



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA

**“O dragão da maldade contra o santo guerreiro”
(1969) e o terceiro cine: entre o cinema de autor
europeu e o cinema clássico hollywoodiano**

Sander Cruz Castelo

DISSERTAÇÃO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**“O dragão da maldade contra o santo guerreiro”
(1969) e o terceiro cine: entre o cinema de autor
europeu e o cinema clássico hollywoodiano**

Sander Cruz Castelo

Fortaleza, março de 2004.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**“O dragão da maldade contra o santo guerreiro”
(1969) e o terceiro cine: entre o cinema de autor
europeu e o cinema clássico hollywoodiano**

Sander Cruz Castelo

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em História Social à Comissão Julgadora da Universidade Federal do Ceará, sob a orientação do prof. Dr. Franck Pierre Gilbert Ribard.

Fortaleza, março de 2004

Banca examinadora :

Flores Cabato

Esta dissertação foi julgada e aprovada, em sua forma final, pelo orientador e demais membros da banca examinadora, composta pelos professores :

C345d

Prof. Dr. Franck Pierre Gilbert Ribard

Prof. Dr. Frederico de Castro Neves

Prof. Dr. Jorge Ferreira

Fortaleza. Março de 2004

Ficha Catalográfica

C345d

CASTELO, Sander Cruz.

"O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969) e o terceiro cine: entre o cinema de autor europeu e o cinema clássico hollywoodiano/ Sander Cruz Castelo - Fortaleza, 2004.

225p

Orientador: Frank Pierre Gilbert Ribard

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará

1. Cinema e história 2. Glauber Rocha 3. Terceiro cine 4. Estética cinematográfica 5. Cinema novo I. RIBARD, Franck Pierre Gilbert II. Universidade Federal do Ceará III. Título.

Agradecimentos :

Ao meu orientador Franck Ribard, por ter me auxiliado no desenvolvimento desta dissertação e ter acreditado nas minhas idéias.

Aos profs. Frederico de Castro Neves e Francisco Régis Lopes Ramos, pela cortesia de me ajudarem no momento da qualificação.

Ao prof. Jorge Ferreira, por ter aceitado fazer parte da banca de defesa.

Aos demais professores, alunos e funcionários da pós-graduação, por terem me socorrido de uma forma ou outra.

Aos profs. Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes e Durval Muniz de Albuquerque Júnior, pelas observações pacientes e rigorosas.

Aos profs. Firmino Holanda e Meize Regina, pela leitura do esboço da introdução deste trabalho e conseqüentes observações.

Ao prof. Dias da Silva, pela revisão gramatical cuidadosa.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

Aos meus familiares, pelo apoio material, de grande valia na empreitada.

À Lidia Noemia, minha namorada, pelo apoio emocional prestado nos últimos meses e pela ajuda na normatização da dissertação.

À Glauber, com quem tenho aprendido muito nos últimos anos.

Resumo

Procura-se delimitar, na pesquisa, a constituição, no fim da década de 60 do século passado, do chamado *terceiro cine*, solução estética terceiro-mundista dos problemas colocados pelo cinema clássico hollywoodiano e pelo cinema de autor europeu. Assim, estuda-se a desconstrução, operada pelo diretor Glauber Rocha, dos gêneros clássicos do faroeste e do fantástico, via cinema político moderno, em "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969). Dando proeminência à fonte fílmica, busca-se o distanciamento das leituras contextualistas da sétima arte, demasiado presas ao conceito de *representação*, valorizando-se, ao contrário, os aspectos positivadores do fazer artístico. A estética assume papel preponderante na dissertação, permitindo que se visualize o trabalho de um artista em encontrar linhas de fuga e desvios na construção de cinema que se pretende fomentador da soberania nacional e de frente tricontinental (América Latina, Ásia e África) contra o imperialismo

SUMÁRIO

Introdução	09
Capítulo 1: “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e o cinema de autor	23
1.1 A concepção glauberiana de cinema	25
1.2 Intertextualidade e dialogismo: “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e o cinema de autor	30
Capítulo 2: “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e o faroeste clássico	69
2.1 Breve histórico do faroeste	70
2.2 Estética da desconstrução: “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e os limites e possibilidades do “faroeste terceiro-mundista”	77
Capítulo 3 : “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e o fantástico clássico	163
3.1 Breve histórico do fantástico	164
3.2 Estética da fabulação: “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e o fantástico	169
Considerações finais	201
Fontes (c/ sinopse do filme)	207
Bibliografia	218

Foi justamente Jean-Luc Godard que lembrou a famosa frase de Èlie Faure a respeito de Velásquez, parece-me (ou se for a respeito de outro não tem qualquer importância, no presente caso), segundo a qual o pintor, a partir de certa época, passou a pintar não os objetos em si, mas o ar que passava entre as coisas.

Talvez, algum dia, falar de cinema signifique não mais se interessar propriamente pelos filmes, obras, cineastas, mas pelo que se passa entre eles, abordando relações até então imperceptíveis entre os objetos, os sistemas e os homens de cultura.

Sylvie Pierre, em "Glauber Rocha : textos e entrevistas com Glauber Rocha".

Introdução

60. A

que n

instru

No c

Acô

dir

ala

do

ch

e

er

INTRODUÇÃO

Introdução

As dificuldades de se filmar no Brasil se acirram no final da década de 60. Afora os aumentos estrondosos dos custos de produção, bem maiores do que no início da década, o progressivo fechamento do regime, coroado com a instituição do AI-5, obstaculiza ainda mais o trabalho dos cineastas brasileiros. No caso do cinema novo, para quem a "(...) estética é uma ética, a mise-en-scène é uma política"¹, a situação é desesperadora. Adeptos de uma cinematografia que se colocava claramente à esquerda no espectro político, além de construtores de uma estética anticlassicista, os cinemanovistas sofrem do afastamento da assistência que mais os interessava, qual seja, a das classes populares. Conseguindo dialogar somente com seus pares, procuram, à todo custo, livrar-se da pecha de "intelectuais de classe média"² e estabelecer uma comunicação profícua com o "povo", até porque um dos objetivos do movimento, desde sua formação, era o de estabelecer uma indústria cinematográfica no Brasil, herança clara da visão etapista da revolução teorizada pelo PC soviético e endossada pelo PCB, e que tinha relações, não assumidas, com a euforia nacional-desenvolvimentista do pós-45.

A teorização de um cinema ao mesmo tempo popular e "revolucionário" remete ao início dos anos 50, quando dos congressos de cinema, em São Paulo e no Rio de Janeiro, em que futuros cineastas ligados ao PCB, como Néelson Pereira dos Santos e Alex Viary, colocam a necessidade da fundação de cinematografia sólida, assentada na discussão de temas relacionados ao cotidiano das camadas populares, que se contrapusesse ao cinema "burguês" da Vera Cruz. Assim, os primeiros filmes que apontam para a estética do cinema novo, como "Agulha no palheiro" (1952), de Alex Viary, e "Rio 40 graus" (1955) e "Rio Zona Norte" (1957), de Néelson Pereira dos Santos, são marcados pela estética marxista-católica³ do neo-realismo, em que narrativa

¹ ROCHA, Glauber APUD RAMOS, Fernão. (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 352.

² Tese de BERNADET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. Livro publicado originalmente em 1966.

³ Uma coalisão formada pela Democracia cristã e os socialistas governou a Itália de 1945-1948, o que levará alguns autores a encarar os filmes neo-realistas desta época sob este

aparentada a dos clássicos hollywoodianos é instrumentalizada em prol de conteúdos relacionados aos problemas das classes menos favorecidas.

Com a radicalização do quadro político, no início da década de 60, Glauber Rocha lidera um grupo de cineastas que procura inventar nova linguagem, já que para eles um cinema que se diz revolucionário deve inovar na forma e no conteúdo. Chocam-se, pois, com o didatismo da estética cepecista, que havia acentuado o populismo e paternalismo do cinema nacionalista (o de Néelson e Alex) da década de 50. Os cinemanovistas opõem-se categoricamente a este tipo de cinema, levantando o argumento de que explorariam a sensibilidade do espectador ao invés de fazê-lo refletir. Para eles, o cinema verdadeiramente “revolucionário” não poderia manipular seu público, devendo, ao contrário, suscitar distanciamento brechtiano do espectador em relação à obra de arte, que, somente assim, exerceria o papel de conscientização.

O compromisso ético-estético marca toda a trajetória do cinema-novo⁴. Este movimento, pois, não conseguirá fugir do paradoxo de se produzir cinema intelectualizado que se pretendia popular. Ainda que seus filmes sofram inflexões, ocasionadas pelas mudanças conjunturais do país, principalmente as advindas com o golpe militar (1964) e o AI-5 (1968), não logram sensibilizar as classes populares. A última tentativa neste sentido, efetuada após o AI-5, tenta apoiar-se no colorido barroco das imagens, na ênfase nos elementos da cultura popular e na desconstrução daqueles da nascente indústria cultural para tentar modificar a situação.

Glauber Rocha filma “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”⁵ (1969), ciente da necessidade de aproximação com o público. Apóia-se fundamente, então, em alguns gêneros cinematográficos de apelo popular. Nessa película, reutilizando alguns dos temas e personagens de “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), qual seja, a questão do messianismo e do cangaço e a presença enigmática do matador de cangaceiros *Antônio das Mortes*, o cineasta baiano intenta “(...) um sangrento western político (...), dez

viés. FABRIS, Mariarosaria. *Néelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, pp. 25-37.

⁴ Movimento que nasceu e morreu na década de 60. Seus cineastas continuaram filmando, mas cada qual separadamente, não existindo mais um projeto coletivo. Isto se deveu, em grande parte, ao exílio de Glauber, figura agregadora e com espírito de liderança invejável.

anos mais tarde, num sertão modernizado e ainda bárbaro(...)"⁶. Nessa frase podemos delimitar a desconstrução, pelo artista, do western e do fantástico, dois gêneros cinematográficos clássicos, via cinema político moderno⁷ (cinema de autor). Ao que tudo indica, aqueles, bastante populares, são mobilizados, em função deste, produzido e consumido por setores intelectualizados, no propósito de cinema militante.

Entretanto, uma das preocupações do cinema novo, desde o início, havia sido diferenciar-se do cinema de autor do pós-guerra. Buscava-se uma terceira opção, entre o cinema clássico hollywoodiano e o cinema de autor europeu. Para a geração nacionalista, a soberania do país passava pela especificidade de sua arte. O cinema brasileiro tinha, pois, que construir uma linguagem filmica singular. Neste sentido, a antropofagia tropicalista, apontada desde os primeiros manifestos do movimento, emerge na produção de "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969) como solução estética ao mesmo tempo pragmática e ética. Logo, no filme em estudo, não se busca somente desconstruir dois gêneros clássicos hollywoodianos, como também provocar deslocamento em relação ao cinema político moderno.

A questão fundamental deste trabalho é, pois, a de tentar perceber os limites e possibilidades do cinema que se pretendia novo através da análise de "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969). Acompanhando a desconstrução operada por Glauber sobre dois gêneros cinematográficos clássicos (o western e o fantástico)⁸, por meio de elementos temáticos e estilísticos do cinema de autor, busco delimitar a lógica de funcionamento de um cinema que se pretendia único⁹.

⁵ Ver sinopse deste filme em anexo.

⁶ ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 309.

