro brechtiano, propositadamente encomendada a Bastos pelo diretor Glauber Rocha, arrancou da crítica e do público muitos elogios, devidos à novidade desse tipo de representação, inovadora no cinema brasileiro de então.

A representação brechtiana do cangaceiro foi a primeira propositadamente pensada num filme glauberiano. Glauber conheceu o teatro épico brechtiano enquanto filmava *Barravento*, em 1961, quando assistiu em Salvador à peça *A ópera dos três vinténs*, de 1928. Othon Bastos, já experiente ator brechtiano, figurava no elenco soteropolitano. Glauber Rocha ficou impressionado e declarou em duas situações, posteriormente, o quanto Brecht o haveria de afetar (ROCHA apud MEDEIROS, p.149): “E aquilo realmente me transformou. Foi uma descoberta tardia, mas importantíssima.”. E (ROCHA apud BENTES, p.158): “Cada filme deve tocar o povo, não demagogicamente, mas no sentido que Brecht toca. O povo deve raciocinar em torno dos problemas<sup>31</sup>”.

A personagem Corisco, ao se lembrar dos momentos com o Capitão Lampião, transforma-se nele, assume seu corpo e fala por ele. Não é a imitação, mas sim a incorporação de outra personagem pelo mesmo ator a grande novidade desta representação. A atuação brilhante de Bastos faz, mais uma vez, o espectador afastar-se da identificação e estranhar aquela representação: é preciso, pois, “tocar o povo”.<sup>32</sup> “Othon Bastos, que acrescentou nova dimensão à personagem, permitiu um novo tipo de mise-en-scène.” (ROCHA, 1965, p.75)

### **3.4 As mulheres e o apelo à vida**

No ambiente violento da caatinga, Dadá e Rosa são únicas: duas mulheres sensíveis em meio à violência do masculino e árido sertão. Dadá, mulher de Corisco, cuja história romanceada, conhecida no sertão, faz dela uma personagem familiar aos espectadores, ficou desolada com a perda dos amigos e, sobretudo, pela morte da amiga Maria Bonita, mulher de Lampião. Ao encontrar Rosa, há imediata e notória cumplicidade entre elas, que se tornam muito próximas. São várias as cenas que demonstram essa afinidade (figuras 4, 5 e 6).

---

<sup>31</sup> Carta enviada aos amigos cinemanovistas Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade, em 13 de junho de 1961.

<sup>32</sup> Há ainda outro ingrediente estranho nesse filme: a voz que dubla o beato Sebastião é também a de Othon Bastos. Segundo Glauber, o ator Lídio Silva, que representou Sebastião, não tinha uma boa dicção e, como experiência inovadora, convidou, então, Bastos para fazer também este trabalho.

**Figuras 4:** Sequências das cenas entre Rosa e Dadá, com as atrizes Yoná Magalhães e Sônia dos Humildes.



**Fonte:** ROCHA, 1964, 1h10min40.

**Figura 5:** Rosa e Dadá na igreja.



**Fonte:** ROCHA, 1964, 1h20min48.

**Figura 6:** Na caatinga, Rosa agradece o presente de Dadá.



**Fonte:** ROCHA, 1964, 1h2623.

Rosa, que usou o véu negro cobrindo-lhe a cabeça durante toda a representação mística da fita, passa a usar um véu branco, aquele roubado da noiva cujo casamento fora arruinado, primeiro delito de Manoel junto ao bando. Encantada pelo acessório, a sertaneja passa a usá-lo como se fora seu por direito, sem demonstrar qualquer repúdio ou asco à memória que a peça trazia; ao contrário, o véu foi o reencontro com sua original força feminina, que lhe deu “empoderamento”, para “amar” Dadá e se deitar com Corisco.

Dentre as muitas referências que a cor branca sugere, a leitura do branco como representante do “princípio ancestral da fertilidade feminina” (CAVALCANTI, 1997, p.102)<sup>33</sup> é especialmente sugestiva, pois a mudança da cor do véu da personagem no momento do encontro com Dadá, quando o casal Manoel e Rosa passa de beato a cangaceiro, acompanha a explosão do amor em Rosa: o sensual, com Dadá, e o sexual, com Corisco. A última fala de Rosa, “Vamo tê um filho”, em resposta à afirmativa de Manoel sobre terem um filho para se unirem ainda mais depois de escaparem daquela situação, sugere que Rosa já carregava no ventre um filho de cangaceiro.

<sup>33</sup> No livro *Mito das Águas*, 1997, a autora Raïssa Cavalcanti traça uma extensa analogia entre as várias divindades gregas que representam as águas ou os rios e a cor branca que simboliza sua pureza. Entre outras representações dessa cor, a autora destaca a ética, fidelidade e princípio arquetípico fertilizador da vida e da consciência.

O cangaço é mais violento que o beatismo, embora fossem ambos sanguinários; logo, está fora do contexto a cor branca simbolizar a passividade ou a pureza virginal. Assim sendo, podemos, mais uma vez, retomar a simbologia do véu branco ligando-a à pureza da mulher pátria libertada das garras do misticismo alienante. A análise do branco em Rosa poderá ser contraposta, mais adiante, à análise das vestes brancas de Dona Santa, no filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

Dadá é uma personagem forte. Valente, é a única mulher, até então, no bando de Corisco. Conta-se que algumas mulheres cangaceiras tinham poder de decisão dentro do bando “quase” tanto quanto um homem! A personagem da cangaceira tem uma participação pequena nesta fita, mas a conhecida lenda de Dadá, a real e histórica mulher do verdadeiro cangaceiro Corisco, muito contada e cantada em cordéis, documentários e filmes, avaliza o contexto em que se passa a ação e cria uma aura de familiaridade com o ambiente doméstico do coito<sup>34</sup>, economizando na narrativa e, como é do desejo e estilo do realizador, condensando em poucos e decisivos momentos a sua aparição ao lado do companheiro. Sua autoridade de “Senhora” é notada na forma como chama Corisco pelo seu nome próprio, Cristino, assim como Lampião o fazia, mostrando, mais do que intimidade de casal, a autoridade social de matriarca que está para além do âmbito do cangaço. Dadá, assim como Rosa, quer deixar a vida incerta no cangaço e viver com o marido e a filha em paz, em outro lugar. Na ocasião em que o bando de cangaceiros se vê cercado pelas volantes e por Antônio das Mortes, Dadá insiste com Corisco que fujam e abandonem de uma vez a guerra: “—Larga a guerra e vamo embora, Cristino! É agora ou nunca!”, “— Vambora, Cristino! A volante tá por perto!” e “— Me escuta, Cristino! Foi Antônio mesmo que mandou lhe avisar que sua cabeça vai rolar no chão!”

Corisco não reprime a amizade de Dadá por Maria Bonita; ao contrário, reconhece a ligação das duas:

— Não aguento mais vê você no sofrimento. Já faz três dias... é muito tempo pra quem viveu na guerra... O corpo de Maria Bonita inchou e apodreceu... os bichos agora tão comendo os olhos bunito dela... Morreu Maria, mas Virgulino está vivo... Virgulino acabou na carne, mas o espírito está vivo... (ROCHA, 1964, 1h08min09)

---

<sup>34</sup> Coito refere-se ao ambiente do cangaço, assim como coiteiro refere-se aos fornecedores dos aparatos encomendados e pagos previamente pelos cangaceiros para sua sobrevivência nômade na caatinga. O termo é amplamente explorado em documentários e documentos sobre o cangaço no Brasil, como por exemplo, *Feminino Cangaço*, 2016, com direção de Lucas Viana e Manoel Neto. Disponível na plataforma *Youtube* e consultado em 23/04/2020.

Mas o cangaceiro não abre mão de sua promessa de “vingar até a morte o nome de Lampião”; com efeito, a sua cabeça rola no chão pelas mãos de Antônio das Mortes.

### 3.5 O jagunço vira protagonista

Em contraposição aos elementos usados no filme de 1964, apesar da representação brechtiana escolhida para Corisco, o forte apelo à representação ostensivamente teatral e ao uso de figuras claramente alegóricas como elementos decisivos— juntamente com a influência religiosa que despertou as personagens de Antônio das Mortes e do Professor para a verdadeira justiça social e política— de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* fez-nos questionar os métodos e objetivos de Glauber Rocha. Tal mudança camuflaria alguma disforia em relação aos métodos para “tocar” o povo, que o cineasta anteriormente acreditava serem eficientes na luta pela justiça, sempre negada aos pobres, fracos e desfavorecidos? Lembremos da máxima de Corisco— “Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino...” — e do discurso da *Eztetyka da Fome*, quando Glauber defende que “o comportamento exato de um faminto é a violência [...]”.

A intervenção do Santo Guerreiro e de Dona Santa (vestida como a orixá Iansã, a Santa Guerreira), representantes da fé mística de beatos e cangaceiros que acreditam que a santa pode protegê-los (ou seria ela o último consolo àqueles que já não têm mais ninguém com quem contar?) e a estoica conversão de Antônio das Mortes, que agora lutará ao lado do povo, parece contradizer o que antes havia sido reiterado: “...não é com rosário, não, Satanás! É no rifle e no punhal!”

*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* continua a história de Antônio das Mortes anos depois de exterminar os bandos de Lampião e de Corisco. Antônio, já aposentado, é procurado por Matos, delegado de Jardim das Piranhas, para dar fim ao extemporâneo cangaceiro Coirana, que aparece naquelas redondezas com sua chusma de beatos e cangaceiros a ameaçar o poderoso coronel Horácio, senhor das terras e da política local. O bando de Coirana leva à frente os místicos Dona Santa e Negro Antão, espécies de entidades protetoras e guias espirituais dos cangaceiros. Na localidade, além do Coronel e do delegado, vivem o Padre, o Professor, Laura, que é mulher de Horácio, e os habitantes locais, povo pobre explorado pelo latifundiário.

Antônio trava amizade com o Professor, o docente alcoólatra que não recebe o seu salário há seis meses, e conhece a história de Laura, amante do delegado Matos, que trama a morte do coronel, mas acaba por assassinar o amante. E o Padre, simpático à causa dos pobres

em sua constante batina branca nos instiga a pensar, desde logo, na Teologia da Libertação. No encontro com o Matador, Coirana é ferido de morte, agoniza por algum tempo antes de morrer; tempo suficiente para que Antônio passe por grande exame de consciência e tome um lado para ficar: o lado dos pobres. Inicia-se uma guerra, bem à maneira *western* americano, entre, de um lado, Antônio das Mortes e o Professor, e do outro, Mata-Vaca e os outros trinta jagunços contratados pelo coronel Horácio. Antão, a cavalo, trazendo na garupa Dona Santa, mata Horácio, o Dragão da Maldade. Mata-Vaca atira pelas costas e mata Laura. O Professor e Antônio, sozinhos, matam todos os jagunços. Cada um toma um rumo. O Professor, estático, fica na praça de Jardim das Piranhas a olhar os outros partirem. (*Fim*).

Cumprido analisar o comportamento das personagens e a representação escolhida para os atores, bem como a *mise-en-scène* do filme, para obtermos, talvez, algumas respostas às questões levantadas.

O Professor (Othon Bastos) é a primeira personagem que nos é apresentada em Jardim das Piranhas. No meio da praça, ensina História do Brasil às crianças, nitidamente pobres filhos de sertanejos. A falta da sala de aula, uniformes e os aparatos necessários ao magistério denunciam que, ou aquele professor não é oficialmente um mestre, ou que, de fato, aquele lugar está desprovido de apoio por parte dos governantes. Chamam atenção as datas comemorativas que ele ensina e cobra o conhecimento dos alunos: dentre as datas cívicas mais importantes como o descobrimento do Brasil, a libertação dos escravos ou a proclamação da república, está a morte de Lampião, fechando o ciclo de perguntas, como se na linha do tempo não houvesse qualquer outro acontecimento mais importante, desde então. Imediatamente, há a contextualização da importância deste lendário personagem para os nordestinos: residem neles a força e a valentia de Virgulino para se rebelarem contra as injustiças do sistema vigente.

Posteriormente, quando está no bar jogando uma sinuca desconexa e aparentemente sem regras com o delegado Matos (Hugo Carvana), sua personalidade vai sendo descortinada e percebe-se nele o alcoólatra, o debochado e o funcionário público mal remunerado (ou não remunerado, já que está há seis meses sem receber salário!). O aspecto desleixado, barba por fazer, despenteado, camisa aberta— e preta! — de uma figura ligada à educação— e ao intelectualismo— e que, segundo os moldes do costume geral, deveria ter postura e conduta exemplares, faz um imediato paralelo com a educação no país daqueles fins de década de 1960: enquanto o desfile cívico, onde Matos encontra Antônio (Maurício do Valle), mostra a disciplina e organização dos alunos da cidade sob a tutela do militarismo, o interior está abandonado, à mercê dos desmandos do coronelismo.

É nesse momento que se iniciam a estranha amizade e o aparente respeito, como observou Ismail Xavier (1993), do matador pelo Professor, agora empossado pelas armas de Coirana, será o herdeiro do Santo Guerreiro para reconstruir aquele lugar: Jardim das Piranhas e seus habitantes ficaram órfãos de qualquer administração ou poder paralelo depois da morte do Coronel Horácio (Jofre Soares), de Laura (Odete Lara) – os mantenedores do *status quo* local—, de Matos, a promessa do político liberal que permitiria a exploração das terras por indústrias multinacionais, e do fim de Coirana (Lourival Pariz), o justiceiro. Os únicos remanescentes daquela terra são os pobres sertanejos, até agora explorados pelo latifundiário, e o Professor. A partida de todos, até mesmo do Padre (Emmanuel Cavalcanti) que revelara seu lado revolucionário, e a permanência do Professor— estático e desconsolado no centro da praça— faz dele o herdeiro político empossado por Antônio minutos antes do início da “guerra” (ROCHA, 1969, 1h31min):

—... a gente briga junto nessa briga, mas de um modo diferente: os negócio de política é com o senhor, meus negócio é só com Deus!

—Está bem, Antônio! Eu divido o inimigo contigo, só que você briga com a sua valentia e eu brigo na sua sombra!

— Isso não, Professor! Lute com as força das tuas ideia, que elas vale mais do que eu!

**Figura 7:** Professor, com as armas de Coirana, e Antônio antes do combate final.



**Fonte:** ROCHA, fotograma do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969.

Antônio, que matou os principais cangaceiros do sertão, tem uma conta aberta com sua própria consciência. No primeiro filme, discutia com Cego Júlio nas ruínas de Canudos (ROCHA, 1964, 1h32min):

—É matando Antônio? É matando que você ajuda seus irmãos?

—Sebastião também me perguntou... Eu não queria, mas precisava... Eu não matei os beato pelo dinheiro. Matei porque não posso viver descansado com essa miséria.

—A culpa não é do povo, Antônio! A culpa não é do povo, Antônio! A culpa não é do povo!

—Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão, uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do diabo, e pra que essa guerra comece logo, eu, que já matei Sebastião, vou matar Corisco e depois morrer de vez, que nós somos tudo a mesma coisa.

Em *Dragão*, na primeira conversa com Matos, Antônio das Morte reitera o sentimento de respeito que nutria por Lampião e revela que só por orgulho não aceitara o convite dele para entrar no cangaço desde o primeiro encontro entre os dois: “Doutor, Lampião era meu espelho!”. É aí que temos a primeira abertura na misteriosa personalidade de Antônio e uma pista da grande transformação que sofrerá essa personagem.

**Figura 8:** Fotograma de Antônio das Morte em frente à cruz da igreja do Monte Santo.



**Fonte:** Plataforma *YouTube*, *Cinemes* – consultado em 11.02.2020.  
<https://www.youtube.com/channel/UCcrKwJuXITUYleGfcvVrQBQ>

Propomos aqui uma oportuna retomada do filme de 64 para explorar com maior atenção algumas passagens que dão pistas de um comportamento já atormentado pela dúvida que o Matador de Cangaceiros trazia consigo: nunca havia matado beatos, era consciente de que sua

luta era a mesma luta de Lampião, porém, não queria ser questionado sobre suas ações. Vejamos.