⁷ A diferença entre cinema clássico e moderno que norteia minha análise se baseia principalmente na questão da representação. Enquanto o primeiro tomaria o real aprioristicamente, negando seu caráter construtivo, o segundo desvelaria sua montagem, sendo, pois, ao contrário do cinema clássico, eminentemente anti-representativo. Temporalmente, tomo a segunda guerra mundial como marco de separação entre estes dois fazeres cinematográficos, ainda que com flexibilidade.

⁸ Utilizo a noção de gênero de Todorov, que o define por duas características: "propriedades comuns (...) a um dos subconjuntos da literatura"; reeaboração constante dessa combinatória. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.11.

⁹ Ismail Xavier já havia analisado este filme sob o prisma da alegoria. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993. O que diferenciaria a alegoria do fantástico seria o sentimento de

Sabemos que o cinema novo tinha caráter político insuspeitado. Nascido de jovens intelectuais de esquerda, criados na ambiência do nacional-desenvolvimentismo e num clima mundial de acirramento de contradições em que questões como a do nacionalismo, do terceiro-mundismo¹⁰, do colonialismo, do imperialismo e da revolução davam a tônica, este movimento é marcado, ao menos exteriormente, por nítido elemento de busca de transformação social, política e cultural. Principalmente através da figura do líder, Glauber Rocha, é eminente produtor de manifestos: "O cinema novo e o cinema livre" (1961), "A estética da fome" (1965), "A revolução é uma estética" (1967) e "A estética do sonho" (71), entre outros. O segundo, profundamente marcado pelas idéias contidas no clássico "Os condenados da terra"¹¹, do médico psiquiatra e teórico anticolonialista da Martinica, Frantz Fanon (que atuou na guerra de libertação argelina do jugo francês), é uma mostra clara da radicalidade, ao menos intencional, dos cinemanovistas. Neste sentido, estabelecem relação de trocas frutíferas com movimentos que, como eles, se insurgem contra o império hollywoodiano, como o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* francesa e o cinema social americano, além de também buscarem inspirações nas vanguardas dos anos 20, particularmente na formalista russa e na surrealista espanhola. No caso que mais nos interessa, o de Glauber, o cineasta estabelece diálogo muito profícuo com os italianos Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Pier Paolo Pasolini, com o francês Jean-Luc Godard¹², com os norte-americanos Orson Welles, Elias Kazan e Nicholas Ray, com o espanhol Luis Buñuel e com o já falecido, à época, Serguei Eisenstein.

O que me interessa, basicamente, nesses cineastas, que produzem o que pode ser genericamente intitulado "cinema político moderno"¹³ (ou "cinema

hesitação que o segundo provocaria. No caso da primeira, estaríamos perfeitamente cientes de seu caráter alusivo. TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., pp. 69-81.

¹⁰ Mais tarde, com a falência deste ideal, ressurgiu o da América Latina una.

¹¹ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

¹² Glauber era tão ligado a ele que chegaram a levantar a possibilidade de levantar uma frente revolucionária tricontinental no cinema, tal qual a de Guevara na política. PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996, p. 64.

¹³ Ainda que Deleuze coloque os cineastas Eisenstein, Buñuel, Kazan e Ray no rol dos clássicos, tratarei-os como modernos. Se Eisenstein fazia um cinema mais condicionador do que reflexivo, vários de seus elementos estilísticos foram mobilizados no cinema moderno, como a famosa montagem dialética. Também é o caso de Buñuel, que trabalhava com um estética do absurdo que teve muitas ressonâncias na década de 60, além de produzir uma cinematografia que, iniciada na década de 20, termina somente na década de 70. Já Kazan

de autor”), é o uso que fazem de elementos temáticos e estilísticos anti-representativos (instrumentos fundamentais para a constituição de cinema crítico e auto-reflexivo), a serem atualizados por Glauber no filme em estudo. Como a “subjéctiva indireta livre”: teorizada na década de 60 (apesar de construída lentamente já há algum tempo pelos diretores citados anteriormente), por Pier Paolo Pasolini, a técnica possibilitou a esses cineastas (intelectuais progressistas das camadas médias) corporificarem as idéias e visão de mundo através do personagem central (alter ego), o anti-herói. Particularmente no filme examinado, *Antônio das Mortes* e o professor dividem o papel. É principalmente através deles que Glauber “fala”. Funcionam, pois, como canais privilegiados de exposição e reflexão das angústias do artista baiano¹⁴. Assim, um dos objetivos específicos desta dissertação é a de tentar entender o descentramento que Glauber opera sobre o cinema político n’ “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969).

O faroeste foi o gênero cinematográfico que mais marcou Glauber. Até filmes urbanos, como “Terra em Transe” (1967), teriam elementos do western¹⁵. Um dia, diz: “(...) o gênero que eu mais gosto é o western, pois mesmo que não chegue a ser uma epopéia, é o que está mais próximo dela. Existem elementos de western em todos os meus filmes (...)”¹⁶. Nascido em Vitória da Conquista, cidade sertaneja, presencia casos de violência decorridos de litígios entre famílias, chegando mesmo a perder um primo distante numa delas¹⁷. Ainda na infância, acompanha o pai, pequeno empreiteiro, em viagens pelo interior adentro, em que o jovem, além de vivenciar ainda mais um mundo mágico, com “(...) vaqueiros, jagunços, animais ferosos e feiras concorridas (...)”¹⁸, aumenta o repertório de “causos” da forte tradição oral sertaneja¹⁹. Acompanha, regularmente, as matinês duplas de western no cinema de Vitória

e Ray, ainda que mais ligados à Stanislavski do que à Brecht – formadores do Actors Studio que são -, produziram obras demasiado auto-reflexivas para que as tomemos como clássicas.

¹⁴ Não serão os únicos, no entanto. Tal como no sonho, quando interpretamos todos os papéis ao mesmo tempo, num filme “autoral” o diretor desdobra-se em vários personagens.

¹⁵ ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.

¹⁶ ROCHA, Glauber apud GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 35.

¹⁷ Id, *Ibidem*, p. 02.

¹⁸ Id. *Ibidem*, p. 20.

¹⁹ Não podemos esquecer que o cangaço somente foi extinto em 1939, com a dizimação do bando de Corisco, antigo aliado de Lampião.

da Conquista. Em Salvador, para onde se desloca com a família, em 1948, um Glauber pré-adolescente escreve dois roteiros: “Bang-bang em Conquista” e “Faroeste na Bahia”²⁰. Em 1957, com apenas 18 anos, publica, na revista *Mapa*, ensaio sobre o gênero, intitulado “O western – uma introdução ao estudo do gênero e do herói”²¹. Depois, ao longo de sua trajetória, reafirma incessantemente seu amor aos filmes de faroeste, principalmente aos do norte-americano John Ford²² e aos do italiano Sergio Leone²³.

Dois filmes de Glauber denotam mais explicitamente sua afeição ao gênero: “Deus e o diabo na terra do sol” (1964) e “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969). No primeiro, *Antônio das Mortes*, o “matador de cangaceiros”, alter ego do cineasta, segue os passos de um casal de camponeses, no intuito de livrá-los da influência deletéria do beato *Sebastião* (messianismo) e do cangaceiro *Corisco* (cangaço), símbolos de lutas pré-revolucionárias em direção de consciência de classe superior. O discurso do nacional-popular faz-se presente aqui, propugnando a destruição dos aliados latifúndio - capital externo em prol da união nacional-desenvolvimentista entre burguesia nacional - intelectuais de esquerda – camponeses - operários, defendida, à época, pelo PCB. No segundo, *Antônio das Mortes*, incorporando a má-consciência do intelectual hegeliano, junta-se ao bando do cangaceiro *Coirana* e ao grupo do beato *Antão* para debelar o forasteiro/citadino/empreendedor *Mattos* e o coronel *Horácio*. A ideologia, aqui, tece aproximações com o maoísmo, havendo a defesa explícita da destruição da burguesia nacional, do capital externo e do latifúndio (talvez até do operariado²⁴) pela aliança composta por intelectuais progressistas e

²⁰ GOMES, João Carlos Teixeira. Op. Cit., p. 20.

²¹ Id. Ibidem, pp. 588-593.

²² Ver o artigo “O cacique da Irlanda (sobre John Ford)”, escrito por Glauber em 1969. PIERRE, Sylvie. Op. Cit., p. 177. Ainda sobre a relação Glauber-Ford, ver: Id. Ibidem, p. 109.

²³ Depoimento do cineasta Paulo Thiago, no programa *Roda-Viva*, exibido pela TV Cultura em 24/02/2003. Gomes aponta a semelhança entre *Antônio das Mortes* e o bandoleiro *Frank*, de “Era uma vez no Oeste” (Leone, 1969). GOMES, João Carlos Teixeira. Op. Cit., p. 471.

²⁴ Haja vista a lentidão, o adiamento ou a falência da concretização do ideal revolucionário nos anos 60 ter fomentado uma revisão, no pensamento das esquerdas, do pretensível papel revolucionário do operariado, tal como se deu na obra clássica de Marcuse, por exemplo. MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

camponeses²⁵. Os elementos do western norte-americano clássico são aqui, como no primeiro filme, desconstruídos em função do discurso com matizes progressistas, acompanhando a guinada ideológica do gênero, na década de 60, tal como se dava, entre outros, nas obras de John Huston²⁶, Arthur Penn e Sam Pechinpah²⁷, no caso norte-americano, e nas de Sergio Leone²⁸, Sergio Corbucci²⁹ e Damiano Damiani³⁰, no caso italiano, do faroeste-espaguetti. Se o gênero exalta o individualismo e a prepotência norte-americana, nos anos iniciais de afirmação da guerra fria, denota a falência do “american way of life” e o crescimento das esquerdas ocidentais e orientais, nos contraculturais anos 60 e 70.

As áridas paisagens sertanejas³¹, o ruído cortante do vento, a figura do pistoleiro errante, enigmático, solitário e emudecido de *Antônio das Mortes*, as músicas/cantorias, afirmadoras do imaginário pleno de catolicismo popular, mas também de aventura e peripécia sertaneja, o bando do cangaceiro *Corisco*, transpirando masculinidade e sensualidade, o messianismo do grupo do beato negro *Antão*, os jagunços/matadores de aluguel dionisíacos liderados por *Mata Vacas*, a bebedeira interminável do *professor* (cidadino perdido nas paragens sertanejas), os combates coreografados, a violência extrema³², o tom

²⁵ Um pouco mais tarde, em 1971, Glauber divulgará um manifesto irracionalista, intitulado “A estética do sonho”, em que sistematiza estas idéias. GOMES, João Carlos Teixeira. Op. Cit., pp. 600-604.

²⁶ Filmes como “O passado não perdoa” (1958) e “Os desajustados (1960), este último roteirizado pelo dramaturgo de esquerda Arthur Miller. Estes dois filmes têm um sentido fantasmagórico e decadentista reapropriado por Glauber em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969).

²⁷ Sua estetização da violência, particularmente, permite que o aproximemos de Glauber. O cineasta baiano afirma que o final de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) teria sido inspirado no de “Pistoleiros do entardecer” (1962), de Pechinpah. VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Prefeitura do Rio, 2002, p. 104.

²⁸ Diretor de, entre outros filmes clássicos, “Era uma vez no Oeste” (1969) e “Quando explode a vingança” (1972). Talvez seja o cineasta, junto com Pasolini e Godard, que mais tenha se aproximado de Glauber.

²⁹ Cineasta que se popularizou com “Django” (1966), mas que atingiu seu auge artístico com o belo, lento, reflexivo e desesperador “O vingador silencioso” (1968), interpretado por Jean-Louis Trintignant e Klaus Kinski. Seu filme mais politizado, e que por esta razão mais se aproxima dos de Glauber, é “Vamos matar, companheiros” (1970).

³⁰ Diretor de, entre outros, “Uma bala para o general” (1968).

³¹ Para Noël Carrol, a cenografia seria o traço definidor do faroeste. CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999, p. 29.

³² Uma estética da violência será bastante prezada pelos cineastas de esquerda nos anos 60, como Carlos Saura, Luis Buñuel e Sergio Leone. Glauber será um dos seus construtores, haja vista o manifesto “A estética da fome”, dado à luz em 1965. GOMES, João Carlos Teixeira. Op. Cit., pp. 594-599.

épico-epopéico³³, o humor grotesco, a inversão de valores, a problematização da questão da “rebeldia primitiva”, todas estas características de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) denotam a desconstrução do western clássico e o diálogo frutífero com o faroeste norte-americano sessentista e com o faroeste-spaguetti italiano³⁴, principalmente com os cineastas referidos no parágrafo anterior. Neste sentido, outro objetivo específico deste trabalho é o de tentar perceber qual a ressignificação que Glauber fez do western clássico em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) (para ele, um “faroeste terceiro- mundista”³⁵), diferenciando-o das versões modernas norte-americana e italiana. Suspeito que a reutilização dos elementos desse gênero tem, no filme glauberiano, sentido de inquirição dos limites e possibilidades do espectro da revolução para nossos intelectuais. Se o sentido épico que remete ao ápice do gênero (até a década de 50) persiste, denotando instigação para a luta, outro de frustração e desespero, típico nos westerns sessentistas, denota a falência do ideário socialista. Mas sua função primordial seria a de, invertendo o gênero hollywoodiano clássico, destruir os mitos colonialistas que alienariam o povo brasileiro (através dos “nordesterns”, por exemplo).

Outro gênero clássico apropriado por Glauber Rocha, no filme, é o do fantástico. Por incrível que pareça, o exigente artista e intelectual baiano não desprezava este tipo de filme. Ressurgindo no final da década de 60, após um período de decadência, o gênero é emblemático do clima de desilusão do pós-68. Amante das películas moralistas/puras de José Mojica Marins e da literatura de Poe, conhecedor das obras expressionistas de Lang e Murnau e daquelas dos barrocos Dario Argento³⁶ e Roman Polanski, Glauber incorporou algumas de suas características em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969).

³³ Que atraía Glauber, fã de Eisenstein, pelo seu elemento de instigação para a luta.

³⁴ Surpreendentemente, Ismail Xavier dirá que o personagem *Django*, símbolo do gênero italiano, com sua capa preta e caráter enigmático, talvez tenha sido inspirado em *Antônio das Mortes*. XAVIER, Ismail. Op. Cit., p. 176. Além disso, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) foi exibido na Itália como um western, aproveitando-se a onda spaguetti. REZENDE, Sidney (org). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986, p. 206.

³⁵ PIERRE, Sylvie. Op. Cit., p. 66.

³⁶ Filmes que se aproximam bastante dos de Glauber, com muitas cores e movimentação frenética de câmera.

Para Tzvetan Todorov, autor de tratado clássico sobre o gênero³⁷, este se caracteriza basicamente por suscitar sentimentos de hesitação e ambiguidade em torno das causas que explicam os acontecimentos da narrativa, fazendo com que não conseguíssemos nos decidir se deveríamos remetê-las ao natural ou ao sobrenatural. O filme de Glauber, neste sentido, é pleno de ambivalência. O sertão tem o aspecto infernal, diabólico, mítico, atemporal³⁸, mágico, de espaço modificado³⁹, em que o tempo parece suspenso⁴⁰, palco de embate eterno entre Deus e Diabo, em que a salvação e a perdição estão em jogo⁴¹, suscitando, num mesmo movimento, “medo cósmico”⁴² e “justiça moral cósmica”⁴³, denotativo que é da “geografia do horror”⁴⁴. Os personagens têm caráter fantasmagórico-arquetípico (fusão entre matéria e espírito⁴⁵), o que é corroborado pela fotografia de Afonso Beato, que parece “atravessá-los” com uma luz. A composição da cena em que *Laura*, esposa do coronel *Horácio*, “namora”, chorando, o *professor* sobre o cadáver de *Mattos*, seu amante, é emblemática da reapropriação efetuada com o gênero: a morbidez do ato se faz acompanhar de ária, gênero musical muito utilizado nos filmes de terror, tudo contribuindo para criar um clima de suspense e temor em razão da sensação de “impureza” (sexo sobre um cadáver) e de “perigo” (castigo, punição divina) instigados⁴⁶. Várias outras

³⁷ TODOROV, Tzvetan. Op. Cit. O fato do livro ter sido escrito em 1968 diz muito acerca do ressurgimento literário e cinematográfico do gênero.

³⁸ Em tomo de *Jardim das Piranhas*, localidade sertaneja onde sobrevivem o cangaço e o messianismo (extintos na década de 30), faz-se presente, estranhamente, um Brasil cruzado de rodovias e postos de gasolina (quadro do país no final da década de 60).

³⁹ TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., p. 128.

⁴⁰ Id. Ibidem., p. 126.

⁴¹ Id. Ibidem., p. 138. Interessante que Bernadet já havia discutido esta oposição ao analisar os personagens-chaves (intelectuais) das películas cinemanovistas. BERNADET, Jean Claude. Op. Cit., p. 67-133.

⁴² CARROL, Noël. Op. Cit., p. 237.

⁴³ Id. Ibidem., p. 62.

⁴⁴ Id. Ibidem., p. 54.

⁴⁵ TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., p. 122.

⁴⁶ CARROL, Noël. Op. Cit., p. 46. Utilizo várias das noções de Noël Carrol construídas em seu tratado para o filme de horror, já que no seu próprio dizer ele poderia ser considerado um subgênero do fantástico. Esta sexualidade desenfreada, principalmente quando envolve mais de duas pessoas, é também salientada por Todorov como um dos componentes do gênero do fantástico. TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., pp. 135-138/p. 141. O aspecto necrofílico da cena também pode ser remetido a Todorov. Id. Ibidem, pp. 145-146.

passagens do filme nos transmitem a sensação de insegurança, que beira mesmo a loucura⁴⁷.

Talvez esses elementos serviram para expressar a amargura e o desespero dos intelectuais de esquerda brasileiros, no final da década de 60, particularmente com o fechamento do regime e o processo de modernização conservadora implantado então pelos militares. Tudo leva a crer que a película parece ter ido muito além de reles mobilização para o embate político. Se “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) é recebido, no Brasil e no exterior, como “ópera popular terceiro-mundista”, símbolo de resistência ao regime militar⁴⁸, nele, como já anteriormente em “Terra em Transe”(67), parece haver uma maior preocupação analítica do que propositiva, o que denota disparidade entre a intenção consciente de Glauber/recepção da obra e o conteúdo efetivo da película. Desde o golpe militar de 64, a produção cinemanovista havia se voltado para ela própria, numa postura auto-analítica que visava entender a falência do projeto revolucionário. Neste sentido, por exemplo, a figura do alter ego intelectual, corrente nas películas cinemanovistas, é problematizada. Sua função messiânica, até então indiscutível, será colocada em xeque. Através dela, os cinemanovistas farão, pois, uma revisão do pretense papel revolucionário, reconhecendo suas ligações suspeitas com o poder político e econômico. No caso de Glauber, persona autocrítica e de honestidade ímpar, a questão se coloca com mais intensidade ainda⁴⁹.

Mas não somente para isto: também para denotar expectativa de revanche. Os elementos conservadores do fantástico clássico (moralismo⁵⁰, degradação, desespero, apatia, descrença, cinismo, crueldade⁵¹), agenciados por Glauber n’ “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), adquirem propósitos autocríticos, transgressores. A principal motivação, no entanto, para a atualização do fantástico, adveio das reservas do cineasta em

⁴⁷ Outro elemento do gênero fantástico delineado por Todorov, e que se faz presente em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), é o do pandeterminismo. Id. *Ibidem*, pp. 118-119.

⁴⁸ PIERRE, Sylvie. *Op. Cit.*

⁴⁹ Bernadet, num livro clássico escrito em 1966 (no “calor da hora”, pois), já relativizava o suposto caráter popular-revolucionário do cinema novo, levantando a tese de que representaria uma auto-análise da classe média brasileira. BERNADET, Jean-Claude. *Op. Cit.*

⁵⁰ Id. *Ibidem*, pp.138-139.

relação à racionalidade das sociedades ocidentais primeiro-mundistas (socialistas ou capitalistas). Se, como Godard, Glauber procura desconstruir as mitologias colonialistas do western clássico, ele vai além ao propor a reinvenção de fabulações soberanas, “nacionais”, “terceiro-mundistas”, marcadas pelo que ele denomina de “irracionalismo” ou “surrealismo tropical”. Outro objetivo específico deste trabalho é, pois, o de atentar para a reedificação que Glauber efetuou deste gênero clássico, em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”(1969), diferenciando-o de outras versões modernas.

A problemática deste trabalho é, pois, a de tentar perceber a relação polifônica e dialogal que Glauber estabeleceu com outros cineastas e correntes cinematográficas, na construção de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969)⁵², no seu intento de produzir um cinema distinto, único, “nacional”, “terceiro mundista”. Percebo como o cineasta, através da ressignificação de dois gêneros clássicos e do cinema político moderno, tentou constituir uma experiência filmica singular, marcada pela antropofagia.

A historicidade do filme é delimitada a partir das retranscrições temáticas e estilísticas que ele faz. Neste sentido, questões chaves, no Brasil do final da década de 60, tais como a da revolução, da luta armada, da resistência ao regime militar, da indústria cultural e, principalmente, a das relações possíveis dos intelectuais com os diferentes setores da sociedade brasileira, aparecem, neste estudo, somente na medida em que me ajudam a entender as escolhas e opções estéticas do cineasta em ação.

Procurando perceber a significação imbuída por Glauber no cinema, acredito que contribuo para abrir uma vereda teórico-metodológica pouco

⁵¹ Id. *Ibidem*, pp. 141-144.

⁵² Filme que conheço bem, objeto que foi de minha monografia de bacharelado. CASTELO, Sander Cruz. “Sertão convulsionado, sertão dilacerado: ‘O dragão da maldade contra o santo guerreiro’ no contexto sociopolítico e cultural dos anos 60”. *Monografia de bacharelado*. UFC/CH: 2002. Nela, atentei para a representação construída por Glauber acerca do espaço sertanejo na película em questão. Durante sua redação, elaborei o projeto de seleção para o mestrado, no qual me propunha pesquisar algumas questões que a investigação então colocava, particularmente as construções efetuadas acerca da problemática campo/cidade pelos cinemanovistas. Já no mestrado, dei-me conta de que a questão central do movimento não era de cunho geográfico-espacial, mas dizia respeito, isto sim, às relações estabelecidas pelos intelectuais brasileiros (os próprios cinemanovistas) com os diversos estratos sociais. Mais atento ao caráter estético do cinema do que quando da feitura de minha monografia, e temeroso de cair no sociologismo, optei pela vereda que ora percorro.

explorada pelos historiadores. Trabalhando a história a partir da própria linguagem fílmica, penso que consigo me livrar um pouco da profunda ideologização da ampla e variada fortuna crítica construída acerca do cineasta, que por si só justificaria um trabalho que identificasse sua historicidade e lugar social⁵³.