Antônio das Mortes é o fio que alinha as duas obras de Glauber Rocha – *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) – e esta personagem será aqui analisada mais detidamente para confirmar as euforias e disforias no primeiro filme e a atualização delas no segundo.

Antônio, segundo o realizador, foi inspirado nos jagunços típicos das histórias ouvidas na sua infância e nos relatos ouvidos diretamente da boca do Major José Rufino, em entrevista concedida ao “Diário de Notícias” de Salvador ao jovem jornalista Glauber Rocha, então com 21 anos<sup>35</sup>. O Major era uma figura notória no sertão, fazendo parte da paisagem e sociedade nordestinas daqueles tempos; portanto, uma personagem “naturalmente” épica.

Quem informa ao espectador que Antônio é um “Matador de Cangaceiros”, desde a sua aparição na fita, aos trinta e três minutos, é o cantador narrador do primeiro filme. Enquanto no Monte Santo, Rosa, agarrada aos pés de Manuel, implora ao marido que “volte”, Manuel agarrado a um rosário reza freneticamente a “Ave Maria” e vai sendo arrastado por Sebastião para fora da cena; entre sons estridentes de sino e cantoria de beatos a câmera corta, mas o som continua. Imediatamente, aparece Antônio em ação, perseguindo cangaceiros, correndo e atirando ao mesmo tempo, como um *cowboy* dos *westerns* americanos. Estas duas sequências de cenas, interligadas pelos sons do Monte Santo, comentam com antecedência o que está por vir. Novo corte para mostrar o jagunço já dentro da igreja, onde se dá a primeira fala dele. Foi recebido com alguma cerimônia, à moda dos “compadres” Padre (João Gama) e Coronel-Prefeito (Antônio Pinto): mesa posta para três, xícaras e bules de porcelana. Antônio, depois de ficar no fundo da sala, sentado, bebericando pensativamente sob o crucifixo sem Jesus pregado nele, vem para frente da cena e reflete em voz pesada: “— Matar cangaceiro é arriscado, mas é fácil...”. (ROCHA, 1964, 35min13).

---

<sup>35</sup> A entrevista foi publicada naquela cidade, em 21 de fevereiro de 1960. O *blog Lampião aceso* traz essa história em detalhes, além de outros documentos e histórias do cangaço. Acesso em <http://lampiaoaceso.blogspot.com/>

**Figura 9:** Antônio das Mortes aliciado pelo Padre e pelo Coronel.



Fonte: ROCHA, 1964, 34min11.

Entende-se, então, que o jagunço está sendo aliciado pelo coronel e pelo padre para que aceite a empreitada de aniquilar Sebastião e seus beatos do Monte Santo.

Mais uma vez, a cena é montada como num palco de teatro e os atores movem-se de forma artificial e didaticamente organizada. O padre sempre vestindo batina preta, cor que anuncia a morte e a obscuridade, argumenta que é preciso acabar com Sebastião antes que ele se transforme num novo Conselheiro: “se os fortes não se unirem, eles acabam com tudo”. A cena é muito expressiva e mostra de que lado está a igreja/Deus naquele contexto: do lado dos ricos.

É notório que o padre é ardiloso e tenta manipular Antônio com todos os tipos de argumentos que confundam as suas ideias e o convençam de que o beato é mesmo inimigo da Igreja. “— Matar cangaceiro é arriscado, mas é fácil...”, diz Antônio, que faz mira com seu rifle no crucifixo da parede e continua “... todo mundo ainda tá lembrado de Canudo...” (ROCHA, 1964, 35min11), referindo-se aos ataques que o governo brasileiro armou contra Canudos, subestimando a coragem daqueles fiéis seguidores do Conselheiro.

Percebemos, desde logo, que há naquele jagunço alguma consciência mística e até ética, mesmo que, inicialmente, optasse por ficar ao lado dos opressores. E continua, dirigindo-se ao padre: “—Não tenho medo de guerra, vivo nela desde que nasci, mas o senhor bem sabe que é perigoso bulir com as coisas de Deus!”, lembrando que o governo mandou três tropas para o sertão antes de conseguir eliminar o povo de Antônio Conselheiro, em Canudos. Mas o Padre insiste “—Sebastião é inimigo da Igreja...” – e arremata: “... Cristo expulsou os mercadores do templo com chicote na mão...” (ROCHA, 1964, de 35min47 até 36min45).

Esta última passagem, a que o Padre se refere, remete ao episódio relatado no evangelho de João (Jo. 2, 13-25), que diz que Jesus se irritou com comerciantes que faziam os seus negócios no templo dedicado às orações a Deus, e, pegando um chicote, chicoteou os comerciantes, expulsando-os do lugar sagrado. A ironia é explícita, pois os três homens ali sabiam que Sebastião não praticava qualquer tipo de comércio no Monte Santo. Ao contrário, quem o seguia não dispunha de bens para barganhar, eram famintos desesperados, flagelados pela seca e que não tinham sequer comida para alimentar os filhos. Uma verdadeira horda de farrapos humanos sem nada a oferecer, quanto mais, comercializar qualquer coisa. Por sua vez, o Padre, aliado ao Coronel, está dentro da igreja, “comprando” a morte de inocentes. E, fazendo um ar de gracejo, completa: “—... está nos evangelhos...!”. O poder que os beatos sustentavam era, justamente, a união e a representatividade da maioria daquela população, perigosa do ponto de vista de sua organização, caso começassem a entender que estavam em maior número e que poderiam, por isso, derrubar o poder da igreja e dos coronéis, que eram poucos em número, como mostra ainda hoje, a exemplar pirâmide social. Situação análoga se vivia no Brasil naquela década de 1960 e dali em diante, a partir do golpe militar de 1964, a perseguição aos grupos organizados, sobretudo aos sindicatos de trabalhadores só aumentaria, culminando com a imposição do AI-5, em dezembro de 1968. Este paralelo com a situação política e social no país está sempre implícito no filme.

O coronel-prefeito,<sup>36</sup> inescrupuloso e sem medo de confessar que resolve eleição à bala e à improbidade, coloca-se acima do primeiro dos mandamentos divinos, “*não matarás*”, mostrando-se isento de qualquer consciência ética e, confiante na “normalidade” do que era a justiça para os coronéis, como reiterava Moraes: a lei estava com eles. O padre, por sua vez, homem “de Deus” e que se suporia uma autoridade espiritual com o dever de reprimir os pecados dos homens, ao contrário disso, está ali para induzir Antônio ao massacre de inocentes,

---

<sup>36</sup> Na fita não fica claro que este coronel é o prefeito da cidade. Esta informação está no roteiro comentado do filme, publicado, em 1965, depois do lançamento de *Deus e o diabo na Terra do Sol*.

subvertendo o mesmo mandamento e prometendo exatamente o contrário do que prega a Bíblia: ao invés do castigo, o jagunço receberá a salvação por cometer o pecado mortal.

Como um homem, já em conflito com sua consciência pelos inúmeros crimes cometidos, pode ser orientado a cometer crimes ainda mais vis e covardes a fim de alcançar o perdão divino? Conscientemente, sabemos que não há lógica nesta promessa do padre, mas Antônio, visivelmente abalado e em conflito com a sua conduta moral, parece tendente a acreditar na falsa promessa. O estranhamento causado por esta sequência de argumentações grosseiras induz o espectador a refletir sobre assuntos da esfera do poder e mostrar que eles, os poderosos, estão bem alinhados entre si e, reconhecem o perigo da possível união dos pobres, conforme afirma o Padre: “se os poderosos não se unirem, eles acabam com tudo!”. “*Eles*”, o povo, se contrapõe, então, em interesses e direitos, a “*nós*”, os poderosos. Incluído nesse discurso do sacerdote, Antônio é uma figura estranha: sempre serviu à elite do poder sem nunca ter feito parte dela; da mesma maneira que Antônio, o povo é submetido a essa elite e manipulado de acordo com suas conveniências, como se vê nessa passagem. O filme ironiza a falsidade do padre, que segue usando voz e vocabulário quase infantis ao se dirigir ao Matador, explorando nele a fragilidade psicológica, seu misticismo e o medo do pecado que o atormentam. Uma espécie de populismo às avessas é representado nesta cena, que, gravada dentro da igreja, aproveita os lances de luz, mas sobretudo as sombras, para sugerir o pacto nefasto que está sendo tramado pelos cavalheiros, ali na casa de Deus: o massacre de inocentes já desgraçados pela injustiça na distribuição de recursos como terra para plantar, água para viver dignamente, informação para se defender.

**Figura 10:** Retomando o fotograma de dentro da igreja, o padre de costas para Antônio, inicia a abordagem ao assunto. O coronel está fora da cena e somente sua sombra e voz *off* são percebidas.



**Fonte:** ROCHA, 1964, 34min.

**Figuras 11 e 12:** Antônio é bombardeado pelos dois comparsas que se revezam: primeiro o padre tenta convencê-lo pelo evangelho; depois o coronel, pelo dinheiro<sup>37</sup>.



**Fonte:** ROCHA, 1964.

<sup>37</sup> A ordem cronológica das cenas foi alterada para observarmos com mais atenção o jogo de luz sobre Antônio e sombra sobre os dois comparsas, método muito utilizado pelo Expressionismo para acentuar efeitos de cena.

O coronel, quando diz: “— Aqui no sertão só tem duas leis: a lei do governo e a lei da bala. Eu nunca resolvi eleição com voto!”, dele se vê apenas a sombra, pois o corpo está fora de campo e somente sua voz *off* é ouvida, dando a impressão de que a sombra é quem fala, como um fantasma ou como um demônio, ao pé do ouvido de Antônio, confirmando-se assim, pela metáfora, o seu caráter manipulador e fora da lei, que age pelas mãos violentas dos jagunços para manter a política sob seu comando.

Antônio tenta defender Sebastião e os beatos: “— O povo é cristão e segue ele. Ver eu não vi, mas muita gente me contou que acontece milagre no Monte Santo”.

Diante desse impasse de Antônio, que parece temer os poderes de Sebastião, e percebendo que o jagunço titubeia, o coronel chega-se ao jagunço e o interpela para uma resposta definitiva: “— Muito bem! Só quem pode fazer este serviço é o senhor, mesmo! Trezentos contos para acabar com os beatos”. E faz a oferta, aparentemente irrecusável, de trezentos contos de réis para que Antônio aceite a encomenda de matar Sebastião e seus seguidores. Antônio, sempre de olhos baixos, coça o queixo refletindo sobre a oferta: “— Trezentos contos! É muito dinheiro, mas é pouco pra um homem se condenar no inferno!” Dito isto, está recusada a proposta. Pega seu chapéu e sua arma, para no meio da cena, em plano americano, olha para o padre e diz: “O Padre pode achar que Sebastião tem parte com o diabo, mas eu acho que ele tem parte com Deus, também!”. Há um imediato corte de cena e entra em primeiríssimo plano, o rosto do beato, no Monte Santo, rezando ao som da música-tema de Antônio: “*Matador de cangaceiro*”, enquanto a cena informa ao espectador, entre outras coisas, que Sebastião não é cangaceiro, ou seja, não deve ser alvo de Antônio. Novo corte e a câmera retorna ao padre e a Antônio, ambos fora da igreja. O padre, então, com um maço considerável de dinheiro nas mãos, continua aliciando o jagunço em voz “paternal” e, mais uma vez, a tentação do dinheiro (ROCHA, 1964, 39min06):

— Depois você vai embora daqui, compra uma fazenda e vive em paz pelo resto da vida. É esta sua penitência, Antônio: somente depois que você cometer um crime maior poderá ser perdoado pelos crimes que cometeu [...] Esta quantia é o dobro do que te oferecemos: seiscentos contos. É pegar ou largar, Antônio!

Desde o início, o padre e o coronel formam uma dupla unida por interesses comuns: o padre, dissimulando através das palavras do evangelho e o coronel, argumentando em favor da

ordem social. Anjo e demônio, a dupla revela-se como os dois lados da mesma moeda: o interesse do poder trabalhando para enfraquecer e subjugar cada vez mais os oprimidos e manter a ordem social que favorece a poucos em detrimento de muitos. No final da conversa, quando percebem que não convenceram Antônio, o padre/demônio tenta o jagunço com o dobro da quantia. Fica aqui o convite do filme para a reflexão sobre o preço de cada homem. Antônio, antes matador de cangaceiros, agora será matador de inocentes.

**Figura 13:** Fora da Igreja, observamos o pacote de dinheiro na mão do padre a tentar Antônio, quando o jagunço já estava de saída.



**Fonte:** ROCHA, 1964, 39min06.

Antônio, sempre cabisbaixo, reflete mais uma vez: “Seiscentos contos...”; pega e enfia a pequena fortuna no bolso por dentro da capa e finaliza: “— Pode dizer pros coronéis ficar em paz, os beatos e Sebastião acabaram!”. Sai de cena e o Padre sorri satisfeito ao som de acordes de órgão sacro, enquanto atravessa a cena sem encarar a câmera.

Esta sequência lembra a tentação de Cristo que, segundo consta nas *Escrituras Sagradas*, foi tentado pelo diabo enquanto meditava no deserto. A parede branca da igreja estoura a luz da cena, dando a sensação de um imenso vazio atrás do padre. Antônio em primeiro plano, com chapéu e rifle na mão em atitude de saída, e o padre, ainda atrás dele, com o dinheiro

apontado para Antônio se mantêm como quem flutua na cena, confirmando a referência ao etéreo deserto onde o Cristo meditou.

Conta a história bíblica que na tal tentação, o diabo ofereceu o mundo a Jesus em troca de sua fidelidade e que, recusando os bens materiais oferecidos pelo ardiloso ser, expulsou-o daquele lugar. Mas o que dizer da tentação quando vem pelas mãos e conselhos de um (suposto) representante de Deus na Terra? Aquele que tem o poder “dado por Deus” para perdoar os pecados... Ainda mais quando o “procurador” de Deus oferece o perdão somente quando um pecado maior for cometido.

O Matador de Cangaceiro é um homem bruto, mas, ao contrário de Manuel, não é ingênuo. Não parece ter acreditado na história de que receberá o perdão somente depois de matar os beatos e Sebastião, mas aceita o dinheiro e a encomenda. O filme mostra que Antônio não é um abnegado, não faz do matador um herói tal e qual o Jesus Cristo bíblico, que não cedeu à tentação do demônio, pois não é um filme maniqueísta, mas, assim como Brecht, o realizador mostra o ser humano como sujeito passível de erros e acertos. Por causa dessa natural humanidade, Antônio pode ser místico e procurar alguma redenção ou resposta espiritual nessa sua jornada pelo sertão. É o que podemos atestar: anos depois, quando ele aceita o serviço de acabar com Coirana, no Jardim das Piranhas, tem a oportunidade de encarar novamente suas dúvidas e, quiçá, expurgá-las. Por ora, todavia, a sua próxima parada será no Monte Santo, novamente dentro de uma igreja, com Rosa, Manuel e o beato já morto.

Glauber não mostra a matança dos beatos no Monte Santo, assim como não o fará também no seu filme de 1969: o recurso da elipse é uma opção do realizador. Há preferência pelos cortes bruscos e imagens essenciais, que exigem atenção maior do espectador para juntar as cenas e perceber as suas lacunas; muitas vezes parecendo soltas, as imagens fazem sentido no contexto da obra. Glauber recusa-se a imitar a cartilha tradicional dos filmes que põem o espectador como mero contemplador que recebe o que lhe é oferecido, sem a necessidade de reflexão e, principalmente, de contestação. Usa as técnicas de montagem e representação para criar uma obra dialética e surpreende com sua forma inovadora de fazer cinema. Esta forma de montagem, sabidamente desenvolvida por Eisenstein e já usada por outros realizadores, sobretudo aquele que terá sido grande inspiração para Glauber, o francês Jean-Luc Godard, provoca grande estranhamento e crítica nos espectadores do Brasil a *Deus e o Diabo* –

acostumados à maneira hollywoodiana do filme transparente—,<sup>38</sup> posteriormente também direcionadas aos seus outros filmes, ao longo dos vinte anos de sua produção cinematográfica. Por outro lado, de maneira geral, Glauber sempre foi muito bem recebido em festivais internacionais de cinema, como se pode comprovar com os importantes prêmios que sempre trouxe do exterior.