Este é um problema muito sério. Os historiadores, ao trabalhar com fontes fílmicas, tendem a separá-las, artificialmente, do contexto histórico. Tudo funciona como se existisse um “real” fora da linguagem, cabendo a esta somente captá-lo. Nega-se a função positivadora da linguagem, encarada como meramente instrumental. É como se a realidade precedesse as relações de força e poder, quando, na verdade, é produto delas. Neste sentido, procuro buscar o tempo, matéria prima da História, dentro da própria sintaxe dos filmes pesquisados. É de dentro da própria história do cinema, acompanhando seu fluxo ininterrupto de imagens e sons, que procuro aqui fazer-me historiador. Neste sentido, minhas fontes principais são inúmeros filmes dos três gêneros pesquisados.

Não podemos esquecer que toda fonte histórica, produção linguística que é, obedece às regras de um dado gênero. Mas, por outro lado, ela sempre o renova. O trabalho do historiador é, pois, o de acompanhar o processo de atualização incessante destas formas. A noção de “acontecimento” lhe é essencial, pois permite-lhe perceber a insurgência teimosa do “novo”. É, pois, principalmente a partir do cotejo de fontes de mesma natureza que se faz o metier do historiador. Neste sentido, faço minhas as palavras de Todorov:

É da própria natureza da linguagem mover-se na abstração e no “genérico”. O individual não pode existir na linguagem, e nossa formulação do caráter específico de um texto torna-se automaticamente a descrição de um gênero, cuja particularidade seria a de que a obra em questão fosse seu primeiro e único exemplo. Toda descrição de um texto, pelo próprio fato de se fazer com a ajuda de palavras, é uma descrição de gênero. Esta não é aliás uma afirmativa puramente teórica; o exemplo nos é fornecido sem cessar pela história literária, já que os epígonos imitam precisamente o que havia de específico no iniciador.

Logo, não se pode pensar em “rejeitar a noção de gênero”, como, por exemplo, exigia Croce: uma tal rejeição implicaria a renúncia à

⁵³ Alcides Freire Ramos fez este trabalho com o filme “Os inconfidentes” (1971), de Joaquim Pedro de Andrade. RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

linguagem e não poderia, por definição, ser formulada. Importa, ao contrário, estar consciente do grau de abstração que assumimos e da posição desta abstração face à evolução efetiva; esta acha-se inscrita por sua condição em um sistema de categorias que a fundamenta e ao mesmo tempo dela depende⁵⁴.

Ainda que Deleuze, diferentemente de Todorov, não se apoie no estruturalismo, e sim na fenomenologia, renegando a semiologia em função da semiótica, ele propõe algo parecido, reafirmando a validade de trabalhos como o meu:

Mas a *modulação* é algo bem diferente: é um fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação. Se ela remete a um ou vários códigos, é por enxertos, enxertos de código que multiplicam sua potência (como na imagem eletrônica). Por si mesmas, as semelhanças e as codificações são meios pobres; não se pode fazer grande coisa com códigos, mesmo multiplicando-os, como se esforça a semiologia. É a modulação que nutre os dois moldes, que faz deles meios subordinados, com a possibilidade de tirar deles uma nova potência. Pois a modulação é a operação do real, enquanto constitui e não pára de reconstituir a identidade da imagem e do objeto⁵⁵.

No primeiro capítulo, “‘O dragão da maldade contra o santo guerreiro’ e o cinema de autor”, discorro inicialmente sobre o significado que Glauber ímbuía no cinema, na época do filme em estudo, particularmente acerca da opção pelo antropofagismo da estética tropicalista. Logo depois, estabeleço um diálogo entre o artista baiano e os cineastas políticos modernos que mais o marcaram, na feitura de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), atentando particularmente para a atualização que Glauber efetuou na película de elementos estilísticos e temáticos presentes nas obras desses autores.

No segundo capítulo, “‘O dragão da maldade contra o santo guerreiro’ e o faroeste clássico”, estudo a desconstrução efetuada por Glauber, no filme, do gênero faroeste, a partir da anomalização de elementos do cinema político moderno. Tento perceber, ainda, como a proposta glauberiana se situa em relação ao western-spaghetti italiano e ao western moderno norte-americano.

⁵⁴ TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., pp. 11-12.

⁵⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 40.

Através da análise estrutural da obra, procuro problematizar o apregoado fazer antropofágico do cineasta.

No terceiro capítulo, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro’ e o fantástico clássico”, discuto acerca do desmonte operado por Glauber, de elementos temáticos e estilísticos deste gênero, via descentramento do cinema político moderno, buscando sempre atentar para as aproximações e afastamentos deste métier em relação às experiências modernas norte-americanas e italianas. O objetivo central continua sendo o de apontar a viabilidade e as contradições do projeto de “terceiro cine”.

Nas considerações finais, levanto discussão teórico-metodológica acerca da relação cinema-história, a partir dos resultados de minha investigação. Somente sinalizada ao longo dos capítulos, tem aqui espaço específico para desenvolver-se. Centrando-me no exercício de pesquisador, procuro apontar algumas soluções para aqueles que se debruçam sobre este campo de estudos ainda tão incipiente. Não sou, no entanto, ingênuo. Tenho plena ciência de que as questões teóricas estão sempre vinculadas às práticas específicas de pesquisa. Elas não podem, pois, ser aprisionadoras, imperativas ou açambarcadoras. Devemos encará-las como instrumentos, a serem reelaborados quando confrontados com necessidades e problemas específicos. O diálogo encetado com a escassa produção historiográfica sobre este objeto está subordinado, pois, à consciência da historicidade do saber.

Capit.
autor

glor
don
abr
oc
ci
o
r
r

CAPÍTULO I

“O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” e o Cinema de Autor

Capítulo 1: “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e o cinema de autor

Esta dissertação tem a mesma estrutura antropofágica do projeto glauberiano. Entretanto ou, melhor, exatamente por isto, tenho de vigiar-me continuamente para não ficar preso na sua rede discursiva. As declarações, escritos e filmes de Glauber são sedutores. Hábil com a retórica, o artista consegue convencer-nos facilmente hoje do que nos desdisse ontem. As contradições de seu pensamento denotam atuação pública completamente circunstanciada. O móvel de sua ação são os embates diários para afirmar o cinema novo, batalha que se dá em campos diversos, como a imprensa, os bastidores do estado e os núcleos de produção cultural. Por esta razão é que temos dificuldade imensa de historicizar seu ideário, marcado por idas e vindas, avanços avassaladores e retrocessos homéricos. Não que ele não possa ser explicado. Somente temos de cuidar para não o naturalizarmos. A tarefa é a de nos situarmos no centro do confronto. Entre as estratégias e as táticas¹.

Ainda que as imagens de seus filmes sejam tão prenhes de intenções quanto declarações e escritos, neles o movimento antitético de suas intervenções aflora com mais intensidade. Além de encontrarem-se compactadas num tempo mais exíguo, geralmente de uma hora e meia, o cineasta, geralmente, não detém controle completo sobre o que expressa. Ferro chama isto de “conteúdo latente”². Discordo desse conceito, já que ele supõe algo subjacente, quando na verdade o agenciamento, na superfície da película, de determinadas imagens e sons em detrimento de outras, é que pode explicar as estratégias e táticas do artista-produtor. Mas ele dá amostra das potencialidades do uso do objeto artístico como fonte histórica. Confrontado com o material escrito, ele permite descortinar conexões insuspeitadas e relações de força e poder abafados. O filme, pois, pode ser material privilegiado para a destruição do caráter mitológico que os homens procuram conferir às suas ações.

¹ Sobre os conceitos de “estratégia” e “tática”, ver: DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 6ª ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

O estudo da desconstrução de dois gêneros cinematográficos a partir de elementos do cinema político moderno (cinema de autor), n' "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), nos possibilita, pois, antever os limites e desvios da proposta antropofágica glauberiana. Sua obra fílmica corrobora os escritos e declarações, ou os nega? Quais as mediações que devem ser identificadas na concretização deste projeto? Em que medida um cinema que se pretende "brasileiro" consegue realmente diferenciar-se de experiências congêneres de outros países? Mais importante, o agenciamento de determinados temas e estilos serve a que propósitos? A linguagem cinematográfica revolucionada funciona irresolutamente como dispositivo libertador, ou também reafirma aspectos conservadores da sociedade brasileira? São questões cruciais, na medida em que permitem problematizar discursos cristalizados sobre Glauber e o cinema novo. Não procuro, neste trabalho, reconhecer ou demonstrar a eficácia de determinado fazer cinematográfico. O que desejo é acompanhar seu movimento, situar os deslocamentos e descentramentos que ele opera, mas também suas hesitações e inoperância, configurados através da positivação de determinadas identidades, congelamento de algumas temporalidades e obstacularização do devir. O historiador não é um memorialista: seu ofício não é o de trazer à tona o que os homens arriscam esquecer, mas identificar o funcionamento sutil e capcioso da memória.

Neste capítulo, discorro inicialmente sobre a proposta cinematográfica de Glauber, particularmente sobre a busca de construção de um cinema "nacional", "terceiro-mundista", que se opusesse, num mesmo movimento, ao cinema clássico hollywoodiano e aos cinemas novos europeus e norte-americanos. Num segundo momento, delimito o diálogo que ele estabelece com os cineastas políticos modernos que mais lhe aprazem na feitura de "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), no que diz respeito à problematização de temas e elementos estilísticos congêneres, buscando sempre situar os limites e as diferenças das trocas. Estou, então, apto a iniciar a análise da desconstrução que ele opera sobre o western e o fantástico clássicos, por este fazer estar pautado, em grande medida, sobre os

² FERRO, Marc. "O filme: uma contra-análise da sociedade?" In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 207.

deslocamentos que ele efetua em relação a alguns princípios do cinema político moderno. Deste modo, podemos entender a lógica de um cinema que se pretendia singular.

1.1 A concepção glauberiana de cinema

O cinema, para Glauber, tem um sentido eminentemente político. A estética, para ele, deve estar subordinada à ética, que se confunde com transformação política, econômica e cultural. Nascido em 1939, de geração que vivenciou a infância, adolescência e início da vida adulta sob os anos de desenvolvimentismo nacionalista, Glauber pauta a existência pela luta anti-imperialista e pró-terceiro mundista. Do movimento que liderou, diz: “O cinema novo foi um movimento político que se exprimiu através do cinema, que é a mais poderosa e moderna de todas as artes”³. Para ele, pois, não podemos separar a arte da vida. Crítico feroz do formalismo, do qual se aproximou no início da carreira com o curta concretista “O pátio” (1959), Glauber diz que ele nasce da esterilidade:

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posseção de suas formas. O sonho frustrado de universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente.⁴

No entanto, não podemos confundir o compromisso ético-estético com didatismo vulgar ou panfletarismo. No início da década de 60, Glauber se insurge contra a estética dos CPCs da UNE⁵, levantando a tese de que esta se pautava por uma forma conservadora e um conteúdo revolucionário. Glauber e outros cinemanovistas insistem na incongruência desta proposta, defendendo a indistinção entre conteúdo e forma. Para eles, um filme como “O pagador de promessas” (Duarte, 1962), ao pretender fazer defesa da cultura popular

³ ROCHA, Glauber apud REZENDE, Sidney (org). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986, p. 72.