As cenas na igreja de Monte Santo têm muito significado, embora não haja qualquer diálogo: Antônio entra sozinho na igreja depois de acabar com os beatos, vê Manuel prostrado sobre o corpo sem vida de Sebastião, o bebê morto no chão e Rosa encolhida num canto com o punhal assassino nas mãos. Ele percebe a desgraça naquele lugar, anda devagar, atento, com a arma em punho. Mais uma vez os recursos de luz e sombra favorecem a expressividade da cena: a sombra da espingarda do jagunço forma uma cruz ao se unir, na parede, com a sombra do punhal de Rosa; e desta vez é a sombra dele que simula o sobrenatural interagindo com o humano, como se ele próprio, agora, fosse o fantasma. É especialmente curioso pensar que as armas sobrepostas, sugestão de guerra, formam uma cruz dentro da igreja e que a cruz que ali havia fora derrubada, instantes antes, quando Sebastião tombou sobre ela, sobretudo porque este é o ponto exato que marca a metade do filme ou a mudança no destino do casal.

Uma leitura possível para a escolha destes quadros seria a mensagem de que a cruz da fé fanática, da fé vazia não se sustentará, ao passo que a cruz vinda da luta— punhal mais rifle— sugere as verdadeiras formas de defesa. Haveria aí uma implícita defesa da revolução através das armas? Mas por que dentro da igreja?

Começamos a desconfiar que o misticismo de Antônio é o fator que o leva ao que se deu no outro filme, continuação de sua história, quando adere ao povo de Dona Santa para promover a revolução social armada em Jardim das Piranhas.

E o que nos conta o narrador-cantor, enquanto as imagens mostram o jagunço à procura de cego Júlio pelo sertão, é que aquele dinheiro que recebera— seiscentos contos— não aliviara

---

<sup>38</sup> Muitos foram os intelectuais que criticaram a novidade glauberiana, usando como parâmetro de comparação o cinema tradicional, como foram os casos de Beatriz Bandeira (1909-2012), à época, professora do Conservatório Nacional de Teatro, e Ronald Monteiro, crítico de cinema, que fizeram duras críticas ao filme, desde a maneira de falar das personagens, seus figurinos e o comportamento das mulheres, Dadá e Rosa, até sobre a “composição das personagens pouco consistentes”, da linguagem “pouco reveladora” das intenções do que Glauber “queria dizer” nesta ou naquela cena, durante o debate com outros intelectuais do jornalismo e do cinema e teatro, do qual também participou Glauber Rocha, logo após o lançamento do filme, em 1964. (ROCHA, 1965, p.p. 118 a 122 e 138 a 143)

seus pecados, nem sua consciência, como lhe tinha prometido o padre (ROCHA, 1964, 1h31min15):

“Andando com remorso,  
sem santo padroeiro,  
volta Antônio das Mortes,  
vem procurando noite e dia...”.

**Figura 14:** Antônio na igreja de Monte Santo. Detalhe da sombra das duas armas formando uma cruz na parede.



**Fonte:** ROCHA, 1964, 1h02min.

Indaga, ainda, Júlio sobre o casal Manuel e Rosa que deixara vivo na chacina de Monte Santo: “Destino de cangaceiro?!”.

E arremata para o cego, que grita que o povo é inocente:

— A culpa não é do povo, Antônio, a culpa não é do povo, não é do povo...!

— Eu não matei os beatos por dinheiro, matei porque não posso viver descansado com toda essa miséria! Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão, uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do diabo, e pra que essa guerra comece logo, eu, que já matei Sebastião, vou matar Corisco e depois morrer de vez, que nós somos tudo a mesma coisa!”

Talvez por isso, já com a consciência lhe pesando, tenha demorado a aceitar o acordo proposto dentro da igreja pelo padre e pelo coronel para eliminar Sebastião e os beatos: “Trezentos contos... é muito dinheiro, mas é pouco pra um homem se condenar no inferno... o Padre pode achar que Sebastião tem parte com o diabo, mas eu acho que ele tem parte com Deus, também!”.

Seria, então, para aliviar a consciência pesada que Antônio “jura” em várias igrejas, o que pode significar fazer promessas para vários santos, lembrando a culpa cristã que carrega. E exige que Júlio não questione o porquê de matar cangaceiros e beatos: “— Não quero que ninguém entenda nada de minha pessoa. Fui condenado nesse destino e tenho que cumprir, sem pena e pensamento” (Antônio das Mortes em *Deus e o diabo na Terra do Sol*, 1964 1h34min13).

E assim Antônio conclui que, se matar Deus-Sebastião e o Diabo-Corisco, poderá morrer em paz, pois finalmente “iniciará a grande guerra” no sertão, ou, nas palavras de Dona Santa, “a guerra sem fim”, “sem a cegueira de Deus e do diabo”. Causa estranheza, todavia, o fato de Antônio identificar o problema nesses dois grupos distintos – o dos beatos e o dos cangaceiros, rebeldes do sertão que têm em comum a fome – sem se rebelar, de fato, com os causadores dessa miséria que tanto o incomoda.

**Figura 15:** Antônio encontra o cego Júlio nas ruínas de Canudos.



**Fonte:** ROCHA, 1964, 1h33min.

**Figura 16:** Detalhe da expressão pesarosa no rosto do matador-1



**Fonte:** ROCHA, 1964, 1h33min.

**Figura 17:** Detalhe da expressão pesarosa no rosto do matador-2



**Fonte:** ROCHA, 1964, 1h33min.sumário

Atentemos para o quadro seguinte, extraído das reflexões de Alberto Morávia sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* 1965, p. 3:

**Quadro 2:** Adaptação da teoria de Alberto Morávia<sup>39</sup> sobre os fatores que movem as personagens de *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), gerando, de igual modo, o descontentamento das classes dominantes.

SEBASTIÃO	CORISCO
Fome	Fome
Miséria	Miséria
Ignorância	Ignorância
=	=
Fanatismo religioso	Ferocidade demoníaca
A carabina de Antônio das Morte é convocada para resolver as duas situações.	

**Fonte:** ROCHA, 1965 (Quadro elaborado pelo autor).

Retomamos o esquema de Morávia para lembrar que Antônio das Morte age contra os inocentes, e o faz mesmo depois do protesto do cego Júlio: “—a culpa não é do povo!”. Mais uma vez o espectador se depara com esta situação inusitada: Antônio acredita que acabar com os pobres - seguidores do obscurantismo propagado por Sebastião ou os pobres cangaceiros radicais e rebelados contra o sistema - levará a uma situação maior, uma grande guerra, onde alguém (supostamente os pobres) lutaria com outrem (supostamente os ricos). Estratégia equivocada?

É oportuno lembrar também da leitura de Jean-Claude Bernardet, que interpreta Antônio das Morte como representante da classe média brasileira,<sup>40</sup> pateticamente dividida entre dois polos: de um lado a alta burguesia, que a sustenta economicamente, e de outro o povo, que ela, movida por um espírito de solidariedade humanista, quer libertar do jugo dos exploradores, dos

<sup>39</sup> O texto de Alberto Morávia está na Apresentação do livro *Deus e o diabo na Terra do Sol*, 1965, de Glauber Rocha.

<sup>40</sup> É ao filme *Deus e o diabo na terra do sol* que se refere Bernardet quando identifica com a classe média brasileira a personagem Antônio das Morte (estendendo a mesma identificação, aliás, a todos os demais protagonistas do cinema brasileiro produzido entre 1958 e 1966). Publicado em 1967, o seu ensaio, *Brasil em tempo de cinema*, veio a lume num momento em que *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* ainda não existia e mesmo *Terra em transe* (1967) o crítico só conhecia porque lera o roteiro de Glauber Rocha, uma vez que o filme ainda não estava pronto. Eis como se expressa Bernardet: “(...) se ele [Antônio das Morte] mata a soldo do inimigo, não pode ser pelo bem do povo; se é pelo bem do povo, não pode ser obedecendo ao inimigo”. Antônio das Morte é essa contradição. Não é que ele viva essa contradição, que ela seja um dos momentos de sua vida: ela constitui seu próprio ser. A personagem de Antônio reduz-se a essa contradição (2007, p. 96).

grandes proprietários – mas sem abrir mão de um *paternalismo* ancorado em inconfessáveis preconceitos que redundam, afinal, no *populismo* cabalmente personificado em personagem de outro filme glauberiano: o político Vieira, interpretado por José Lewgoy em *Terra em transe*<sup>41</sup>.

É necessário apelar para uma leitura “metafísica”<sup>42</sup> para que entendamos melhor a dimensão do pensamento de Antônio: ele comporta-se como se estivesse num transe macabro e previsse o rumo certo que teria o destino, se assim agisse: matar todos os pobres e desgraçados. Tem, então, a certeza de ser apenas uma peça na engrenagem de “algo muito maior” que estaria por vir, assim que a pobreza- ligada aqui ao fanatismo beato e ao cangaço violento- cessasse no sertão. Seriam beatos e cangaceiros os responsáveis pela pobreza no sertão? Há também a possibilidade da leitura metafórica. Obviamente os ricos coronéis estão em menor número e quem faz o serviço de polícia para estes coronéis é, também, tão pobre quanto os beatos e cangaceiros que os ataca. Seria necessário, então, o despertar da consciência de classe dos trabalhadores sertanejos, incluindo jagunços, trabalhadores rurais, beatos e cangaceiros, para que o problema da falta de terra para se plantar se resolvesse, ou pelo menos, se iniciasse a reivindicação pelos direitos à terra ( a grande guerra), que historicamente, tem sido o maior motivo da violência no campo. Mas Antônio não toma esta consciência e não lidera uma rebelião, como seria “natural” por se ele o motor propulsor de ambos os filmes.

Toda essa representação dos quadros de Antônio das Mortes é mostrada de forma naturalista com representação stanislavskiana, mas em momento algum conseguimos confundir esta obra de Glauber com um filme transparente: não há cenas de contracampo e o efeito de distanciamento se dá pela temática— personagem contraditória— e pela forma: descontinuidade diegética, cenas curtas do beato em *close-up* postas como vinhetas a separar o “lado de dentro” do “lado de fora” da igreja, a banda sonora dissonante etc. Recursos, enfim, que não deixam o espectador se identificar com as personagens.

### 3.6 De novo as mulheres: força de vida e de morte

<sup>41</sup> Também em *O dragão da maldade* é populista a atitude do coronel Horácio, quando decide, para ser agradável e poder afirmar “eu sou um homem bom”, distribuir farinha e carne seca aos beatos famintos.

<sup>42</sup> Glauber faz continuamente referência às suas obras como sendo metafísicas, sempre no sentido de tentar compreender a realidade num nível acima do material, do perceptível aos olhos, somente: “Uma obra de arte não se explica”, dizia. (ROCHA, 1981, p.469).

Mais tarde, no *Dragão da Maldade*, Antônio das Mortes conta a história de que se recordou ao se deparar com Dona Santa: a menina que engravidou do filho do coronel e morreu tuberculosa... Seria ele o filho dessa menina? Filho bastardo de Coronel e em conflito com sua consciência, inicialmente se colocando ao lado dos “seus” como a provar seu valor, sem conseguir, todavia, lutar contra os coronéis mesmo com a consciência lhe pesando, pois sabe, desde cedo, das injustiças do mundo? Ficar contra os interesses do “pai” ou contra a injustiça sofrida pela “mãe” por causa do pai? Seria esta a condenação de Antônio? Seria este o seu mistério?

A ponderação nos parece plausível, pois analisando o pouco que se sabe das histórias das duas mulheres do filme *O Dragão da Maldade*, vêm-nos à mente muitos dos relatos e reportagens atuais sobre a exploração sexual e prostituição infantil nas classes mais baixas da sociedade, sobretudo nos grandes centros urbanos e litorais do nordeste brasileiro, sem quaisquer intervenções efetivas dos governos para que inibam a situação lastimosa. Não seria de se estranhar que a mãe de Antônio, de cujo passado nada se sabe, fosse a menina da história de que ele se recorda tão pesarosamente. Estranho é pensar porque ele traz justamente esta história na memória e é a que lhe toca tão profundamente. Entre tantas histórias tristes de mulheres sofredoras e injustiçadas que um homem como Antônio, que corre o sertão de alto a baixo, deveria conhecer, esta história é a que lhe clareia definitivamente as ideias para que, finalmente, “mude de lado”.

Vejamos quem são as duas personagens femininas de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*:

**Figura 18:** Dona Santa (atriz Rosa Maria Pena), cangaceiros e beatos chegam ao Jardim das Piranhas em cortejo de reza e dança,



Fonte: ROCHA, 1969, 03min38.

As duas únicas personagens femininas do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) são Laura, mulher do coronel Horácio, e Dona Santa, a beata que acompanha o grupo do cangaceiro Coirana. Este filme, alegórico desde o seu título, apresenta também as possibilidades de sobrevivência para elas no sertão, que é comumente associado à natureza masculina pela rudeza e hostilidade. O espaço dominado pelo *capital*, ora representado pelo coronel Horácio (e referido sempre pelo realizador como “imperialismo”) oferece poucas possibilidades às mulheres: infiltrar-se nele e tirar proveito da situação ou servir a ele nas camadas sociais mais rasas são as raras oportunidades que têm. Sabemos que, em ambos os casos, elas serão manipuladas.

**Figura 19:** Dona Santa, vestida como a orixá Iansã, medita antes da conversa com Antônio das Mortes.



**Fonte:** Rocha, 1969, 42min40.

### 3.7 A santa

Dona Santa é a mulher mística que acompanha o grupo do cangaceiro Coirana pelo sertão e parece não duvidar de seus poderes metafísicos, agindo como entidade protetora ou oráculo do bando. O branco e o dourado de suas vestimentas e os acessórios que traz pendurados junto ao seu corpo aproximam-na de Iansã, a Santa Guerreira, importante entidade das religiões de matriz africana, que revela a sua autoridade quando impõe sua espada, símbolo de desafio, luta, coragem e proteção. A entrada de Dona Santa em cena, entre Coirana e Antão, se dá aos três minutos e trinta e oito segundos e é destaque, sendo a primeira figura do bando a ser focalizada pela câmera quando entram no Jardim das Piranhas, dançando ao som da cantilena em louvor aos santos Cosme e Damião.

Valente, fica em pé, na cena teatral do embate entre Coirana e Antônio das Mortes, em frente à igreja. Depois, com a espada erguida, se impõe entre Coirana e Antônio, no momento em que o cangaceiro é ferido de morte. Impede, ainda com a espada em punho, a entrada do Matador no bar onde o moribundo está agonizando e, finalmente, se impõe, mesmo desarmada, ao jagunço Mata-Vaca logo após a matança dos beatos na encosta da montanha. Enquanto Antão engatinha entre os corpos mortos, demonstrando total fragilidade diante da tragédia, é a força mística do olhar de Dona Santa, encarando o jagunço, que o afasta amedrontado e lhes

salva as vidas. Ela é, também, a responsável pela bênção a Antônio das Mortes ao devolver-lhe as armas que o ajudarão a lutar pelo povo.

Tais intervenções não são feitas com violência, mas com a autoridade de uma entidade poderosa e onipotente cujo olhar ameaça castigar a quem não a obedecer. Revela sua força de enfrentamento e de representatividade junto ao povo e é dela a única voz que fala pelo coletivo/povo. O “Guerreiro”, no entanto, se mostra servil no único momento em que tem a palavra. É curioso pensar que Antão só fala uma única vez nesse filme. Deve-se notar também que o título da película anuncia um “Santo Guerreiro”, mas é Santa quem protagoniza o enfrentamento ao poder do Dragão da Maldade no nível que lhe é autorizado, ou seja, no nível místico, pois não teria a força física necessária para fazê-lo no nível material. Não há dúvidas de que é Antão quem mata, literalmente, Horácio/Dragão e que a promessa inicial do filme<sup>43</sup> se concretiza idealmente no final, pela força física e não mística, como bem anunciava o título de Glauber Rocha<sup>44</sup>.

Consciente da necessidade que o povo tem de uma liderança, Santa repreende Antônio por ter ferido de morte o Capitão: “—Se Coirana morre, morre o resto do povo, pensando de fome e sede”. (ROCHA, 1969, 42min47seg)

Quando Santa afirma que o “povo” morrerá de fome e de sede sem o seu líder, revela uma incômoda verdade: a necessidade de uma liderança das massas populares, que não se organizam sozinhas, mas somente sob alguma “autoridade”. “Povo” está aqui referindo aquela massa de pobres nordestinos submetidos aos poderes dos ricos – coronelato e igreja.

Embora vejamos a horda seguindo Coirana, este coletivo aparece como ideia imaterial: está ali, o vemos, mas é diferente do que tínhamos em *Deus e o Diabo*, no qual Manuel e Rosa eram “o povo”. Em *O Dragão da Maldade* não é assim. Cada personagem representa um indivíduo da sociedade com personalidade definida para além das necessidades elementares do povo, naquele contexto. Coirana, Santa e até o Professor, em algum nível, são defensores das causas do povo, porém são entidades dotadas de interesses próprios, para além dos interesses do povo que representam. O povo desta história está idealizado nas falas de todos – Horácio, Antônio, Coirana, Santa, Professor – mas não tem um corpo e, pior ainda, não tem a voz ou sua

<sup>43</sup> A lenda do Santo Guerreiro, por conseguinte, anuncia que haverá a morte do mal no final da história.

<sup>44</sup> É bem verdade que o filme foi lançado na Europa com o título de “Antônio das Mortes”, mas isso não tira a força das referências explícitas à lenda do cavaleiro São Jorge que mata o dragão do mal, muito difundida em todo o mundo, sobretudo na própria Europa.

própria fala<sup>45</sup>. Além disso, é visto como limitado intelectual e socialmente, incapaz de organizar-se e reorganizar-se para eleger dentro de si outra liderança que o guie em sua diáspora pelo sertão. A cena em que o coronel faz um discurso populista e distribui farinha para os pobres, na praça, pode ser interpretada como uma das formas usadas pelo poder para calar a boca do povo.

A leitura da fala da beata pode ser feita, também, na instância premonitória de oráculo que ela assume dentro do grupo— “morrer o resto do povo”—, o que, de fato, viria a acontecer, com ou sem Coirana, pois este era o desejo do coronel, peça mais poderosa nesse jogo social. Fazendo o contraponto com a realidade daqueles finais de 1968, quando o filme estava sendo produzido e esperava o lançamento no Brasil, o que temos é um país em clima de fechamento político e cultural e recrudescimento da ditadura que culminaria no Ato Institucional Nº 5— o famoso AI-5, o mais duro golpe contra a liberdade de expressão até hoje imposto por um governo brasileiro.

A Antônio das Mortes, Santa conta a história de como ficou órfã: pais, irmãos, avós e tios foram mortos pelas mãos do Matador, alguns no cangaço, outros no massacre em Monte Santo, enquanto acompanhavam Sebastião. Só depois de ver Dona Santa é que Antônio tem o *insight* que mudaria definitivamente a sua relação com o cangaço e com os beatos. Ao vê-la, lembra-se da história de uma menina que conhecera em Pernambuco: grávida do filho do coronel, foi prostituir-se às margens do rio São Francisco; tuberculosa, caiu no rio e as piranhas comeram-lhe até os ossos<sup>46</sup> (ROCHA, 1969, 35min50). Junto com essa lembrança, outra história, cantada por Coirana em cena anacrônica na encosta da montanha, conta a história de outra menina que vivia em Juazeiro e que estava sendo vendida pelo seu pai por cinco contos de réis. O narrador da história— Coirana— rouba a garota e foge com ela dali. Essas três histórias juntas dão uma base para pensarmos na crítica que o filme faz à dominação paternalista e à subjugação da mulher pobre, sobretudo a nordestina. Abre, ainda, precedentes para especular sobre a vida pregressa da outra mulher desta narrativa, Laura, a sinistra companheira de Horácio.

---

<sup>45</sup> Assim como o “povo” do seu filme anterior, *Terra em Transe*, 1967, o povo não tem direito à palavra: lembre-se a cena em que Paulo Martins tapa a boca do representante do povo, para que não fale nada, pois é ignorante e desqualificado.

<sup>46</sup> Especula-se nesta passagem que esta pode ser a história da mãe de Antônio e ele ser o filho bastardo do varão. O filho daquele coronel poderia ser Horácio, não há dados que o comprovem, mas podemos especular sobre esta ideia, até porque Horácio é uma metonímia que representa o poder em si.

### 3.8 A mulher fatal

Na conversa definitiva que tem com Matos, no parapeito decorado com flores baldias plantadas em duvidosos vasos improvisados— latas velhas de óleo para motor Havoline, da americana Texaco, e penicos de ágata enferrujados—, Laura pondera: “— [...] Eu também devo muito a ele (Horácio), mas agora já nem sei se foi melhor ter deixado a Bahia...” (ROCHA, 1969, 50min51). Esta sua fala faz-nos questionar: Quem teria sido essa mulher antes de “sair da Bahia”<sup>47</sup> e qual fora seu passado? Uma jovem, linda, de hábitos urbanos e extravagantes— roupas, piteira, cabelos bem cuidados— que contrastam com a aridez precária e extrema pobreza de Jardim das Piranhas. Em que circunstância aceitara se submeter ao coronel, um homem rude, muito mais velho do que ela e cego? Fora um casamento arranjado? Ele teria tirado a menina de alguma situação de miséria e prostituição? Havia sido comprada por Horácio? Quais circunstâncias trouxeram Laura para o sertão, e por que ela agora trama a morte do marido? Ambiciona a sua fortuna e liberdade? Não podemos mais do que especular sobre o seu passado, mas a perfídia do presente é evidente e sobre isso podemos refletir: ela é capaz de trair o marido e o amante ao mesmo tempo, pois para se livrar do castigo de Horácio, dono de seu destino, assassina friamente Matos, seu amante, “limpando” a honra do marido, vingando Batista, fiel amigo do coronel cego e livrando-se de cair na desgraça do castigo que lhe seria impingido. Saberemos, mais tarde, da paixão que o Professor nutria por ela, revelada no enterro do delegado e, mais tarde, quando ela é alvejada e morta durante o tiroteio final.

Associando a figura de Laura à da destruição e discórdia, suas roupas roxas ou pretas – simbologia da morte – contrastam com o vermelho-sangue do corpo morto de Matos e reforçam a sugestão de que ela é, no filme, a representação da morte.

Ismail Xavier (1993, p.180), ao comentar o estereótipo de Laura como *femme fatale*, contrapõe a sua figura com à de Dona Santa – “prostituta *versus* santa” –, e lembra outras mulheres nos filmes de Glauber que também fazem papel da mulher-pecado: Sílvia (Danuza Leão), de *Terra em Transe*, a mulher de Brahms (a mesma Danuza Leão), de *A Idade da Terra*, e podemos ainda acrescentar a esta lista a indizível Marlene, a Besta de Ouro (Rada Rassimov), do filme *O leão de sete cabeças* (1971).

Mas Laura mostra-se solidária à desgraça de Coirana depois da luta entre o cangaceiro e o jagunço: numa atitude acolhedora— papel social tradicionalmente delegado à mulher/mãe—

---

<sup>47</sup> Bahia é a maneira como os baianos que não estão na capital referem-se a Salvador.

ajuda a levar o jagunço para dentro do armazém onde receberá, ainda, a solidariedade do Padre e do Professor, impedindo que Antônio acabasse com ele de uma vez. Causa estranhamento a atitude de Laura: era desejo do coronel, seu marido, portanto seria natural que fosse também o dela, acabar com Coirana. Sua atitude benevolente na tentativa de poupar-lhe a vida a aproxima mais dos desgraçados do que da elite de que ela faz parte, mesmo que perifericamente. Pode ser que Laura seja, também, uma mulher do povo.

**Figura 20:** Laura, de tocaia, apunhala Matos pelas costas.



**Fonte:** Rocha, 1969, 1h05min.

Laura/morte, com um grosso buquê de flores em papel crepom nas mãos, segue o cadáver do delegado que é arrastado pelo Professor. O buquê muito colorido contrasta com o ocre seco do solo nativo e o roxo de seu vestido. Dá-se aí a cena mais incômoda da fita: Laura, visivelmente em transe de dor e purgação, rola com o Professor, que a beija, sobre o corpo morto do amante.

Não se vê esboçado em Laura nenhum indício de prazer ou desejo pelo Professor, mas ela parece não ter forças para afastá-lo de si. Junta-se à cena “ensanguentada” o Padre (e este usa batina branca!), que tenta separar os corpos engalfinhados e avisar ao Professor que Mata-Vaca está prestes a aniquilar os beatos.

O bloco de cenas montados desde os “enterros” de Matos e Coirana, de Mata-Vaca ameaçando os beatos na encosta da montanha e atirando contra eles, do jagunço humilhando o Negro Antão e depois fugindo intimidado e com medo de encarar Dona Santa (1h08min30seg até 1h16min33seg) conta mais de oito minutos de filme. Esta sequência, interligada aos acontecimentos no tempo da narrativa fílmica pelo som estridente de uma antiga e estranha cantiga indígena arranjada pelo maestro Marlos Nobre, em tom agudo e acelerado, parece comentar a urgência de Antônio, a angústia de Laura, o desespero de Antão e a força da Santa<sup>48</sup>.

Encerradas as cenas do enterro de Matos à maneira dos cortes eisensteinianos<sup>49</sup> – opção de Glauber –, não vemos a transição de Laura que, de repente, aparece ao lado de Horácio, vestindo preto sobre uma padiola carregada pelos jagunços de Mata-Vaca. A sua reconciliação com o marido fica subentendida quando apunhala Matos e o coronel se dá, então, por vingado, tanto pela traição da esposa, quanto pela morte do fiel amigo Batista. Laura, então, volta a ocupar seu lugar naquela vida de “teatro”: estar ao lado daquele homem grosseiro, porém poderoso detentor do seu destino. E o final dela será, também, trágico.

**Figura 21:** Laura segue o enterro de Matos



**Fonte:** ROCHA, 1969, 1h09min.

<sup>48</sup> O texto da música, arranjada pelo maestro Marlos Nobre e cantada pela soprano argentina Amalia Bazan em dialeto Xucuru– comunidade indígena do nordeste brasileiro – fala do lamento daquelas pessoas pela destruição de suas terras, causada pela invasão dos brancos, e pede ao deus que acolha as almas dos inimigos mortos em batalha. A música compõe o álbum *Ukrinmakrinkrin*, 1964.

<sup>49</sup> Cortes explicitamente bruscos e evidenciados ostensivamente pela montagem.

**Figura 22:** Cena bizarra: o defunto, Laura e o Professor.



**Fonte:** ROCHA, 1969, 1h13min.

### 3.9 Quando os homens se convertem...

Novo estranhamento se dá com a música *A chegada de Lampião no inferno*, do cordelista nordestino José Pachêco (1890-1954), que é muito famosa no nordeste e conta a saga de Lampião negociando com Satanás sua entrada no inferno.

O fundo musical inicia-se no momento em que o Professor se aproxima do cadáver de Coirana e toma para si as suas armas – rifle e punhal –, marcando assim o começo da sua mudança de lado e, portanto, o início da guerra. Em movimento orquestrado, o Professor segue para o fundo da cena, que na verdade é o sertão “sem fim”, no mesmo instante em que o padre, também armado, atravessa em diagonal a cena, vindo pelo lado esquerdo. Antônio das Mortes, estático e desarmado, recebe de volta, pelas mãos de Dona Santa, seu equipamento de combate: fuzil, facão e chapéu.

Em seguida, um longo plano sequência de quase três minutos, ainda ao som da mesma música, retoma a cena do cortejo dos jagunços carregando Laura e Horácio na padiola através da caatinga. A procissão causa imediato estranhamento, pois não se conecta com a cena anterior de Horácio em casa, chamando por Laura: o coronel mora na cidade, quase em frente à praça

da igreja de Jardim das Piranhas; logo, de onde estariam vindo Horácio e seu séquito? Eis um exemplo da filmagem ao estilo do realizador: a cena não se explica e não há necessidade da explicação, pois está em plena harmonia com a proposta do filme, cujo fundo musical reforça o comentário de que se trata de um cortejo diabólico.

As cenas, filmadas como quadros no palco do teatro – estilo *tableaux vivant* –, reforçariam ainda mais, no discurso cinematográfico, a sugestão da teatralidade da vida de Laura ao lado de Horácio. A comitiva para no centro da cena e o coronel passa a desafiar Antônio das Mortes para que venha para fora receber justiça das balas de seus jagunços.

No tiroteio que se arma na praça da vila, dos jagunços de Mata-Vaca contra Antônio das Mortes e o Professor, Laura é atingida e morta, curiosamente vestindo o fúnebre preto/morte que ela parecia anunciar desde a sua primeira aparição na fita, encerrando-se assim o seu sonho de uma vida novamente urbana e rica, longe daquele “nada” e livre das garras do grosseiro coronel.

**Figura 23:** O plano *tableaux vivant*, essencialmente teatral, de Laura e Horácio carregados pelos jagunços de Mata-Vaca. Ao centro, entre os dois, o jagunço olha fixamente para a câmera/público.



**Fonte:** ROCHA, 1969, 1h29min.

Ao cair em si e perceber de que lado deve, afinal, ficar, Antônio expressa a sua angústia de ser social tocado pelos problemas de seu tempo: um homem contido, até então, talvez por suas próprias dúvidas.

O matador de aluguel, como já dissemos, é figura que faz parte do folclore nordestino e fez parte da infância e do imaginário do pequeno Glauber Rocha. O diretor era declaradamente fã de filmes do *western* americanos e teve como influência maior as fitas de John Ford, principalmente. Ele repete inúmeras vezes em entrevistas e escritos que Antônio das Mortes é uma inspiração direta de John Ford. O fato de ter abertamente admiração pelos filmes americanos, lembranças da infância, não altera seu compromisso com o Cinema Novo nem a sua crítica ao cinema de Hollywood, que ele considera alienante. Podemos especular se essa admiração pelos filmes de mocinhos e bandidos não seria uma forma de romantizar a realidade nordestina, tornando-a palatável ao garoto Glauber.

Em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* a entrada dos “cowboys”<sup>50</sup> glauberianos— o Professor e Antônio das Mortes - no cenário e os sons artificiais de bala zunindo no ar evidenciam a inspiração e a homenagem do diretor a John Ford/John Wayne através do apelo ao estereótipo do *cowboy*: solitário, passado misterioso, fazendo “justiça” com as suas armas sempre carregadas e prontas a assoviarem tiros pelo ar. A capa ainda pode lhe dar um ar de super-herói e o cenário árido dos desertos americanos, seu *habitat* natural, assemelha-se em muito à caatinga brasileira.

---

<sup>50</sup> A aproximação do gênero *western* evidente nos filmes *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969, e *Django*, 1966, do diretor italiano Sergio Corbucci, foi observada por vários críticos, entre eles Ismail Xavier (1993).

**Figura 24:** Ringo Kid (John Wayne), *No tempo das diligências*, 1939.



**Fonte:** FORD, 1939.

**Figura 25:** Antônio das Mortes (Maurício do Valle), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)



**Fonte:** ROCHA, 1964.

**Figura 26:** Django (Franco Nero), *Django*, 1966.



**Fonte:** CORBUCCI, 1966

**Figura 27:** Antônio das Mortes (Maurício do Valle), n' *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969.



**Fonte:** ROCHA, 1969.

### 3.10 O teatro da revolução

Retomemos agora a apoteótica chegada de Coirana à vila para explorar ainda um pouco mais a posição de Antônio das Mortes e a sua heroica “conversão”.