⁴ ROCHA, Glauber apud GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 595.

⁵ Os Centro Populares de Cultura, vinculados à União Nacional dos Estudantes e ao Ministério da Educação, visavam conscientizar as massas através de um trabalho artístico pedagógico.

utilizando a narrativa clássica griffithiana, anulava seu potencial crítico-reflexivo⁶. Este tipo de forma artística dava ao filme um tempo psicológico abstrato que ludibriava o espectador, pois o envolvia emocionalmente, afirmando, sub-repticiamente, os valores da sociedade norte-americana, sua construtora. O realismo socialista era, pois, tão funesto como o burguês. Neste sentido, defendem uma revolução estética que propiciaria uma linguagem fílmica tipicamente “nacional”, assentada que estava num antropofagismo que remete aos modernistas de 20. Esta “deglutição” crítica somente se daria com a utilização de artifícios antinaturalistas, capazes de promover estranhamento do espectador em relação à obra de arte. Devia, pois, haver o rompimento com a estética realista no cinema, caudatária do romance burguês do dezenove, e, por esta razão, pródiga no cinema clássico norte-americano.

Por outro lado, faz-se necessário escapar do “formalismo burguês” dos cinemas-novos primeiro-mundistas (cinema de autor), que, apesar de politicamente progressistas, tinham um caráter mais autodestruidor do que construtor. Por esta razão, atualizando os procedimentos estilísticos presentes no cinema político moderno de forma a subverter o cinema clássico, acreditava-se produzir arte antropofágica, reflexiva e autocrítica, a ser consumida por público ativo, não passivo. A alternativa “tropicalista” ao cinema hollywoodiano e ao cinema de autor europeu expressaria a solução “brasileira” para a problemática do “terceiro cine”, termo que denominava o cinema produzido no terceiro mundo, em países como Argentina, Cuba, Vietnam, Argélia e Palestina⁷.

Assim, através da assimilação crítica de elementos do cinema clássico mundial e brasileiro (mas também da literatura brasileira⁸, da literatura

⁶ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 160-165.

⁷ Sobre o “Terceiro cine”, ver SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC, 1995. HANNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. AVELLAR, José Carlos. “A arte antes da vida: Glauber Rocha, a estética da fome e a estética do sonho”. In: *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.

⁸ A barroca setecentista (Padre Antônio Vieira e Gregório de Matos), a romântica oitocentista lírica (José de Alencar e Castro Alves) e ultra-romântica (Alvarez de Azevedo), a da primeira (Mario de Andrade, Oswald de Andrade), segunda (José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos) e terceira (Guimarães Rosa) geração modernistas e a cinqüentista (concretista) e sessentista (Antonio Callado e João Ubaldo Ribeiro).

universal⁹, do teatro nacional¹⁰ e mundial¹¹, das artes plásticas¹², da música erudita¹³, do cordel, música¹⁴ e religiosidade populares, e do ideário construído por intelectuais nacionais¹⁵ e estrangeiros acerca do país), agenciados reflexivamente em função de nosso quadro político, econômico, social e cultural com a ajuda de procedimentos estilísticos e temáticos do cinema político moderno, Glauber e outros cinemanovistas pretendem revolucionar o país, profundamente engajados que se acham em relação ao seu destino¹⁶.

Glauber estabelece, pois, diálogo profícuo com outras correntes cinematográficas capazes de lhe fornecerem elementos estéticos já solidificados em função de um cinema assumidamente crítico e político, temática e estilisticamente. Através da leitura do cinema clássico a partir de artifícios do cinema de autor, pretende politizar o cinema clássico hollywoodiano, destruindo-o, pois, por dentro. No entanto, como já dito, neste fazer filmico, ele busca também estabelecer distância visível em relação aos cinemas-novos. Um país soberano se faria com um cinema singular, e vice-versa.

Se “Deus e o diabo na terra do sol” (1964) já era marcante neste sentido, filme muitas vezes lido como produto da síntese entre John Ford e Eiseinstein (cinema clássico norte-americano e vanguarda modernista), em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), o propósito se torna ainda mais consciente, dada a necessidade premente de contato com o público, num Brasil cujo regime político se fechava cada vez mais, e onde os gastos para se produzir filme haviam crescido assustadoramente. No ano de seu lançamento, diz dele, em entrevista, que tinha o “espírito de western tradicional dentro do clima brasileiro que é o mesmo de Deus e o diabo”, numa expressão diversa

⁹ Edgar Allan Poe, William Faulkner, Jean Paul Sartre e Gabriel Garcia Marques.

¹⁰ Teatro Arena, de Ferreira Gullar e Vianinha, e Teatro Oficina, de José Celso Martinez Correa.

¹¹ Constantin Stanislavski, Bertold Brecht e o Teatro da crueldade de Antonin Artaud,

¹² Di Cavalcanti.

¹³ Mozart, Bellini, Vivaldi, Verdi, Carlos Gomes, Villa Lobos e concretismo.

¹⁴ As cantorias de Cego Aderaldo e Cego Oliveira, o sertanejo de Sérgio Ricardo e Luiz Gonzaga, os sons afro-índios de Nana Vasconcelos, o samba de Jorge Ben e Jamelão, a bossa nova de Baden Powell, Tom Jobim e Vinícius de Moraes e o tropicalismo de Caetano Veloso e Gal Costa.

¹⁵ Euclides da Cunha, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro.

¹⁶ Muitas das influências que marcaram a formação do artista e intelectual Glauber Rocha podem ser encontradas na biografia de Glauber escrita por GOMES, João Carlos Teixeira. Op. Cit.

"do cinema americano, linguagem ditatorial que precisa ser quebrada"¹⁷. Em artigo do mesmo ano, comentando "Vento do Leste" (1969), de Godard, escreve:

Uma inversão estrutural do gênero western pode ser muito interessante e útil para nós diretamente. É importante o western, não somente para mim. Nós somos um povo ligado historicamente à saga, à épica. Nós temos uma grande tradição filosófica; e é um mal. Mas seria um mal maior uma filosofia de importação que não corresponde à história. Por isto a antropofagia é mais importante.¹⁸

Ainda em 1969, na carta em que alfineta o cinema europeu, enviada de Cannes para Cacá Diegues, Glauber assume os objetivos mercadológicos do filme:

(...) todo o cinema está infestado do mais vulgar espírito de concorrência, de disputa, de prestígio pequeno-burguês, de demagogia-hipocrisia política, de uma enorme indescritível burrice da crítica, que é tão burra elogiando quanto esculhambando – eu e Zelito demos supremas gargalhadas dos elogios, todos a mesma coisa – opéra brülante, chant d' amour et d'espoir, poème flamboyante -, todos uns babacas incapazes de perceber a estrutura de uma cultura diversa da cultura velha clássica européia etc. veja só: faço um filme de estrutura comercial, com o objetivo de ganhar dinheiro, e os caras que esculhambaram Terra em transe vêm me dizer que este é o meu melhor filme, e dizem absurdos desproporcionais.¹⁹

Naquele momento, diversos cineastas europeus de renome interessam-se pelo western, dada a oportunidade de se aproveitar seus elementos épicos, num momento de euforia maoísta, de sucesso das experiências de Glauber e de Sergio Leone e de avanço avassalador da indústria cultural, que ameaçava o cinema de autor europeu, levando muitos cineastas para a TV, para o cinema comercial ou, no caso dos mais politizados, à radicalização de propostas. Tal é o caso de Godard, que dirige "Vento do Leste" (1969), filmado na Itália com o esquerdista Gian Maria Volonté e com a participação especial de Glauber²⁰, e de Pasolini, que faz o papel de padre engajado, em "Kill and Pray" (Lizzanni, 1967), exemplar do spaghetti. Jean-

¹⁷ Id. Ibidem, p. 407. Pierre falará de um parricídio glauberiano neste filme (expurgação da influência de John Ford) PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996, p. 109.

¹⁸ ROCHA, Glauber apud Id. Ibidem, p. 145.

¹⁹ ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 339.

Pierre Gorin, assistente de Godard, espantado, diz: "Não é possível, todos os marxistas da Europa querem fazer um western"²¹.

No caso de Glauber, a desconstrução do faroeste tem principalmente o sentido de destruir os mitos colonialistas que alienariam o povo brasileiro.

No trabalho de constituição do cinema "nacionalista", soberano, "anti-imperialista" e "terceiro-mundista", Glauber acaba também por ressignificar elementos do fantástico clássico. Questões como a do "duplo", do "autômato" e do "mal", comuns no gênero, sofrem sucessivas torções, assumindo agenciamentos diversos. Ainda que em declarações e escritos, este trabalho de bricolagem não seja tão explicitado como o levado a efeito com o western, ele aparece fortemente no filme em estudo. Dada a necessidade de se diferenciar da racionalidade primeiro-mundista, "imperialista" (de esquerda ou de direita), fazia-se necessário não somente destruir os mitos colonialistas pelos quais nos pautávamos, mas também que inventássemos outros, agora libertadores, soberanos, autônomos, "nacionais", "terceiro-mundistas".

Efetuando descentramentos e recentramentos em relação ao cinema clássico e moderno, Glauber busca abrir e consolidar espaços para o movimento que liderava, no Brasil como no exterior. Ao mesmo tempo negando-os e afirmando-os, o cineasta acredita fugir das garras do "imperialismo" primeiro-mundista. O intento parece ser o de buscar desvios, linhas de fugas e atalhos a partir dos quais possa manter, em movimento, o seu fazer artístico antropofágico.

Atualizando, n' "O Dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), diversos recursos temáticos e estilísticos presentes nas obras de cineastas políticos modernos²² e em dois gêneros clássicos, Glauber desejava construir um cinema que se singularizasse, independente, em suma. Anti-colonialista e "nacionalista", através dele se contribuiria para a libertação do país e do terceiro mundo.

²⁰ Numa encruzilhada, aponta ao cineasta francês os caminhos do cinema político.

²¹ GORIN, Jean-Pierre apud ARANTES, Edson. "Trinta anos de spaghetti: Sergio Leone inaugurou o ciclo com Por um punhado de dólares". *SET – cinema & vídeo*. São Paulo-SP, ano VII, ed. 82, 04 /1994, p. 24. Vontade esta ironizada por Fellini no episódio "Toby Dammit", de "Histórias extraordinárias" (1968), cujos personagens falam de um "western católico".

²² E também nos cineastas clássicos que o ajudaram a configurar-se.

No próximo item, detemo-nos sobre o diálogo que Glauber estabeleceu com os cineastas políticos modernos que mais o marcaram. Presentes em suas declarações e escritos, mas principalmente na produção fílmica, foram vítimas de uma espécie de parricídio por parte do cineasta que, desejoso de livrar-se do jugo paterno e construir o próprio caminho, acabou por assassiná-los. Neste ato extremo de negação, ele não saiu incólume. É da camisa manchada de sangue que ele cuidadosamente escondeu e da qual seguimos os rastros que tratamos a seguir.