A cena, uma das mais emblemáticas do Cinema Novo, explora desde o início o plano *tableaux vivant* e enquadra Coirana na sua conclamação aos homens daquela cidade, repudiando “o orgulho e a riqueza do Dragão da Maldade”, ladeado por Antão e pela Santa e, ao fundo, cangaceiros e beatos empunhando bandeiras de São Jorge. Faz sua apresentação recitando versos à moda do cordel, o que confere ostensiva teatralidade à cena. Ademais, o excesso de alegorias nas roupas dos cangaceiros extemporâneos e dos Santos, bem como nos estandartes, faz agudizar a ideia do teatro, tanto pelo modo de representação – todos de frente para a câmera e Coirana falando com o espectador – quanto pelas duvidosas capacidades do cangaceiro.

**Figura 28:** Coirana e seu grupo se apresentam ao povo de Jardim das Piranhas, em cena que o realizador usa o plano *tableaux vivant*.



**Fonte:** ROCHA, 1969, 6 min.

A maneira como se apresenta esse intempestivo grupo, desde logo deixa pistas de que a sua manifestação, misto entre religiosa e cangaceira, é alegórica<sup>51</sup>. Coirana, o rebelde, Antão, o negro pobre e Santa, o misticismo, constituem uma alegoria da Revolução pensada por Glauber, que no Brasil de 1969 só se podia sugerir como teatro – e não como teatro naturalista, mas figurado: cantado/recitado. Só assim os “coronéis”, donos do poder, não se assustavam: “—... pelo que eu ouvi dizer, esse jagunço é puro teatro!”, diz o coronel Horácio ao se referir ao bando recém-chegado.

O encontro de Antônio com Coirana se dá, também, na praça em frente à igreja de Jardim das Piranhas: este local é eleito o palco da representação teatral desse filme e vai ser o cenário de vários momentos importantes. O elenco do filme mistura-se com o povo/figurantes: estão espalhados na praça como num teatro popular e assistem, sem qualquer interrupção ou intervenção, aos desafios dos dois “atores”, que se alternam em suas apresentações pessoais, recitadas de forma rimada. Estranho modo de apresentar matadores em duelo de vida ou morte... Primeiro fala Coirana:

—Tenho mais de mil cobrança pra fazer, mas se eu falar de todas a terra vai estremece. Quero só cobrar as preferida do testamento de Lampião. Quem é homem vira mulher, quem é mulher pede perdão. Prisioneiro vai ficar livre, carcereiro vai pra cadeia. Mulher dama casa na igreja com véu de noiva na lua cheia. Quero dinheiro pra minha miséria, quero comida pro meu povo, se não atenderem meu pedido vou voltar aqui de novo.

O teatral cangaceiro diz que vai cobrar as exigências de Lampião, mas a sua fala remete também ao monólogo de Corisco quando, no filme de 64, prometia “desarranjar o arranjado”.

O Matador de Cangaceiros responde ao desafio em prosa também rimada e no mesmo ritmo do adversário:

“—Tu é verdade ou assombração? Diga logo, cabra da peste? Eu de minha parte não acredito nessa roupa que tu veste.”

Coirana, ao retrucar, assusta-se com a identidade de seu oponente. Parece conhecer-lhe a fama, mas desconhecia a figura de Antônio:

---

<sup>51</sup> “A alegoria consiste em retirar de uma dada representação a sua autossuficiência de significação” (JAMESON, 2013, p.170). Esta pesquisa se refere à alegoria de acordo com o conceito entendido por Jameson. Em representações modernas, segundo ele, a alegoria toma forma de uma janela que se abre no tempo e que, limitada pelo diretor/realizador, torna-se coerente ao texto.

“—Primeiro diga você seu nome, fantasiado. Quem abre assim a boca fica logo condenado.”

Antônio começa a vencer a luta no momento em que revela sua identidade, dada a força de sua lenda: “—Pois prepare seus ouvidos e ouça. Meu nome é Antônio das Morte, pra espanto da covardia e desgraça da sua sorte. Mas uma coisa eu digo: no território brasileiro, nem no céu, nem no inferno, tem lugar pra cangaceiro”

Coirana deixa de rir as palavras, mas ainda teatral, e pede que toda a gente se “prepare” para o duelo entre os dois:

—Se prepara gente! Se prepara que agora vai ter o duelo do Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro! Se prepara! De Corisco a Lampião não fica mais alma penada do inferno! Se prepara, gente! Que agora vou acabar com sua raça, Antônio das Morte! Vou acabar, vou acabar! Venha, venha! Tou lhe esperando com o aço, Antônio das Morte! Venha, macaco!

O realizador parece montar um “teatro” de desafios em uma “representação dentro de outra representação”, pois os atores também fazem o papel de público, porém passivos. O estranhamento pela ausência da famosa montagem contracampo torna a sequência ainda mais artificial. Curiosamente, em Brecht, o que havia inicialmente de mais estranho ao teatro naturalista era o público participar das peças, sendo eles mesmos os atores. O corte após a fala de Coirana é brusco e passamos diretamente à luta entre os dois, já abocanhados ao tecido que os liga. Há elipse nessa passagem do discurso para a luta propriamente dita, ficando subentendida no contexto o que deveria ter acontecido entre o discurso e a ação; técnicas de corte da imagem da câmera e da montagem que, confessadamente, Glauber aproveita de Eisenstein, provocam um efeito de distanciamento do espectador que atinge o seu auge neste ponto do filme: Seguram com os dentes, cada qual, uma das pontas do lenço<sup>52</sup>. Enquanto Antônio empunha um facão e Coirana um duvidoso punhal, iniciam a estranha briga, dançando ao som do canto dos beatos que entoam uma cantiga popular que faz referência à lenda de Dom Sebastião:

“É rei, é rei, rei coroado, é rei...”

---

<sup>52</sup> A tradição de lutar preso um ao corpo do outro até que um dos dois pereça é explicada por Geraldo Sarno, no documentário *Milagrez*, apresentado nos extras do DVD da coleção Glauber Rocha, edição da Versátil Home Vídeo, 2018.

**Figura 29:** Antônio e Coirana duelam abocanhados ao lenço.



**Fonte:** ROCHA, 1969, 28min18.

Ao duelarem, Coirana, visivelmente mais fraco do que Antônio, tem seu punhal entortado pelos golpes do outro, ficando assim evidente que até mesmo o punhal desse cangaceiro é fajuto<sup>53</sup>. Nesse momento o jagunço fere-o de morte e Dona Santa intervém, impedindo o golpe fatal.

A cena é tomada de alegorias e a representação épica – à maneira do teatro de Brecht – do Matador de Cangaceiros lutando contra Coirana é estranha ao naturalismo que informa aquele personagem desde *Deus e o diabo*. Glauber diz não querer repetir receitas prontas, seguir uma cartilha, mas sim deixar fluir a arte de cada ator, misturar estilos e ideologias sem se comprometer com nenhuma delas – ainda que se possa identificar claramente o estilo épico brechtiano adaptado ao seu cinema<sup>54</sup>. Preocupam-no os novos cineastas que acreditam que Brecht seja uma “escola” a ser copiada, pois, assim sendo, imitam a forma de fazer sem se aprofundar na discussão sócio política que realmente interessava a Brecht. Para Glauber, é preciso tomar o máximo cuidado a fim de evitar a “sistematização da representação”. Diz que os atores não devem ser cerceados na sua criatividade: “Eu acho que o ator pode acrescentar

<sup>53</sup> O termo é usado por Ismail Xavier (2012, p. 277).

<sup>54</sup> Diga-se, aliás, que o confronto dialético é precisamente o que pretende o teatro de Brecht. Glauber parece ter aprendido muito bem a lição do dramaturgo, que é a de estimular o pensamento crítico em vez de ensinar a copiar.

muita coisa à personagem; eu acho que o ator pode tirar a personagem do roteiro e dar-lhe uma dimensão maior [...]” (ROCHA, 1965, p.130).

Com exceção da “dança-luta” e sua sequência anterior, e novamente o desafio a Mata-Vaca no último quadro do filme, a representação de Antônio das Mortes não assume um modelo brechtiano e o ator mantém sua personagem predominantemente naturalista e transparente, o que, segundo o realizador, é uma atitude propositada: já que o Matador de Cangaceiros representa a tradição do sertão, também a atuação do ator que o representa deve respeitar o estilo tradicional de representação no cinema, ou seja, deve ser naturalmente transparente. Já na montagem, a sequência que introduz Antônio na diegese revela a novidade proposta por Glauber:

*Jardim das Piranhas* → *delegado Matos no desfile de Sete de Setembro* →  
→ *encontro de Matos e Antônio das Mortes na rua durante o desfile* → *Antônio no bar com o delegado e com Madalena* → *Antônio chegando a Jardim das Piranhas.*

A passagem do tempo e o espaço percorrido pelas personagens estão sugeridos apenas, deixando que a música de Sérgio Ricardo<sup>55</sup>, usada como “didascálias” para a apresentação de Antônio das Mortes no filme de 1964, retome o contexto do primeiro filme e estabeleça conexão com a primeira cena de *O Dragão da Maldade*, na qual o jagunço mata a tiros um cangaceiro na caatinga – cena, aliás, que deve referir-se ao passado de Antônio, já que no presente ele encontra-se “reformado”. Essa vinheta é tida como suficiente para o preenchimento das lacunas. O método de usar somente as cenas essenciais na montagem do filme já parece intencional desde *Deus e o diabo*.

### 3.11 Fome, misticismo e conversão ética

Ao interromper o combate, Dona Santa fica frente a frente com Antônio que, ao encará-la, tem um *insight*, lembrando-se da história da menina tuberculosa que conhecera “lá pelas bandas de Pernambuco”. A recordação perturba-o. Depois de ter com Dona Santa e saber que ela se tornara órfã de todos os seus parentes (cangaceiros que morreram em confronto com ele, o Matador de Cangaceiros, ou beatos mortos, também por ele, no Monte Santo), percebe, finalmente, quem é o verdadeiro inimigo: Coronel Horácio (ou o sistema de dominação e exploração que ele representa). Antônio, então em “transe” moral, fala com Matos para que peça ao Coronel que entregue as terras aos sertanejos e que abra os armazéns e dê a comida a

<sup>55</sup> “Jurando em dez igrejas/ Sem santo padroeiro/ Antônio das Mortes/ matador de cangaceiro,/ matador, /matador,/ matador de cangaceiro...”.

eles: “Depois que eu via aquela gente de perto eu senti uma coisa que nunca senti antes, Doutor. E o coração tem coisas que não se explica, Doutor” (52min47). A partir daí, Horácio toma ciência de que Antônio mudou de lado e que busca reparar os seus erros, passando a lutar pela causa do povo juntamente com o Professor.

A conscientização ou *insight* do Professor para a luta se dá ao ver o corpo de Coirana morto, escorado numa árvore da caatinga, de braços abertos, tal e qual um cristo sertanejo, como bem observa Renata Junqueira no seu mais recente trabalho (2019).

O detalhe que se impõe, porém, para além das imagens já analisadas, é o fato de que, ao contrário do que se conclui na mensagem final de *Deus e o Diabo*, agora há a intervenção mística para o despertar das consciências <sup>56</sup>. Mas, de novo a justiça se fará sob o signo da violência, com rifles e punhais.

O filme *Deus e o diabo* estava sendo lançado e seu realizador em preparativos para levá-lo aos festivais da Europa quando irrompeu no Brasil o golpe militar, na noite de 31 de março de 1964. Glauber saíra do país seis dias antes com o filme e, apresentando-o lá fora, obteve grande sucesso de crítica e foi indicado à Palma de Ouro do festival de Cannes daquele ano.

Em janeiro de 1965, o cineasta escrevia a *Eztetyka da Fome*, uma “tese” para apresentar na *Resenha do cinema latino-americano*, em Gênova. O Brasil estava vivendo apenas os primeiros impactos do golpe militar e o discurso inflamado do militante, que acreditava ainda na possibilidade de mudar o mundo e libertar o povo das garras dos opressores através de uma estética de protesto, aparece no seu filme:

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo... (ROCHA, Glauber- *Eztetyka da Fome*, 1965) (grifos do autor).

O discurso que domina a *Eztetyka da Fome* é a apologia à violência como contributo máximo – e único – para fazer a justiça à qual os pobres não teriam acesso por meios pacíficos. O artigo programático de Glauber Rocha traduz e explica o cerne de *Deus e o Diabo na Terra*

---

<sup>56</sup> Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, como também em *Barravento* (1961) e *Terra em transe* (1967), aliás, misticismo e religião foram claramente apontados como instrumentos de alienação do povo a serviço das classes dominantes. Lembra-se do ditador Porfírio Díaz (Paulo Autran) levantando orgulhosamente um enorme crucifixo como sua insígnia.

*do Sol*, justificando a ação de Corisco e de Antônio das Mortes, que prometem não deixar pobre morrer de fome (ROCHA, 1964, 1h05min e 1h35min): Corisco: “—Tô cumprindo minha promessa, Padre Ciço! Não deixo pobre morrer de fome!” e Antônio das Mortes: “—... matei porque não posso viver descansado com essa miséria”.

*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* se produz já no ápice da ditadura militar brasileira e é lançado em 1969, no rescaldo do AI-5, quando foi tolhida dos artistas e de quaisquer outros cidadãos a liberdade de expressão, mediante a ameaça da tortura e da morte pelo repressivo regime que se instaurara. Muitos filmes e peças teatrais foram barrados pela censura, inclusive o próprio *O Dragão da Maldade*, que chegou a ser lançado nacionalmente, mas foi imediatamente censurado, assim ficando por muitos anos, até o início da abertura política nos primeiros anos da década de 1980.

É importante lembrar o período histórico que atravessavam o Brasil e quase todos os outros países da América Latina para unir as pontas dos fios da ficção cinematográfica de Glauber Rocha com a realidade histórica, política e social que inegavelmente marcou toda a sua produção artística e intelectual. Sutilmente, o filme que foi o seu primeiro longa-metragem colorido faz várias referências à repressão da polícia militar. Um exemplo é o diálogo entre o Professor e Matos, enquanto jogam sinuca. O delegado afirma que se iniciará em Jardim das Piranhas um novo ciclo econômico, referindo-se a um futuro próximo, quando, então prefeito, fará grandes investimentos em novas indústrias para o vilarejo: “— Não seja pessimista; nós vamos; entrar no grande ciclo econômico”. A resposta do Professor é irônica: “— Os ciclos que eu conheço são: ciclo do cacau, ciclo do café, ciclo do ouro, ciclo dos brilhantes, ciclo do açúcar, o ciclo do petróleo e o ciclo da borracha”.

A História nos diz que o segundo ciclo da borracha — entre 1942 e 1945 — aconteceu anteriormente ao ciclo do petróleo — expansão na era Vargas, mais ou menos 1953. Portanto, o último ciclo, na ordem cronológica que vinha sendo adotada pelo Professor, deveria ser o ciclo do petróleo, e não o da borracha, mas o tom irônico com que o Professor invoca a palavra “borracha” não deixa dúvidas de que ele está, na verdade, se referindo aos cassetetes de borracha usados pela polícia para dissipar os protestos contra a ditadura. A expressão “entrar na borracha” significa, ainda hoje, apanhar de policiais.

Ao todo, foram dezessete Atos Institucionais decretados durante a ditadura militar desde 1964 até 1969: TODOS com a finalidade de acabar com o direito à palavra e ao protesto contra o regime em vigor.

Esta pequena digressão histórica traz à luz um dado curioso: Glauber Rocha nasceu, viveu e morreu sob governos ditadores. Getúlio Vargas governou com mão de ferro de 1930 até 1945, tendo ficado no poder até 1954. Após um curto período de governos civis, o Brasil sofreu novamente um golpe militar, em 1964, que durou até 1985. O realizador, que nasceu em 1939 e morreu em 1981, experimentou, portanto, apenas 10 anos de liberdade democrática ao longo de toda a sua vida. Isso explica muito sobre Glauber e a sua intensa forma de pensar a política, o social, o religioso e apresentar uma possível saída para problemas que via, desde o sertão nordestino às favelas do Rio de Janeiro, nas relações dos países ricos colonizadores com os governantes brasileiros, nas relações dos ricos com os pobres e com a miséria. A fome do pobre não se ausenta dos seus filmes.

A atuação das personagens de *Deus e o diabo* marca o posicionamento e a mensagem social e política que o autor, às claras, dizia querer transmitir: é preciso reagir contra a pobreza no sertão, a exploração do rico sobre o pobre, a falta de perspectiva de mudança. O panorama desolador faz o casal Manuel e Rosa vagar pelo sertão e tentar unir-se a grupos organizados para se fortalecer e sobreviver no agreste opressor. Manuel, contra a vontade de Rosa, alia-se a Sebastião e vai deixando-a em nome da fé, até que a mulher reclame “—[...] veio a guerra e você foi me deixando [...], mas eu quero ficar junto”. Mas Manuel, alienado que está, somente lhe responde: —Para reinar na ilha<sup>57</sup>, eu preciso ficar sozinho, me livrar de mulher e filho” (ROCHA, 1965, pp. 58 e 59).

É certo que o casal ainda não tem filhos e que essa fala reproduz em Manuel a ideologia do tresvariado beato, deixando claro o efeito alienante que o discurso fanático-religioso causara no vaqueiro ou, ponderando um pouco mais, acreditar ingenuamente em dogmatismos pode levar, conseqüentemente, ao obscurantismo.

A crítica à alienação religiosa é certa no filme de 1964. O apelo à violência aparece nas falas de Antônio das Mortes: “— [...] Aí eu num posso viver descansado com essa seca e esse cangaço”; e de Corisco: “— [...] não deixar pobre morrer de fome, meu Padre Ciço!”, ou “— [...] eu vim desarranjar o arranjado” ou “— [...] Tenho de ficar aqui acabando o ruim, vingando meu sofrimento...” e definitivamente sentenciado pelo cangaceiro: “—Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino; não é no rosário, não, Satanás: é no rifle e no punhal”.

---

<sup>57</sup> Nova referência ao mito de Dom Sebastião.

O tempo da narrativa de *Deus e o Diabo* fica marcado entre os anos de 1938— morte de Lampião— e 1940— morte de Corisco. Quando é lançado *O Dragão da Maldade*, em 1969, após cinco anos apenas, o tempo da diegese fílmica já fora expandido para muitos anos mais e Antônio das Mortes está aposentado, levando uma vida pacata em outra cidade ao lado de Madalena. Quando o delegado Matos vai procurá-lo não está claro quanto tempo se passou desde a morte de Corisco. É exigido então do espectador algum esforço para assimilar ao novo contexto o tempo passado de Antônio, devido às evidentes marcas de progresso e recursos modernos que ora vemos: a Rural Willis que o leva a Jardim das Piranhas e os caminhões e posto de gasolina da americana Shell dão ares dos anos de 1960 ao lugar. Porém, pelo aspecto forte e jovial do Matador, não deveria ter passado tempo suficiente para que se chegasse ao final dos anos de 1960 (tempo real da filmagem da obra), ou seja, quase trinta anos depois. Essa evidência revela a despreocupação do realizador com a transparência, o descompromisso com o naturalismo da maioria dos filmes “bem aceitos” pelo público, ou, mais ainda, a intenção de fazer notar a artificialidade, de realizar um filme opaco (XAVIER, 2005). Aparece, mais uma vez, a marca do épico brechtiano, tendente a evitar o envolvimento do espectador com a diegese fílmica, rompendo a chamada quarta parede para levá-lo à reflexão crítica pelo estranhamento. E juntamente com a forma brechtiana de representar, que vinha do teatro, Glauber usa a técnica da montagem de Eisenstein: cortes repentinos, falas em desarmonia com as imagens ou planos-sequência longos demais fazem com que o filme perca a sua naturalidade e pareça uma afronta à cartilha hollywoodiana do cinema “perfeito”.

**Figuras 30:** o ator Maurício do Valle em 1964.



**Fonte:** ROCHA, 1964

**Figura 31:** o ator Maurício do Valle em 1969.



**Fonte:** ROCHA, 1969.

A sequência que mostra o ataque aos beatos é épica brechtiana na sua essência desde o filme de 1964, quando Antônio sozinho ataca e mata o povo do santo Sebastião, no Monte Santo. Agora, é Mata-Vaca e seus jagunços que dançam e tripudiam junto aos beatos e cangaceiros, encurralando o bando de Coirana na encosta da montanha; a seguir, há o alinhamento dos jagunços que abrem fogo contra o grupo, mas a câmera não mostra os beatos tombando. Esta elipse já havia sido opção do realizador, mesmo que parcial, em *Deus e o diabo*.

Ao invés disso, a cena é cortada repentinamente para o caótico velório de Matos, com a câmera alternando entre *closes* e planos abertos, mostrando uma sequência longa e grotesca: o Professor arrasta o corpo de Matos pelo chão através da caatinga, Laura deita-se ao lado do corpo morto do delegado, maculando sua roupa com o sangue do amante morto; o Professor agarra a mulher e tenta beijá-la desvairadamente, e o Padre, que aparece suplicando ajuda para deter o bando de Mata-Vaca, tenta separar os dois e acaba sujando sua batina branca com o sangue do morto também, travando ambos os homens uma luta despropositada. Essas cenas, ao som da “ópera xucuru” de “desespero” que pede a Deus que tenha “piedade das almas das pessoas que expulsamos da terra” (ROCHA, 1981, p.187), são entrecortadas pelas imagens de Antônio carregando sozinho o corpo morto de Coirana pela caatinga e pelas cenas na encosta da montanha, onde a jagunçada de Mata-Vaca canta e dança na paisagem erma. Ao ouvir o tiroteio na montanha, Antônio ora solta, ora acolhe o cadáver, alternadamente e de maneira

indecisa; aconchega a cabeça do cangaceiro contra o peito, como um pai a consolar um filho. Todas as cenas estão interligadas pela cantiga indígena que dá velocidade ao tempo dos acontecimentos e revela urgência nas atitudes das personagens desta sequência. Há novo corte, agora para a montanha: dezenas de cadáveres estendidos no chão, Mata-Vaca gargalhando ameaça com seu facão Dona Santa e Antão, que estão amarrados e foram os únicos sobreviventes do morticínio. Dona Santa encara-o e ele, amedrontado, foge enquanto Antão sai engatinhando e chorando entre os mortos, sem qualquer atitude objetiva.

Todos esses cortes e quebras de sequência revelam as tais marcas eisensteinianas, mas também uma assumida influência de Jean-Luc Godard sobre a obra de Glauber, que desde *Deus e o diabo* reconhece: “A parte do cangaço foi toda montada dentro de um aprendizado de Godard, uma falta de continuidade, com a câmara sempre em movimento, procurando certo tom de contato quase epidérmico da câmara com a personagem” (ROCHA, 1965, p. 136).

E a surpresa do incerto causa, mais uma vez, o estranhamento. Finalmente, em 1976 Glauber diz ter encontrado sua própria forma de filmar, aliando essas duas técnicas: “Sou contra o cinema sociológico pois a sociologia é parte da frondosa dialética. Marx ainda não foi entendido. Brecht + Eisenstein= Eis o início de uma estética marxista. Eis minha via, desde Barravento.” (BENTES, 1997, p.572).

Quando então se juntam finalmente, o Professor e Antônio, para enfrentarem a batalha derradeira, há mais uma vez a teatralização e exacerbada alegoria de gestos, sons e referências: Antônio é desafiado por Horácio, que até então não sabe da adesão do Professor à mesma causa do outro. Em discurso inflado e mais que populista, o coronel afirma que é da mesma fibra de Antônio Conselheiro e Lampião e que seus jagunços “estão dispostos a derramar até a última gota de sangue” para defendê-lo e que devem ter como testemunha o povo cego que se esconde para não se envolver no combate. E ainda: “—Antônio das Mortes, apareça e vamos ajustar nossas contas aqui diante da igreja e da testemunha cega desse povo covarde que fica atrás da janela e embaixo das camas!... olhe, se Deus vai ajudar um criminoso, vai ficar do meu lado, porque derramei menos sangue do que você!”.

Vemos nesse jogo de palavras proferidas ferozmente pelo coronel a crítica e o desafio do filme aos próprios nordestinos, aos pobres e aos sem-terra, “cegos de medo”, para que saiam de seus esconderijos “atrás das portas” e “debaixo das camas” e venham para o enfrentamento pelos seus direitos. O coronel então mostra toda a sua “coragem”, literalmente cego que é, para

enfrentar seus inimigos – não sem antes, é claro, se esconder também sob a proteção de trinta jagunços!

**Figura 32:** O jagunço Mata-Vaca, armado, foge com medo de Dona Santa.



Fonte: ROCHA, 1969, 1h16min.

Mas quem toma a dianteira e sai da igreja onde estavam os dois amotinados é o Professor, agora como um Santo Guerreiro, apetrechado com as armas de Coirana – revólver e punhal. Do adro da igreja, ele se apresenta como o vingador “da metade do sertão injustiçado”:

... Agora a cidade vai começar a enxergar... Sabe quem está falando? É um homem que nunca derramou o sangue de ninguém, mas que agora tá disposto a derramar o sangue dele pra vingar a metade desse sertão injustiçado. É conforme as palavras da bíblia: olho por olho, e dente por dente. (ROCHA, 1h30min07)

É curioso pensar nesta fala do Professor, pois é conhecida a cegueira de Horácio e o trocadilho quando diz que o povo “começará, agora, a enxergar” talvez seja um aviso da inevitável morte do coronel. Horácio se considera o “pai” daqueles pobres, o que significa, na verdade, ter sobre eles soberania total e manipulá-los, fazendo-os “enxergar” pelos seus olhos. A partir do momento em que seu “senhor” cego morrer, o povo passará a ver com seus próprios olhos. É esta a metáfora que a fala do Professor expõe.

Desde o início da fita, revelam-se as expectativas políticas do Professor, que, durante o jogo de bilhar com Matos, avisa: “—o Padre está me cantando pra eu ser prefeito!”.

E depois responde ao delegado que sua plataforma de governo será o púlpito, referindo-se ao apoio do Padre. Essa conversa entre os dois homens é tida em tom de brincadeira por ambos, inclusive porque o Professor está visivelmente embriagado. Ainda assim, percebem-se as verdades ácidas proferidas pelo docente enquanto debocha do outro: “É Matos, eu não sou cama e mesa de nenhum coronel”, referindo-se ao relacionamento extraconjugal que mantém com Laura. Quando Matos sai e a câmera abre o plano para os fundos do armazém, verificamos que Antônio das Mortes estava ali sentado e ouvindo a conversa deles. Podemos pensar que o Professor queria, na verdade, informar Antônio sobre as verdadeiras relações de interesse que se estabeleciam em Jardim das Piranhas <sup>58</sup>.

Mas voltemos ao desfecho do filme. Logo atrás do Professor vem Antônio das Mortes, que observa a praça com o olhar de quem está pronto para a batalha enquanto fala ao Professor: “—A gente briga junto nessa briga, mas de modo diferente. Os negócios de política é com o senhor. Meus negócios é com Deus. [...] “Lute com as forças das suas ideias, que elas valem mais do que eu” (ROCHA, 1h31min16).

Enfrentam o bando de trinta homens empunhando apenas as armas que têm nas mãos: um facão, um revólver e um rifle. Porém, a quantidade de tiros que eles disparam e o zumbido que esses tiros provocam são desproporcionais a apenas dois homens e duas armas de fogo. Assim como é desproporcional acreditar que dois homens que abrem fogo contra outros trinta armados não só saem ilesos, como também aniquilam todos os inimigos. Isso explode a seriedade do filme, que é posto em xeque. Além do *western*, estilo de que tanto gostava, Glauber diz homenagear Eisenstein e a famosa escadaria de Odessa (*O encouraçado Potenkim*, 1925), referindo-se à cena do tiroteio na escadaria da igreja de Jardim das Piranhas. As imagens, portanto, parecem querer dizer mais do que superficialmente se possa julgar. O tiroteio também “fajuto” entre os dois imbatíveis mocinhos e a jagunçada do coronel Horácio parece sugerir que

---

<sup>58</sup> Não podemos deixar de pensar na relação histórica entre o coronel Horácio de Matos e os nomes escolhidos para os dois personagens que em *Dragão* levam esses nomes. Horácio de Matos foi um coronel muito importante para a região nordeste do Brasil. No início do século XX comandou um batalhão de jagunços que defenderam armados suas terras e por muitos anos esteve envolvido em conflitos bélicos, embora a família dele tivesse um lema de paz. Seus domínios alcançaram um grande território e chegou a servir o país como militar patenteado e de grande força política. Combateu a Coluna Prestes, por volta de 1927, mas durante a era Vargas perdeu força política e foi assassinado por um militar simpatizante do governo, em 1931. A história diz que a morte de Horácio de Matos foi o fim do coronelato no nordeste. Este Horácio, o de Glauber, pode representar no filme o desejo do fim do coronelato; já a sua cegueira, uma vez “morta”, seria o despertar da visão do povo que sempre foi submetido àquele poder.

a revolução social, a luta armada que o cinema de Glauber preconiza, deve ser precedida de uma revolução cultural que desmonte o avassalador cinema imperialista (neste caso, por meio da paródia ao *western* hollywoodiano): é preciso “desarrumar o arrumado” para que “arrebente a guerra sem fim”.

As cores,<sup>59</sup> inéditas até então nos filmes glauberianos, são usadas como auxiliar de grande força na constituição e representação das personagens. Elas contrastam tonalidades, mas também marcam o que é estranho para o lugar: os forasteiros do filme.

Jagunços, beatos e cangaceiros são nativos da terra, “vestem” a terra. Laura e o Professor não pertencem àquele lugar, foram trazidos de fora por Horácio e o roxo e o preto de suas roupas são cores de mau agouro. Isto se confirma na ação assassina da amante que, não conseguindo convencer Matos a matar o coronel e, tendo sido flagrada em adultério, resolve então matar o amante para limpar a honra do marido traído, revelando assim a *femme fatale* que é (XAVIER, 1993). O Professor, por sua vez, traz a pior das inimigas para um sistema absolutista: a informação. E este momento do embate final ratifica a ideia do mau agouro que Horácio previa quando Matos trouxe Antônio das Morte para agir de graça: “—Jagunço de graça traz desgraça!”.

Agora Horácio reconhece o verdadeiro inimigo: “Então você é o Anjo da Peste! Você é a besta-fera que eu tava esperando. [...] Só podia ser um homem como você, daqueles errante desgraçado que vêm da cidade pra semear ideia de destruição” (Horácio em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969, 13min50).

A história de São Jorge, um militar Capadócio que morreu pelas mãos do Imperador pagão Diocleciano, no século III, professando sua fé no cristianismo, mistura-se com a lenda (uma entre muitas) do São Jorge militar romano que salvou a filha do rei, donzela de catorze anos, de ser devorada por uma fera alada de hálito mortal que estava vivendo na cidade de Sylén, na Líbia. Já havia devorado todas as ovelhas que havia no reino e passou, então, a ser alimentada pelas crianças do lugar até que chegou a vez da princesa. No momento fatídico, quando a menina seria entregue à fera, apareceu o cavaleiro Jorge para enfrentar o demônio e salvar a princesa, tudo em nome de Jesus Cristo, o que provocou a comoção geral e a conversão de milhares de pessoas ao cristianismo. A metáfora do dragão comedor de crianças inocentes

---

<sup>59</sup> Este foi o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha a ser filmado em cores e o primeiro que ele teve intenção de filmar em som direto. Para experimentar este novo método do som direto e enquanto resolvia problemas burocráticos que autorizassem a gravação do *Dragão*, aproveitou parte do elenco para filmar, em 1968, *Câncer*, que só foi montado, porém, em 1972, na Itália.

associa-se, no filme de Glauber Rocha, ao coronel Horácio, que explora o povo inocente. É preciso, pois, que venha um salvador e acabe com o terror imposto pelo diabo.