1.2 Intertextualidade e dialogismo: 'O dragão da maldade contra o santo guerreiro' e o cinema de autor

A formação cinematográfica de Glauber dá-se no momento da emergência dos cinemas novos europeus e da crise do cinema clássico norte-americano. Neste sentido, o exercício de crítica cinematográfica, nos cadernos culturais dos periódicos baianos, no final da década de 50, expressa bem o impacto que movimentos como o neo-realismo e a *nouvelle vague* exerceram sobre seu espírito, levando-o a defender o “cinema de autor”.

No entanto, Glauber também é filho do nacional-desenvolvimentismo dos anos JK. É, pois, ferrenho defensor do cinema industrial, a somar com os esforços de um país que lutava para superar a “situação colonial”, tornando-se soberano e independente.

A contradição, visível na “Revisão crítica do cinema brasileiro²³”, escrita em 1963, perspassa sua produção fílmica. Sua postura em relação ao cinema de autor é, pois, crítica, não servil. A necessidade de se inventar um país e um ser ocupante leva-o a reelaborar os princípios temáticos e estéticos daquele, em função das questões que se colocam então ao artista terceiro-mundista. No próximo tópico, vemos como Glauber atualiza e presentifica elementos dos cinemas novos estrangeiros n' “O Dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), fazendo-os atuar em outra configuração discursiva, para dispositivo de poder diverso, qual seja, o das nacionalidades.

²³ ROCHA, Glauber. Op. Cit., 2003.

Glauber e Eisenstein: o cinema como condicionador das massas

A vinculação de Glauber com o cinema revolucionário soviético é explícita. Durante toda carreira, Sergei Eisenstein (1898-1948) é presença marcante, seja nas declarações e escritos, seja em suas películas. Originário do Teatro do Povo, com o qual percorre a Rússia propagandeando o ideal marxista em plena luta revolucionária, Eisenstein transplanta para suas experiências cinematográficas elementos cênicos daquele, por possibilitarem convencer o povo da necessidade e da validade do esforço de construção de país socialista. Além disso, desenvolve novos elementos estéticos, até então somente ensaiados em montagens teatrais, capazes de fornecer instrumentos para um cinema assumidamente político. Daí nascem várias teorias da montagem, inicialmente fortemente ancoradas no método dialético, e que se opunham à montagem paralela do norte-americano David W. Griffith, principal sistematizador, com Cecil B. De Mille e John Ford, da narrativa clássica hollywoodiana. De certa forma, dois ideais de sociedade opõem-se no embate estético. Enquanto os EUA, recém-saídos de guerra mundial que lhes permitiu destronar a Inglaterra imperial do reinado mundial, apoiam-se no realismo classicista, estética burguesa oitocentista, a URSS, sociedade que se pretende nova, dialoga com o vanguardismo modernista pós-primeira guerra.

Lembremos que ainda que Eisenstein defendesse um cinema político crítico, suas obras são antes de tudo de propaganda. Deleuze tem certa razão em situá-lo entre os cineastas clássicos²⁴. Seus filmes, diferentemente do cinema moderno, são fechados, acabados, buscam mais representar²⁵ que problematizar. Não permitem a reflexão do espectador. Apoiando as teorias da montagem no condicionamento pavloviano, Eisenstein busca instigar a luta de classes através da hipnose, não da crítica. Acionando os nossos sentidos através do entrechoque de planos e sons, e dos elementos internos do plano, Eisenstein parece seguir, à risca, a concepção leninista da arte revolucionária, eminentemente maquiavélica: *didatismo (com aspectos sado-masoquistas, principalmente nas cenas de massacre) e panfletarismo*. O fato de ter sido

²⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pp.189-198.

²⁵ GRUNEWALD, José Lino. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.

perseguido pelo regime após a ascensão de Stalin, no final da década de 20, não contradiz o que digo. Se a vanguarda soviética revolucionária²⁶ perdeu a batalha contra o realismo socialista²⁷, foi menos por “conscientizar” o espectador do que por estimular, física e psiquicamente, o movimento das massas²⁸.

As *teorias da montagem* de Eisenstein devem ser historicizadas. Inicialmente, ele discorre sobre a “montagem externa”: aproximação de dois planos opostos, em forma de tese-antítese, seguidos por um plano-síntese revolucionário. Depois, teoriza sobre a “montagem interna”: contraposição dos elementos interiores de um plano, como fotografia, personagens e som.

O artifício dos *planos estáticos* e da *repetição de cenas*, subordinado à técnica racional de montagem²⁹, é também muito usada por Eisenstein, por seus efeitos propagandísticos, condicionadores, hipnóticos.

Outros elementos da estética eisensteiniana são a *épica* e a *tragédia*, ambas ligadas às teorias da montagem. A epopéia se caracteriza por celebrar os feitos heróicos de seres superiores, num enredo em que estes deparam inúmeras dificuldades, surgidas continuamente com a função de valorizar a vitória final do protagonista. Em “Outubro” (1928), por exemplo, o operariado, após sofrer horrores na mão da elite czarista, se revolta e toma o poder, instalando o regime socialista. O intento, claro, é o de instigar para a luta. Já a tragédia mostra como um erro do herói pode ser-lhe fatal³⁰. Neste sentido, filmes como “A greve” (1924) e “Encouraçado Potemkin” (1925) têm um sentimento mais trágico do que épico, dados os desfechos tristes, expressos pela brutal repressão desfechada pelo Estado czarista contra a revolta popular, denotarem os efeitos de posturas individualistas. O propósito, aqui, é eminentemente pedagógico e denunciador.

Na obra eisensteiniana, o *ascetismo revolucionário* aparece em oposição ao *hedonismo*. Nos filmes de Eisenstein e outros cineastas russos da década de 20, a contraposição entre classe trabalhadora estóica e burguesia

²⁶ Pudovkin, Dovchenko, Dziga Vertov, etc.

²⁷ Mikhail Chiaureli, Vladimir Petrov, Mikhail Romm, etc.

²⁸ FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, pp. 13-17.

²⁹ Também muito usada por Dziga Vertov e Pudovkin.

³⁰ Sobre as definições de epopéia e tragédia, ver ARISTÓTELES. “Póética”. In: *A poética clássica*. 7ª ed., São Paulo: Cultrix, 1997, pp. 19-52.

que abusava do álcool, do jogo e das mulheres³¹ é tão maniqueísta que nos soa paródica. O disciplinador Estado soviético, enfrentando todos os tipos de resistência para impor o capitalismo de estado, teve muitas vezes, em seus cineastas, aliados incontestes.

Na década de 30, decepcionado com os rumos tomados pela revolução, Eisenstein filma, no México, com dinheiro norte-americano. A experiência, malograda, resulta em filme incompleto e montado postumamente, denominado "Que viva México" (1933), história do país que procura abarcar da vida asteca até os dias pós-revolucionários. O cineasta parece abandonar alguns princípios estéticos do concretismo-marxista russo, assumindo uma narrativa mais solta, onírica, solar. Teoriza, então, sobre a "montagem nuclear", na qual do mundo interior do artista emergiria fluxo irracional de imagens, a serem organizadas pela "montagem interna" e "externa".

Uma espécie de *primitivismo* vem então visivelmente à tona nesse filme, expresso através de sensualismo, erotismo e misticismo que parecem se esconder por debaixo da racionalidade de filmes anteriores. Nele, Eisenstein procura imbuir força revolucionária ao "irracionalismo" dos camponeses mexicanos, unindo prazer e revolução, o que já se desenhava nos deslocamentos da massa revoltosa na filmografia russa. Mas também na natureza, que parece se antropomorfizar ("pan-determinismo"). Agindo em função dos revoltosos (tempestade de areia, em "Tempestade sobre a Ásia", Pudovkin, 1931; frio, chuva, formação de geleiras em "Alexandre Nevski", Eisenstein, 1938), antecipando, através de sinal (trovoadas, chuvas, ventania, escurecimento), a solução da intriga³², ou manifestando-se somente analogicamente à movimentação das massas (terremoto, maremoto, erupção vulcânica), através do artifício do contraponto na montagem³³, a natureza desempenha papel fundamental no cinema revolucionário soviético³⁴.

Glauber agencia esses elementos temáticos e estéticos em outro contexto histórico, colocando-os a funcionar para outros dispositivos de poder. Na década de 60, o Brasil está sob um clima de radicalização política nunca

³¹ "A greve", Eisenstein (1924).

³² "A mãe" (Pudovkin, 1924).

³³ "Romance sentimental" (Eisenstein, 1930).

³⁴ Sobre vida e obra de Eisenstein, ver: MACHADO, Arlindo. *Serguei M. Eisenstein: geometria do êxtase*. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1982.

visto dantes. O socialismo, o nacionalismo e o anticolonialismo são bandeiras de luta que movimentam grande parcela da sociedade. Ainda que as esquerdas estejam cindidas no que diz respeito às formas de contato com o povo, acredita-se mais na conscientização do que na sublevação das massas. Uma estética tão grosseira neste quesito como a de Eisenstein não pode, pois, ser assumida integralmente. Ainda que os CPCs produzam arte doutrinária, que procura explorar mais a emoção do que a razão do espectador, suas propostas passam longe do maquiavelismo eisensteiniano. No caso de Glauber, a instrumentalização de procedimentos brechtianos impede a assimilação acrítica do cinema hipnótico do artista russo.

No caso do filme em estudo, as circunstâncias de feitura são ainda mais específicas. Dado o acirramento da censura e o desligamento forçado dos artistas e intelectuais dos movimentos sociais, as obras artísticas do período se caracterizam pela alegoria e hermetismo, o que impede a circulação fora do público culto, restrito. Nesta situação, técnicas de condicionamento têm uma eficácia muito restrita. Ainda que palavras de ordem possam servir para reanimar os ânimos da esquerda combalida, os efeitos seriam mínimos. Esta arte serve mais como espaço de reflexão de nossas esquerdas intelectuais do que como instrumento de mobilização.

O palavrório apocalíptico-marxista de *Coirana* ("Deus criou a terra, o diabo o arame farpado"), em "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), entre outros elementos, certamente faz-nos lembrar dos instigadores letrados que precediam a movimentação das massas, nos filmes de Eisenstein, representando bem os esforços do baiano no sentido de produzir um cinema épico/didático³⁵. Mesclados com o distanciamento brechtiano, eles tomam uma significação autocrítica inexistente no cinema de Eisenstein, em que *didatismo* e *panfletarismo* aparecem intocados.

O mesmo ocorre com as *teorias sobre a montagem cinematográfica* do russo, que, se aparecem no filme de Glauber, é-lhes dada outra significação. Um misto de classicismo e concretismo russo confere a "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969) aspecto dúbio. Talvez isto se deva, entre

³⁵ Gomes, João Carlos Teixeira. Op. Cit., p. 397. Lembremos também as promessas do beato Sebastião ("O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão") e o grito de *Corisco* no final de "Deus e o diabo na terra do sol" ("Mais fortes são os poderes do povo").

outras razões, por ter se inspirado principalmente em “Alexandre Nevski” (1938), filme da fase final de Eisenstein, em que, acossado pelo stalinismo, assumiu muitas das características do *realismo socialista*, como o culto do herói, a narrativa clássica e o nacionalismo, agravado pelo fato de ter sido feito sob encomenda, para suscitar reação popular contra possível invasão alemã. Glauber, em entrevista em 1981, assume esta filiação:

O dragão da maldade contra o santo guerreiro marca meu acerto de contas com a cultura cinematográfica. De fato, é meu *Alexandre Nevski*, quero dizer que, depois da tempestade (refere-se à “Terra em Transe”), fiz um filme que foi um filme popular e nacionalista por excelência, no sentido mais nobre do termo. *O dragão da maldade* era o *Alexandre Nevski* do sertão, ópera global inspirada pelas lições de Eisenstein.³⁶

Vemos aqui como a necessidade de aproximação com o público e as contingências políticas levam Glauber a assumir alguns elementos do *realismo socialista*. Mas ele não o faz integralmente. Os elementos do teatro brechtiano presentes permitem-lhe refletir sobre a própria apropriação que faz desta corrente estética³⁷.