Muitas são as alegorias que chamam atenção nesta fita, como a representação muda do povo destacando que quando a boca está cheia de comida ele não reclama, a simbólica morte do coronel representante do capital dominante justamente por um negro representante da classe mais sofrida da população, indicando que o povo tem, sim, poder de se manifestar, o posto Shell representando o imperialismo americano chegando ao sertão e se infiltrando para sugar dali qualquer lucro que possa. Assim, também, informações trocadas e misturadas – anos 1930 e anos 1960 - nunca são gratuitas ou descuidadas. Ao contrário, é a janela no tempo a que Jameson (JAMESON, p.170) se refere quando fala em seu capítulo Alegorias, no livro *Brecht e a questão do método*, 2013. Jameson defende que a forma moderna de representação no cinema pode dispor de uma lacuna no tempo para fazer, de forma alegórica, uma referência qualquer, desejada pelo diretor. Glauber, que sempre teve *feeling* para a crítica política, propõe uma analogia com o seu próprio tempo: tempo de ditadura militar e da abertura do Brasil para o capital estrangeiro, durante os governos anteriores. Antônio das Mortes é visto na periferia de uma cidade grande (sabemos ser, na verdade, a periferia de Salvador) e numa parada de caminhoneiros em dois momentos: quando procura pelo Professor e, no final, quando vai embora. Podemos ver ao fundo uma grande placa do posto de gasolina *Shell*, assim como modelos de caminhões *Scania* dos anos 60 e propaganda da marca *Texaco*, tudo em meio à falta de infraestrutura e notória pobreza do lugar, comum até hoje a quem passa por regiões pobres do país, sobretudo as do nordeste brasileiro. O filme assim se mostra crítico ao imperialismo e às garras do capital estrangeiro perpetuando a pobreza dos brasileiros já tão explorados.

Em 1971, quando escreve a *Eztetyka do Sonho* para apresentar na Universidade de Columbia, em Nova Iorque, pela ocasião do Congresso de Columbia daquele ano, Glauber faz o discurso do “possível” diante da situação de ameaça em que viviam os brasileiros. Recebe as primeiras críticas do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* e revela um redirecionamento, lapidado pelo tempo, no modo de pensar a importância do cinema desde *Eztetyka da Fome* (ROCHA, 1981, p. 220):

Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro de uma razão dominadora. No máximo, é vista como uma possibilidade compreensível. Mas a revolução deve ser

uma impossibilidade de compreensão para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender.

Depois da experiência com o desenvolvimento de Antônio das Mortes, Glauber revê a necessidade de respeitar o misticismo como meio de compreensão e aceitação da realidade do oprimido. Afirma que a força dominadora, não compreendendo o misticismo, passa a respeitá-lo. Retomemos, pois, a cena em que Mata-Vaca, depois de ter liquidado todo o grupo de Coirana, à exceção de Antão e Dona Santa, corre, por medo, ao encarar a representação da orixá Iansã. Mata-Vaca é o representante da força repressora e, enquanto razão dominadora “classifica o misticismo de irracionalista e o reprime a bala” (ROCHA, 1981, p.220); mas, por outro lado, o medo do inexplicável fê-lo fugir. Inexplicável, aqui travestido de misticismo, é o que Glauber diz transcender o esquema racional da opressão: não compreendendo o misticismo, o jagunço foge ou se nega e se devora na sua própria incompreensão.

A *Eztétyka do Sonho* explica, de certa forma, a conscientização de Antônio das Mortes no seu reconhecimento da posição até então equivocada em que se encontrava. Ao fazer o jagunço mudar de lado e lutar junto com o Professor – depois de uma aparente de conversão ético-religiosa de ambos –, passando a defender os cidadãos pobres de Jardim das Piranhas, Glauber revela um novo modo de ver o misticismo popular, justificando-se ao dizer que “o encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular” – por exemplo, o misticismo de Antão e Dona Santa – “será a primeira configuração de um novo signo revolucionário” (ROCHA, 1981, p.221). Pensemos aqui no Professor e no Padre que, a princípio, não estavam completamente envolvidos com a luta e nem com a causa do pobre, mas a partir da aceitação do misticismo como força revolucionária passam a defender abertamente o “lado mais fraco”. Esta aceitação acontece, para o Professor, quando Antônio o obriga a olhar para Coirana, enroscado na árvore da caatinga de braços abertos e cabeça tombada, tal como Cristo na cruz. O Padre, que ao longo dos acontecimentos vai se tornando mais envolvido com Antônio e com o Professor, no final do filme sai da cidade/cena armado com o rifle de Coirana, puxando o cavalo branco que carrega Antão e Santa.

Quando escreve a *Eztétyka da Fome* (1965), Glauber está notoriamente inspirado por outro famoso manifesto, *Os Condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon (1925-1961), escritor, filósofo e médico martinicano envolvido fortemente com os movimentos de libertação da Argélia. Fanon denuncia as agruras de povos africanos nativos marcados pelo domínio do colonizador e defende que a luta pela liberdade não pode prescindir da violência, pois só a

violência é capaz de fazer o branco dominador sentir a força do dominado. “A libertação não deve ser permitida pelo opressor, mas conquistada pelo oprimido” (FANON, 1961). E Glauber reitera-o dizendo: “Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino” (ROCHA, 1981).

Mais adiante, já no início dos anos 1970, a luta pela descolonização e as denúncias das injustiças sofridas pelo colonizado estavam ainda mais fortalecidas por movimentos nas áreas da educação e da religião, a saber, a *Pedagogia do Oprimido* (1968), de Paulo Freire (1921-1997) e a *Teologia da Libertação* (1971), de Leonardo Boff, além do Teatro do Oprimido, em desenvolvimento por Augusto Boal. Agora Glauber, talvez reacendido por esses manifestos sociais, escreve a *Eztetyka do Sonho* (1971), artigo no qual revê os seus conceitos e a utilidade de uma arte revolucionária, reiterando-a, mas indo além da sua *Eztetyka da Fome*:

O irracionalismo libertador é a mais forte arma do revolucionário. *E a libertação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens.* Este amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora. (ROCHA, 1981, p.65, grifos do autor).

Antônio das Mortes parece projetar o irracionalismo libertador e o amor não humanista pelos homens de que fala Glauber: Antônio se redime ou “encontra um lado para ficar” e vai “ficar do outro lado”, pois entende, finalmente, “quem é o verdadeiro inimigo” (ROCHA, 1969, 57min26seg). E nesse sentido, sua conversão é ético-moral muito antes de ser religiosa.

No bando de Coirana, as duas figuras míticas destacam-se em importância: Dona Santa, a protetora espiritual do grupo, e o negro Antão, sempre vestindo vermelho, uma espécie de cavaleiro guardador de Dona Santa. Ela aparece nos pensamentos de Antônio, anacronicamente, ao longo da fita, rompendo a linearidade da narrativa, fazendo com que o espectador desperte pelo estranhamento e se atente para a diegese fílmica.

Antão é o Santo Guerreiro e Glauber explora a atuação brechtiana e a montagem eisensteiniana ao dirigir o ator e a cena dele<sup>60</sup> que, com discretas aparições e diálogos escassos, parece dar o tom e voz ao colonizado a que Glauber se refere nas duas estéticas e ao longo de todo o livro *Revolução do Cinema Novo*, de 1981. Num raro momento em que tem a palavra, a personagem de Antão usa a ocasião para repreender o Capitão Coirana por querer vingar Lampião e sua causa contra os coronéis, dizendo:

---

<sup>60</sup> Principalmente na cena em que Antão lanceia o coronel, quando há a repetição e sobreposição da cena sobre ela mesma, enfatizando o ato e, mais uma vez, quebrando a linearidade da diegese.

– Arrespeita Deus e o Governo, Capitão! [...] O passado provou e o futuro tem de provar: Quem se alevanta contra o imperador paga com a cabeça. Quem é desgraçado, chora! Chora! Chora! O destino da miséria é o inferno! Eu quero pegar meu navio de vela branca e vortá prá África, prá África do meu avô.

A fala do negro nos remete a outro personagem de Glauber Rocha, Jerônimo (José Marinho), o presidente do sindicato de *Terra em Transe*, 1967. Aquele personagem também não tinha voz individual, estava junto com o povo nos protestos, mas quando foi separado do grupo e solicitado que falasse, apenas reconheceu que era homem pobre, mas não sabia o que fazer e que o melhor seria esperar as ordens do Presidente. Essa fala alienada dos verdadeiros interesses do povo, a quem Jerônimo deveria representar, causou imediata repulsa no poeta Paulo Martins (Jardel Filho) que lhe tapa a boca e fala à câmara ou aos olhos do espectador: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram Jerônimo no poder?”.

Mas é Antão quem empunha a lança e mata o Dragão da Maldade-Coronel Horácio. Podemos suspeitar que Antão seja, pois, o animal de duas cabeças a que Glauber se refere posteriormente, em *Eztetyka do Sonho*, de 1971 (ROCHA, 1981, p. 220):

A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psiquicamente de tal forma que este pobre se converte num animal de duas cabeças: Uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística.

Já em *Eztetyka da Fome* (1965), o autor defendia que a América Latina/o colonizado vive uma tensão constante, de domínio do colonizador de ontem e de hoje. Essa tensão de um “condicionamento econômico e político” gera 1) um “raquitismo filosófico” que leva à esterilidade e 2) a impotência, que gera a histeria (ROCHA, 1981, p.29). E explicava que estéril é a arte presa a formalismos acadêmicos e que o nosso equilíbrio pode vir justamente do esforço titânico feito para superar essa impotência, gerando manifestações como o Cinema Novo, por exemplo. E dizia ainda que, expostas pelos cinemanovistas a fome e a miséria do pobre, o colonizador se compadece e tem a atitude humanitarista do paternalismo, da pena, da esmola, ou seja, “nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria, pois sendo sentida não é compreendida” (ROCHA, 1981).

O que Glauber reclamava é que o colonizador não compreende a fome do colonizado e este, por sua vez, tem vergonha da fome que sente. Filmes como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* mostram, de todas as formas,

peessoas matando e morrendo para comer. São obras até hoje criticadas por mostrarem uma imagem negativa do país, ou acusadas de dar ao mundo uma imagem “distorcida” do Brasil<sup>61</sup>.

A fome é o mote e Glauber constata que a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. Se a violência é abonada pela miséria, então chegamos num ponto onde Antão se enquadra: é o faminto miserável e é, também, o vingador dessa miséria. Em uníssono, Antônio das Mortes e Corisco diziam que não poderiam “viver em paz com toda essa fome”.

Mais tarde, na *Eztetyka do Sonho*, Glauber reiterava as suas críticas ao paternalismo do colonizador, mas fazia uma atualização do que é a arte revolucionária, ressaltando que o pior inimigo desta arte é a mediocridade e propondo uma ruptura com os racionalismos colonizadores, chamando a pobreza de “o mais irracional de todos os fenômenos”.

Antão é fatalista: “quem se alevanta contra o imperador paga com a cabeça”; e é submisso ao colonizador que explorou seus avós como escravos: “Eu quero pegar meu navio de vela branca e vortá prá África do meu avô”. Hoje é o governo que o mantém como explorado, mas, mesmo assim, ele o respeita: “Arrespeita Deus e o Governo”. O legado de fome e miséria passa pelas gerações e vai além. Antão sente fome, é miserável, mas permanece submisso. Por outro lado, não entendendo essa lógica do colonizador perante o colonizado, busca extrapolar a sua frustração no misticismo.

Mas Antão também representa o herói, a história popular que chegou para nós como a atualização do mito do cavaleiro europeu que matou o dragão para proteger uma donzela e que, sincretizado com as religiões africanas, é também Ogum, o deus da guerra e protetor dos fracos e oprimidos. Isso nos permite a leitura, neste filme, do cavaleiro Jorge/Antão protetor da donzela/Dona Santa.

Revelado por Antônio e pelo Professor o verdadeiro dragão inimigo do povo, faz-se necessário que o “herói” anunciado, São Jorge, honre sua lealdade para com a justiça e elimine o inimigo. A cena épica do negro vestindo vermelho sobre o cavalo branco e matando o latifundiário, que também veste vermelho, é uma das mais emblemáticas do cinema nacional.

---

<sup>61</sup> O que diriam, hoje, os críticos do Cinema Novo ao ouvirem o Presidente da República do Brasil, Jair Bolsonaro, dizer que os “turistas europeus não querem visitar esse ‘lixo’ aqui”, referindo-se ao nosso país?

**Figura 33:** Antão lanceia Horácio



**Fonte:** ROCHA, 1969, 1h34min28

Após a morte do Coronel Horácio, instala-se um mal-estar no espectador, que vê Antônio das Morte, desconsolado, indo embora e o Professor, que acabara de perder a mulher amada, estático olhando os companheiros partirem. Antão vai embora da cidade com Dona Santa na garupa e não deixa uma resposta satisfatória para as pessoas daquele lugar: os pobres, os famintos, os submissos que não têm voz e estavam passivos diante dos desmandos do coronel. Antão matou o Dragão, mas não matou com ele a miséria do povo, não lanceou o verdadeiro responsável pela fome, não abateu a seca. Eis o fracasso de uma ação heroica: cortar apenas uma cabeça da Hidra.

Depois do combate e da vitória sobre os jagunços, o Professor fica em pé e sozinho na praça: ele é agora o novo Santo Guerreiro. O intelectual venceu, afinal? Será mesmo ele o “anjo dos infernos” que veio vingar o povo e acabar com o Dragão da Maldade? Glauber fala deste problema no ensaio *A Revolução é uma Eztétyka* (ROCHA, 1981, p.66): “A única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um ‘esteta do absurdo’ ou um ‘nacionalista romântico’ é a cultura revolucionária”.

O autor chama para si e para o cinema a responsabilidade de usar os filmes, que chama de “arte revolucionária”, para esclarecer o colonizado acerca de sua condição e minar os argumentos do colonizador. A arte revolucionária, segundo ele, deve despertar para a luta e

para a emancipação e sugere que há somente duas formas concretas de arte revolucionária: a didática/épica e a épica/didática. Com isso quer dizer que não há revolução sem o envolvimento da cultura (ROCHA, 1967, p.67):

Uma revolução econômica e política que se desliga de uma revolução cultural torna-se insuficiente na medida que conflita o homem entre sua liberação econômica e seu atraso mental. A revolução elevará a sociedade subdesenvolvida à categoria desenvolvida e aí surgirá uma nova necessidade: a ação desmistificadora contra mitos e tradições conservadoras; a ação substituta de valores integrais da colaboração humana que, de posse consciente e informada de todos seus instrumentos mentais, possa fazer a revolução das massas criadoras.

Dito isto, voltemos à cena final de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Não foi inútil a ação de Antônio das Mortes, nem a do Professor, nem a do Padre. Coirana, à sua maneira, falava da necessidade de conscientização para a revolução em resposta à reprimenda de Antão (ROCHA, 1969, 18min10): “—E quem é nesse mundo que arrespeita nós, os pobre infeliz desgraçado?...o futuro tá em cima do futuro e não debaixo do passado.”

Antônio das Mortes sai da cidade e segue pela estrada, passando novamente pelo posto Shell, símbolo do grande imperialismo, que crava as suas garras no povo, substituindo desde logo o poder do coronel morto. Cabe ao Professor, herdeiro do poder político e da força do Santo Guerreiro, reorganizar a vida dos cidadãos, acabar com a pobreza, promover a reforma agrária, a justa distribuição da renda e dar voz ao povo. Mas teria forças políticas suficientes para livrar das garras imperialistas um povoado já tão acostumado à vida servil? E ainda: “poderia o subalterno falar?”, perguntaria Spivak. A ideia que o filme parece criar é a de que o Professor pode ser a voz ideal dos pobres, intermediando os seus desejos e necessidades e falando por eles. Nova problemática se instala: fatalmente, a voz do outro, “forasteiro”, como observou o coronel, poderia calá-los mais uma vez, já que a voz ainda não seria a do povo, mas a voz do Professor a partir da interpretação que dará às necessidades desse povo. E assim, mesmo que não o quisesse, aqueles a quem desejava dar voz teriam suas vozes abafadas. Abrir-se-ia aqui nova discussão sobre a possibilidade do subalterno falar – discussão que é forçoso deixar para outra oportunidade.

O cinema revolucionário de Glauber Rocha foi intencionalmente instrumento de conscientização das massas, ou essa era a pretensão do autor: fazer o homem comum enxergar-se através das personagens. Não se deveria sentir frustração no final do filme, mas entender que a partir dali a revolução teria que ser promovida pelo povo/espectador.

E Glauber insiste (ROCHA, 1981, p.221):

“As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. [...] Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos”.

Fica sugerido que até mesmo a força da igreja – representada, não nos esqueçamos, por um padre que aderiu à batina branca – está a serviço do que se apresenta como mística afro-índia, negando, assim, em todas as bases, a adesão à razão burguesa e imperialista. Só através da união das forças de indígenas e negros será possível fazer a revolução libertadora do colonizado.

E como antídoto contra os seus críticos e em favor de sua utopia, o cineasta antecipa: “O sonho é o único direito que não se pode negar” (ROCHA, 1981, p.221).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na obra glauberiana, tão invulgar quanto complexa, chamava desde logo a atenção a densidade temática e formal dos filmes que Glauber Rocha realizou, mas também a de seus escritos críticos. Internacionalmente reconhecidos ainda hoje, obra e autor mostram-se atualíssimos tanto nos métodos de criação e montagem – quando contrapomos sua perspectiva de cinema de ruptura com o modo alucinantemente tecnológico e, nos termos do realizador, alienante da produção hollywoodiana, que representa hoje o cinema cada vez mais comercial (como os *blockbusters*, por exemplo) – quanto nas críticas atualizadas para os tempos sombrios dos governos que vemos no mundo de hoje e que sentimos amargamente no Brasil, em quase meados do século XXI, sustentados por políticas e políticos mais e mais inescrupulosos, unidos à permanente exploração dos mais pobres pelos mais ricos em âmbito nacional e internacional. Não bastasse essa desordem mundial, há ainda, por parte do atual governo federal brasileiro, latente ameaça de promover outro golpe militar. Veja-se, pois, a atualidade da obra do realizador baiano, que foi incansável crítico de tais agruras impingidas ao povo por capciosos governos ditadores.

Detivemo-nos a analisar as personagens glauberianas nos dois filmes cotejados, *Deus e o diabo na Terra do Sol*, 1964, e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969, bem como os métodos escolhidos pelo realizador para construí-las e apresentá-las, transpondo para o cinema algumas das propostas do teatro épico de Bertolt Brecht. Assim percebemos que a personagem Antônio das Mortes, que no primeiro filme lutava em favor dos coronéis, pôde mudar de lado no segundo filme e que estava ali representada a mensagem do cinema revolucionário de Glauber Rocha: a tomada de consciência é a chave para a revolução.

Quanto à euforia, no que diz respeito ao aparente incentivo ao uso da violência para fazer valer os direitos do homem sertanejo no filme de 1964, em contraposição às alegorias religiosas do filme de 1969 – alegorias disfóricas, à primeira vista –, pudemos perceber, após análise do contexto social e do declarado fim do Cinema Novo pelos seus integrantes, que o clima político de repressão foi o maior responsável pela mudança de tom do discurso crítico. Foi importante retomar a leitura das *Eztetykas* que Glauber escreveu logo após o lançamento dos seus principais filmes, bem como as suas cartas e artigos para notar propositada mediação entre os textos escritos e a dialética fílmica. O policiamento da ditadura contra as manifestações contrárias ao governo fez artistas de todas as áreas – os que ainda podiam se manifestar –

adaptarem suas obras de maneira que se dissimulasse qualquer forma de protesto. Igualmente, quando Glauber realizou *O Dragão da Maldade* o país já vivia o clima do AI-5, decretado em 1968, que acirrou ainda mais a repressão contra a classe artística. Sob a ótica do reprimido, pudemos perceber que n’*O Dragão da Maldade* persiste o protesto e o incentivo para que o pobre lute pela sua terra, já que há o evidente conflito das forças dicotômicas mostradas desde o início da narrativa, quando Antônio das Mortes – o nome traz em si um mau presságio – é revelado como personagem central. O desafio para o colonizado é, porém, ainda mais exigente desta vez: 1) aceitar a si próprio como ser social subdesenvolvido e, portanto ainda místico e falho, como Antônio das Mortes; 2) perceber que o acesso ao desenvolvimento lhe foi negado pelo poder de quem ele serve, como o ex-escravo, que se mostra condescendente com Deus e com o governo.

O filme sugere ainda outra possibilidade, modulando a defesa da luta armada: a liderança política do professor. Na *Eztétyka do sonho*, 1971, Glauber reitera a mensagem veiculada em *O Dragão da Maldade*: a arte deve ser revolucionária. Portanto, as alegorias religiosas do filme de 1969, que inicialmente nos pareciam indício de uma capitulação e de uma entrega à fé alienante, parecem-nos agora preconizar a aceitação integral do homem pobre, incluindo suas fraquezas religiosas, como um ser capaz de promover a revolução social. Resta ainda contraditório, contudo, aceitar a tutela do intelectual como líder e representante dos interesses do povo, ao invés de incentivar o nascimento da revolução dentro da própria comunidade local.<sup>62</sup>

O Professor é o anti-herói glauberiano. No que tange ser um “intelectual”, pudemos perceber que o título de intelectual não lhe serve bem se considerarmos o conceito sob a ótica do realizador. Em vários momentos, Glauber critica os intelectuais, de esquerda ou de direita, que ficam dentro dos muros e evitam o embate direto com o inimigo. Certamente, este não é o caso do intelectual em questão: um professor, pobre e explorado pelo sistema, que é, porém,

---

<sup>62</sup> A temática do herói autóctone, com o seu “moralismo dogmático”, já se mostrava desgastada e ineficiente para a revolução desejada pelo realizador, sobretudo para o caso específico do Brasil, que vivia um violentíssimo período de repressão à liberdade e ao pensamento crítico. Estas declarações constam em carta que Glauber Rocha enviou ao amigo cubano Alfredo Guevara, em 1971 (BENTES, 1997, p.400), na qual faz um longo discurso sobre as razões do Cinema Novo. Na carta-discurso, Glauber reclama da postura do argentino Fernando Solanas, que havia declarado, entre outras coisas, que o seu filme panfletário *Hora de los Hornos* (1968) era o autêntico representante do cinema revolucionário e que os integrantes do Cinema Novo eram, na verdade, “comprometidos com o sistema”. Solanas alinha sua fala à de Jean-Claude Bernardet em *Brasil em tempo de cinema* (1967), livro que faz da crítica à classe média sua linha de raciocínio, acusando-a de servilismo às elites e, ao mesmo tempo, inócua solidariedade para com o proletariado. A crítica provocou a indignação do realizador brasileiro e dos seus companheiros cinemanovistas. Entre outras observações que faz na carta, Glauber sugere que o cinema brasileiro tem que “superar o moralismo dogmático que amesquinha os heróis”.

crítico e articulado. Eis então mais um desafio a ser superado pelo colonizado: aceitar a revolução através da educação e do engajamento político.<sup>63</sup>

Antônio das Mortes, que no segundo filme do díptico glauberiano parecia ter sofrido catarse após encarar Dona Santa, inicialmente nos havia feito pensar na hipótese da adesão do realizador ao misticismo alienante para a promoção da revolução. Porém, a análise mostrou que Antônio não ficou em êxtase espiritual ao encarar a beata, mas que outros acontecimentos importantes fizeram-no perceber qual o lado “certo” para ficar. A conversão da personagem foi “ético-moral” e não “místico-religiosa”. Antônio, que nos dois filmes assume o seu misticismo e jura “em dez igrejas”, em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* percebe que reconhecer o verdadeiro inimigo era o que lhe faltava. Se o reconhecimento veio através da lembrança de sua origem (segundo a hipótese que aqui levantamos) ou pela óbvia condição social de jagunço que se reconheceu em Coirana-cristo são questões que permanecem no campo da interpretação. Seja como for, a sua conversão foi moral. Antônio torna-se um homem ético – *conditio sine qua non* da verdadeira revolução social.

Se o teatro épico de Brecht se punha em defesa do proletariado, o cinema de Glauber Rocha, assumidamente latino-americano, apresenta um projeto de revolução que, para além dos operários, contempla também os pobres de zonas não urbanas: sertanejos, comunidades piscatórias, negros e indígenas do Brasil e de outros países do chamado Terceiro Mundo. Hoje, que apesar das altas tecnologias que se desenvolveram desde as décadas de 1940 ou 1960, quase nada mudou em relação ao tratamento dado aos explorados: a pobreza cresce em números cada vez maiores na pirâmide social e a riqueza é cada vez mais restrita a um número ínfimo de pessoas, ou seja, o Dragão da Maldade continua voraz e faminto. É urgente, pois, ler e reler, ver e rever o cinema de Glauber Rocha.

---

<sup>63</sup> Hoje vemos essa possibilidade gravemente ameaçada pelas políticas neoliberais, que nem se dão ao trabalho de ocultar o seu projeto de estrangulamento da educação pública.

## REFERÊNCIAS

ALEA, Tomás Gutierrez. Alienação e desalienação: Eisenstein e Brecht. In: \_\_\_\_\_. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Trad. de Itoby Alves Correa Jr. São Paulo: Summus, 1984. p. 69-87.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2004.

AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BADER, Wolfgang (org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. Introdução de Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Tentativas sobre Brecht**. Trad. Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1987.

BENTES, Ivana (org.). **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?**. São Paulo: Brasiliense, 2010. (Primeiros Passos, 9).

BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Bertolt Brecht. **Projekt** – Revista da Associação Paulista de Professores de Alemão (São Paulo), n. 1, p. 26-30, nov. 1986.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético: ensaios**. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho: 1938-1941**. Trad. Reinaldo Guarany e José Lourenio de Melo. São Paulo: Rocco, 2002. v.1.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho: 1941-1947**. Trad. Reinaldo Guarany e José Lourenio de Melo. São Paulo: Rocco, 2005. v.2.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo em 12 volumes**. Trad. Fernando Peixoto, Willi Bolle, Geir Campos *et al.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Tradução e Posfácio de Pedro Mexia. Porto: Elementos Sudoeste; Porto Editora, 2003.

CAMARGUE, Sarah. **São Jorge, a lenda do Santo Guerreiro**. São Paulo: Alfabeto, 2012.

CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, ALMEIDA PRADO, Décio de, GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates, 1).

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CAVALCANTI, Raïssa. **Mitos da água**. São Paulo: Cultrix, 1997.

DESUCHÉ, Jacques. **La técnica teatral de Bertolt Brecht**. Barcelona: Oikos-tau, 1966.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FRANCOVICH, Allan. Glauber Rocha. **Film Quarterly** (Berkeley), n. 2, v. 23, dez. 1969, p. 59-62.

GERBER, Raquel et al. **Glauber Rocha**. Pref. de Paulo Emílio Salles Gomes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente**. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

GRILO, João Mário. **As lições do cinema: manual de filmologia**. 4. ed. Lisboa: Edições Colibri; Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. **O dragão e o leão: elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha**. São Paulo, 2008. 133p. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

JOHNSON, Randal. **Cinema novo x 5: masters of contemporary Brazilian film**. Austin: University of Texas Press, 1984.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Editora Dinalivro, 2005.

LEAL, Fábio de Freitas. **O barroco no cinema latino-americano: O dragão da maldade contra o santo guerreiro** (Brasil) e *La última cena* (Cuba). São Paulo, 2016, 108p. Dissertação (Mestrado em Artes – Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

MEDEIROS, Rogério Bitarelli. O estilo épico de Brecht no cinema de Glauber Rocha. In: BADER, Wolfgang (org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 128-137.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MONIZ, Edmundo. **A guerra social de Canudos**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

MONZANI, Josette Maria Alves de Souza. **Gênese de Deus e o diabo na terra do sol**. São Paulo: Annablume, FAPESP; Salvador: Fundação Gregório de Mattos, UFBA, 2005.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. Pref. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Sergei Eisenstein**. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 249).

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

PEREIRA, MADIAN DE JESUS FRAZÃO. “**Filhos do Rei Sebastião**”, “**Filhos da Lua**”: construções simbólicas sobre os nativos da Ilha dos Lençóis. Revista USP, 28.09.2005. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/50224/54338/>. Acesso em: 19 fev. 2020.

RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **Estética e política: a partilha do sensível**. Entrevista e glossário Gabriel Rockhill. Trad. Vanessa Brito. Porto: Dafne, 2010.

\_\_\_\_\_. **Os intervalos do cinema**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

\_\_\_\_\_. **A fábula cinematográfica**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

\_\_\_\_\_. **Deus e o diabo na terra do sol.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. **Roteiros do terceiro mundo.** Organizado por Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1985.

\_\_\_\_\_. **Revolução do cinema novo.** Pref. de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **O século do cinema.** Pref. de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria.** Pesquisa e coordenação de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates, 288).

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates, 193).

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates, 179).

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. (Coleção Cinema, 8).

SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: \_\_\_\_\_. **Sequências brasileiras: ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.113-148.

SILVA, Adeilton Lima da. **A estética teatral no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht).** Brasília, 2007, 92p. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria Literária) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

SOUZA, Gilda de Mello e. “Terra em Transe”. In: \_\_\_\_\_. **Exercícios de leitura.** São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 187-193. (O Baile das Quatro Artes)

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Editora UFMG, 2010

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação.** Trad. de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Cinema, 11).

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema: os diretores.** Tradução de Moacyr Gomes Junior. Porto Alegre: L&PM, 1996.

VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Organização de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. 1 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. (Arte e Cultura, 5).

XAVIER, Ismail (org.). **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

XAVIER, Ismail (org.). **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. Posfácio de Leandro Saraiva. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

## FILMOGRAFIA CONSULTADA

A IDADE da Terra. Brasil. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha. Mapa Filmes, 1980, ficção, 35mm, cor, 160’

BARRAVENTO. Brasil. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler e Braga Neto: Horus filmes Ltda, 1962, ficção, 35mm, p&b, 81’.

DEUS e o diabo na terra do sol. Brasil. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha, Jarbas Barbos e Luiz Augusto Mendes: Copacabana Filmes, 1964, ficção, 35mm, p&b, 118’.

CABEÇAS cortadas. Brasil/Espanha. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha, Juan Palomeras, Pedro Fages e Ricardo Muñoz Suay: Embrafilme, 1970, ficção, 35mm, cor, 95’.

CÂNCER. Brasil. Direção: Glauber Rocha. Produção experimental de Glauber Rocha. Embrafilme, 1972, ficção, 16mm, cor, 86’.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Brasil. Direção: Glauber Rocha. Produção: Claude Antoine. Mapa Filmes, 1969, ficção, 35mm, cor, 95’.

O LEÃO de sete cabeças. Itália. Direção: Glauber Rocha. Produção: Claude Antoine e Gianne Barcelloni. Polifilm e Claude Antoine Film, 1970, ficção, 35mm, cor, 95’.

TERRA em transe. Brasil. Direção: Glauber Rocha. Produção: Cacá Diegues, Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto e Raymundo Wanderley Reis. Difilm, 1967, ficção, 35mm, p&b, 115'.