O artifício dos *planos estáticos* e da *repetição de cenas* é também muito utilizado por Glauber, n’ “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), com sua concepção de cinema de tese, didático. No entanto, ele impõe lentidão crítico-reflexiva a esses elementos, o que lhes dá caráter mais alegórico do que propagandístico. Buscando escapar da censura, mas também fazer analogia e estabelecer continuidade entre as lutas do passado e as do presente, eles servem mais à crítica do que à hipnose. Não podemos também esquecer que, no momento em que Glauber filma, o cinema abandonava a fenomenologia e a ontologia da primeira geração neo-realista e assumia novo realismo, de viés crítico. Tanto Eisenstein quanto Glauber queriam conscientizar através da captação do real. Verdade e revolução se confundiam

³⁶ ROCHA, Glauber apud PIERRE, Sylvie. Op. Cit., p. 202.

³⁷ “Barravento” (1961) tem uma estrutura narrativa mais clássica. “O pátio” (1959), com suas experimentações concretistas do espaço cênico e do som, e “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964), de ritmo sinfônico e operístico, com um andamento crescentemente tenso até explodir nos momentos de clímax, atualizam elementos da “montagem interna” e “externa”, mas com propósitos menos estimuladores do que reflexivos. “Terra em transe” (1967), com sua sequência ininterrupta e vertiginosa de imagens, todas produzidas pela memória/retrospecto da vida de um agônico, retoma aspectos da “montagem nuclear”, mas numa lógica desconstrutora, fragmentada, anti-sistêmica.

para eles. A diferença estava na concepção de realidade que tinham. No fundo, toda arte se pretende realista.

Outros elementos da estética eisensteniana apropriados por Glauber, no filme em estudo, são a *épica* e a *tragédia*, subordinadas àquele didatismo e às técnicas de montagem que lhes correspondem. Ao mesmo tempo incitador e pedagógico, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) aparenta ter elementos dos dois gêneros³⁸. Mas é feita deles leitura crítica que os transforma completamente, perdendo o caráter ingênuo que tinham no cinema de Eisenstein.

Em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), Glauber, aparentemente, parece assumir integralmente as diretrizes da cultura popular como saída para o projeto de modernização conservadora imposto então pelos militares, numa opção *primitivista*³⁹, simbolizada pela adesão final de *Antônio das Mortes* à luta dos oprimidos⁴⁰. O “pandeterminismo”, ligado a este fator, parece também marcar a película, dando-lhe matizes épicos.

Entretanto, atuando em outro momento histórico, Glauber não trabalha esses elementos da mesma forma que Eisenstein. Receoso da pretensa folclorização ou romantização de que o terceiro mundo é vítima por parte dos países ricos, ele tenta destruir os mitos de seu país por dentro. A visibilidade que confere ao cangaço e ao messianismo não atua para um dispositivo de poder nostálgico, conservativo. Eles são ativados por sua força de crença, não pelo conteúdo mitológico⁴¹. Nesta presentificação, eles são reconfigurados, agindo em outro campo enunciativo e servindo a outras relações de poder. É neste sentido que o “pandeterminismo” aparece desconstruído no filme. O árido

³⁸ Arnaldo Jabor vê em “Deus e o diabo na terra do sol”, filme recebido até hoje como politicamente revolucionário, elementos que prefiguram o fracasso do projeto das esquerdas brasileiras nos anos 60. JABOR, Arnaldo. “Deus e o diabo na terra do sol”. In: LABAKI, Amir. *Folha conta cem anos de cinema: ensaios, resenhas, entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. Usando a tipologia dos gêneros de White, poderíamos dizer que, politicamente Glauber se situaria entre o anarquismo (épica) e o socialismo (tragédia). WHITE, Hyden. *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX*. 2ª ed., São Paulo: EDUSP, 1995.

³⁹ Utilizo esta noção sem conferir-lhe carga pejorativa. Baseio-me no uso que dela faz Amoroso. AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

⁴⁰ Glauber também havia tematizado a potencialidade revolucionária da cultura popular em “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), cobrindo-a, no entanto, com um verniz racionalista, expresso na figura de *Antônio das Mortes*.

⁴¹ BENTES, Ivana. “Introdução”. In: *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 26-28. BENTES, Ivana. “Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe”. *Cult*, São Paulo-SP, ano VI, n. 67, 2003.

sertão, com a vegetação disforme e rasteira, vastidão, espaços abertos, elevações escarpadas rodeando vales secos, vento cortante, parece o retrato perfeito do inferno, da dor, miséria e subdesenvolvimento terceiro-mundistas, expresso que é como verdadeiro vale de lágrimas⁴².

N' "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), tal como na obra eisensteniana da década de 20, o *ascetismo revolucionário aparece em oposição ao hedonismo*. O personagem do *professor de História*, levando uma vida errática de bebedeira, jogo e cinismo, opta, no final, pela luta em prol dos oprimidos, conseguindo redimir-se. No entanto, logo após, corre para os braços da moribunda *Laura*, encarnação da luxúria. Glauber, sem perder de vista a contraposição cristã entre verdade e carne, a nuance, portanto. Na feitura de "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), particularmente, obedece à dispositivo de poder que reconhece as potencialidades transformativas da libido. O Maio de 68 parece ter surtido efeitos sobre o cineasta⁴³.

Glauber e Buñuel: o cinema como anarquia

Luis Buñuel (1900-1983) é outro cineasta surgido das vanguardas modernistas dos anos 20 que marcou Glauber. Surrealista, faz parte do grupo de intelectuais e artistas espanhóis, nascido na Universidade de Madri, que reúne figuras como o poeta Federico Garcia Lorca e o pintor Salvador Dalí. Com este, morando em Paris, cidade aglutinadora das vanguardas estéticas, faz o clássico "O cão andaluz" (1928), crítica onírica e mordaz à família burguesa e à Igreja Católica, temas recorrentes em sua longa carreira cinematográfica. No outro ano, dirige o filme, no mesmo molde do anterior, "L'Âge d'or". Volta para a Espanha, dirigindo, em 1932, o documentário "Terra sem pão", duro retrato *primitivista* da Espanha rural. Em 1936, filma para o governo republicano "Espanha 36". Com a ascensão do ditador Franco, vê-se obrigado a se exilar do país. Chega ao México em 1948 onde, com o apoio do

⁴² Já o mar, seja revoltado ("Barravento"), seja plácido ("Terra em Transe"), representaria na obra glauberiana a luz, a razão, a revolução.

⁴³ Em "Terra em transe" (1967), *Paulo*, poeta e militante alter ego de Glauber, oscilará entre o dever e a militância política, denotados pelo apoio a *Vieira* e o amor à engajada *Sara*, e os

governo, que queria fundar uma indústria cinematográfica nacional, faz filmes baratos, produzidos rapidamente, geralmente *melodramas (políticos)* ou aventuras, mas películas de conteúdo explicitamente artístico-social⁴⁴. Em 1960, Franco autoriza seu retorno à Espanha, filmando, neste mesmo ano, o escatológico “Veridiana”, que, censurado, obriga-o a voltar para o México, onde dirige uma série de filmes de grande sucesso junto à crítica européia⁴⁵.

O cinema de Buñuel é marcado pela *crítica surrealista e anarquizante dirigida ao poder civil e religioso do mundo latino*. A burguesia, a Igreja católica e o Estado são os principais alvos de sua lente ferina, ridicularizados, através da *ironia, do nonsense, do onírico e de outros elementos do teatro do absurdo*. Além disso, através da *leitura herética que faz do Novo testamento*, ele humaniza o Cristo e, através do martírio e da revolta, deifica o homem. Dentro da estética surreal, *a estética da crueldade, com elementos sado-masoquistas*, e com propósitos didáticos, também emerge, tomando como vítimas a elite ou o povo. Iconoclasta, o espanhol busca destruir, com seu cinema, todas as instituições e valores da sociedade burguesa. A estética surrealista parece apontar-lhe linhas de fuga a partir das quais possa virar de cabeça para baixo a sociabilidade burguesa, ao potencializar suas excentricidades e injustiças.

Glauber, desterritorializando esses elementos, tradu-los em outro campo enunciativo. Em 1969 e 1971, para responder às críticas levantadas em relação ao “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), escreve dois textos profundamente marcados pelo tropicalismo⁴⁶, em que propugna arte “irracionalista”, “antropofágica”, “surrealista-tropical”⁴⁷. O cineasta aparece temeroso da “razão autoritária”, conservadora e colonialista que perspassaria o discurso da direita e da esquerda. A saída para o artista e intelectual terceiro

prazeres da carne, liberados quando se alia a *Diaz* e se entrega às orgias com a fútil *Silvia*. No final, morre como um Cristo revolucionário.

⁴⁴ “Los olvidados” (1950), “Subida al cielo” (1952), “Robinson Crusoe” (1952), “Ensayo de un crimen” (1955) e “Nazarin” (1958).

⁴⁵ “O anjo exterminador” (1962), “Diário de uma camareira” (1964) “Simão do deserto” (1965), “A bela da tarde” (1966), “Via-Láctea” (1969), “Tristana” (1970), “O discreto charme da burguesia” (1972), “O fantasma da liberdade” (1974) e “Esse obscuro objeto do desejo” (1977).

⁴⁶ “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma” e “A estética do sonho”, respectivamente. Presentes em Pierre, Sylvie. Op. Cit.

⁴⁷ Não podemos esquecer que Glauber sofreu grande influência de Oswald de Andrade, que, nos anos 20 do século passado, defendendo uma arte antropofágica, prefigurou o tropicalismo.

mundista estaria em explorar as virtualidades da “desrazão” e do “irracional” presentes na cultura popular. Diz:

A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa.

A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica.

O encontro dos revolucionários desligados da revolução burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário⁴⁸.

Através dela é que se deglutiriam as influências estrangeiras, profundamente marcadas pela razão imperialista. O tropicalismo emerge, pois, como solução:

O tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental como era no início (e era loucura, porque não temos uma metodologia): aceitamos a ricezione (“recepção”) integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa mas também a transformação mediante os nossos succhi (“sucos”, “substâncias”) e através da utilização e elaboração da política correta. É a partir deste momento que nasce uma procura estética nova, e é um fato recente.⁴⁹

Neste sentido, Buñuel é uma importante fonte de diálogo:

O surrealismo para os povos latino-americanos é o tropicalismo. Existe um surrealismo francês e um outro que não o é. Entre Breton e Salvador Dalí tem um abismo. E o surrealismo é coisa latina. Lautréamont era uruguaio e o primeiro surrealista foi Cervantes. Neruda fala de surrealismo concreto. É o discurso das relações entre fome e misticismo. O nosso não é o surrealismo do sonho, mas da realidade. Buñuel é um surrealista e seus filmes mexicanos são os primeiros filmes do tropicalismo e da antropofagia.

A função histórica do surrealismo no mundo hispano-americano oprimido foi aquela de ser instrumento para o pensamento em direção de uma liberação anárquica, a única possível. Hoje utilizada dialeticamente, em sentido profundamente político, em direção do esclarecimento e da agitação.⁵⁰

Mas, como vemos nesta última frase, a relação não se concretiza de forma servil. O surrealismo em Glauber é atualizado de forma mais

⁴⁸ ROCHA, Glauber apud PIERRE, Sylvie. Op. Cit., p. 137.

⁴⁹ Id. Ibidem, pp. 143-144.

programática, disciplinada. Diferentemente de Buñuel, ele procura mais construir do que demolir⁵¹. Neste sentido, os instrumentos do artista espanhol são ressignificados em outro campo discursivo, onde se mescla com elementos temáticos e estilísticos de diversas procedências, todas funcionando para um dispositivo de poder único, singular.

Ainda Basta ver como a burguesia brasileira parece n' "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969). Vista até o golpe de 64 como potencial aliada dos revolucionários brasileiros, já que estes acreditavam na necessidade da revolução burguesa no país, é colocada na berlinda logo após a tomada de poder pelos militares. Passa a ser vista agora como entreguista, amasiada com o capital internacional e o latifúndio. Poupada até então nas produções cinemanovistas, que preferiam tematizar as injustiças no campo, ela toma a frente do palco em filmes como "O desafio" (Saraceni, 1965) e "Terra em transe" (Rocha, 1967), em que aparece fraquejante e acovardada. Em "Câncer" (Rocha, 1968), debocha-se de uma burguesia afrancesada e americanizada

o prólo Quando o "Dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969) é produzido, o pragmatismo e direitismo de nossa burguesia já estariam evidenciados. O personagem *Mattos*, que a simboliza, é o mais escarnecido. Covarde, traidor, egoísta, ele "não tem nem a coragem de dominar os outros". *Ainda que não ultrapasse o naturalismo, a composição que dele faz Glauber agencia alguns elementos buñuelescos.* Tornando anômalo um elemento presente em dada formação discursiva, Glauber possibilita que ele migre para outra, em que serve a dispositivo de poder diverso.

ter cor O mesmo acontece com a Igreja católica. Em "Deus e o diabo na terra do sol" (1964), aliada do latifúndio, é retratada como instituição corrompida e hipócrita. As esquerdas, então, liam nela a reprodução da alienação e da ignorância popular. Em "Terra em transe" (1967), ela é ainda mais desqualificada, por, entre outros motivos, seu apoio oficial ao golpe de estado. No final da década de 60, no entanto, alguns de seus setores passam a criticar

⁵⁰ Id.Ibidem, p. 146.

⁵¹ Uma vez, Buñuel falará para o próprio Glauber: "Minha atitude é destrutiva e negativa (...)". BUÑUEL, Luis apud Id.Ibidem, p. 164. Em seu livro de memórias, diz: "A isso se acrescentava em mim um certo instinto negativista, destrutivo, que sempre senti com mais força do que qualquer tendência criativa. A idéia de incendiar um museu, por exemplo, sempre me pareceu mais sedutora do que a abertura de um centro cultural ou a inauguração

a brutalidade do regime, pedindo o retorno imediato da democracia. Na América Latina, a Teologia da Libertação começa seu trabalho, e alguns padres abandonam o sacerdócio, partindo mesmo para a luta armada⁵². “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), filmado nesse momento, situa-se, pois, numa rede discursiva diversa, em que, se o catolicismo oficial é ainda criticado, antevê-se uma maquinaria transformadora. O personagem do padre, se age pautado por humanismo inútil, durante quase todo o filme, no final, decide por aliar-se ao povo, na luta através das armas.

Vê-se, pois, a torção que Glauber opera sobre este enunciado, dando visibilidade à metafomorfose que a Igreja Católica europeia podia sofrer no contexto do terceiro mundo.

Quanto à *leitura que faz do novo testamento*, Glauber não é tão destruidor quanto Buñuel. Se ambos, existencialistas, dessacralizam o homem, não o fazem do mesmo modo. O cristo “humano” dignificado de “Via Láctea” (1969) tem o senso de humor e comportamento excêntricos inconcebíveis para o protestante Glauber. Além disso, o objetivo de Glauber é menos o de desconstruir a teologia cristã do que atualizar potencialidades suas, ainda não antevistas. Como visto, em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), a cultura popular, com sua forte religiosidade, é uma aliada na luta contra o capital estrangeiro.

É também muito ambígua a forma como Glauber tematiza o Estado e representantes. n’ “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969). *Mattos*, delegado da localidade, é personagem com o qual o diretor não parece ter nenhum respeito. Por outro lado, o antiliberalismo de Glauber não permite que ele assuma uma crítica sem nuances ao Estado. O personagem de *Antônio das Mortes*, simbolizando o poder armado, e o *professor de História*, expressando nossas esquerdas, ao liderarem o motim final, parecem apontar para o apoio de Glauber à ala dita “nacionalista” dos militares brasileiros em

de um hospital”. BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

⁵² Ver, sobre o assunto: CALLADO, Antônio. *Quarup*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

1974⁵³. Glauber, decididamente, não era um anarquista, algumas declarações e escritos seus condenando a arte underground deixando isto bem claro⁵⁴.

Quanto à *estética da crueldade*, Glauber a instrumentaliza em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), com objetivos muito parecidos aos de Buñuel. Conscientizando as elites (*Laura, Horácio, Mattos*), os intelectuais (*professor, padre*) e o povo (*Antão, Coirana*), ela possibilita o movimento e a transformação. Nesse filme, Glauber também se utiliza da estética de Buñuel para *polítizar o melodrama clássico*. Além disso, apóia-se no *primitivismo* do espanhol.

Glauber, pois, rouba de Buñuel alguns elementos temáticos e estilísticos surrealistas, colocando-os em funcionamento num contexto diverso, onde servem à outros agenciamentos e a outras estratégias.

Glauber e Rossellini: o cinema como verdade

Glauber é também profundamente marcado pelo neo-realismo, movimento que, com forte pendor antropológico e militância política e cultural, buscava retratar a vida dos miseráveis na Itália do pós-guerra⁵⁵. Surgido no seio da resistência contra o fascismo pelas mãos de Visconti⁵⁶, Rossellini⁵⁷, Fellini e Antonioni, entre outros, esta corrente cinematográfica busca dar um *caráter documental* ao cinema de ficção, negando o “velho” realismo ao utilizar-se de episódios “reais”, câmara em preto-e-branco, tomadas longas, cenários

⁵³ Neste ano, escreve numa carta enviada a Paulo Emílio Salles Gomes: “Sou militarista terceiro-mundista e comprei uma capa verde numa boutique de Saint-Germain. Sou sobretudo florianista e acho que o exército é o legítimo representante do povo. Ou não está na cara que Domingos Jorge Velho Antônio das Mortes é a metáfora profética inspirada por Alvarado e Kadhafi. Naquele tempo eu era albuquerqueista. O resto você deduz. Antônio das Mortes é o primeiro herói revolucionário criado pela ideologia tricontinentalista. Primeiro e único até agora – e um herói de baixa extração porque não filho de deuses nem do povo – é apenas um jagunço, árbitro da luta de classes, que coloca suas armas a serviço do povo contra seus antigos patrões. Aliás o Golbery será um teórico da independência.” ROCHA, Glauber. Op. Cit. p. 499.

⁵⁴ Em “Terra em transe” (Rocha, 1967), filme em que se tematiza os motivos que levaram ao desencadamento do golpe de estado de 64, faz-se uma desmistificação paródica e grotesca da política (de esquerda e direita) e do Estado.

⁵⁵ Sobre a penetração das idéias neo-realistas no Brasil, ver FABRIS, Mariarosaria. *Nélson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. Na América Latina, ver: SARNO, Gerardo. Op. Cit.

⁵⁶ “Obsessão” (1942).

⁵⁷ “A nave branca” (1941) e “Roma, cidade aberta” (1945); Ainda sobre a resistência, deste diretor: “Paisá” (1946), “Alemanha, ano zero” (1947), “Europa 51” (1952) e “De crápula a herói” (1959).

realistas e atores amadores. Contrapõe-se, pois, de forma visceral, aos melodramas e filmes de aventura superproduzidos da Itália fascista⁵⁸. Inaugura, assim, o cinema moderno, ao acabar com a distinção maniqueísta, presente no cinema clássico, que opunha de um lado o documentário, tido como mais próximo do real, e a ficção, vista como irreal. Neste sentido, em seus filmes, o enredo climático do realismo clássico é desprezado, em função do retrato do cotidiano de camponeses sulistas⁵⁹ e subproletários das periferias romanas⁶⁰. O intuito é menos o de representar do que o de constatar.

Apoiando-se em técnicas do documentário, o ex-fotógrafo Rossellini (1906-1977) praticamente acabou com o enredo fílmico. No filme "Viagem à Itália" (1953), por exemplo, que retrata um casal em crise, não ficamos sabendo de seus motivos reais, nem nos asseguramos de que a reconciliação final do casal será definitiva. O cineasta parece querer retratar a vida no seu movimento, no seu eterno vir-a-ser. Não há a preocupação de impor uma moral à história, como no realismo clássico, nem com a psicologia dos personagens. *A moral se dilui num pretense compromisso estrito com a verdade, sendo, pois, substituída pela ética*. Rossellini, católico assumido, parece antever, no fotografismo da realidade crua, a sacralidade da vida, a presença inefável de Deus⁶¹, o que leva Glauber a denominar sua estética de "documentarismo-transcendental"⁶² e "mise-en-scène da Mística"⁶³.

Uma declaração do baiano, que resume os princípios contidos no seu manifesto "A estética da fome", explicita o papel que a *ética fenomenológica de Rossellini* desempenhou na sua concepção de cinema:

A técnica é haute couture, é frescura para burguesia se divertir. No Brasil, o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil.⁶⁴

⁵⁸ Conhecidos como filmes do "telefone branco".

⁵⁹ "Arroz amargo", De Santis (1949).

⁶⁰ "Ladrões de bicicleta", De Sica, (1947), "Mamma Roma", Pasolini (1962), etc.

⁶¹ "Stromboli" (1950) e "Francesco, arauto de Deus" (1950).

⁶² PIERRE, Sylvie. Op. Cit.

⁶³ ROCHA, Glauber apud Id. Ibidem., p. 155.

⁶⁴ ROCHA, Glauber apud REZENDE, Sidney. Op. Cit., p. 78. Além disso, esta filiação pode ser denotada no texto glauberiano "O neo-realismo de Rossellini", presente no seu livro ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983, pp. 150-157.

Glauber, no entanto, não fica preso à retórica essencialista de Rossellini, segundo a qual é possível ao cineasta ter acesso direto ao real, conhecendo as coisas na sua realidade intrínseca. Produzindo os filmes, na década de 60, em que os recursos do realismo crítico preponderam no chamado “cinema de autor”, Glauber faz uso muito particular e próprio da ontologia rosseliniana. Fazendo parte de imagética plural, múltipla, em que elementos de correntes estéticas conflitantes são liquidificados, numa mistura única, singular, ela é somente mais um ingrediente. Particularmente nas cenas em que Glauber procura produzir efeito de verdade, ela é muito bem-vinda.

No caso específico de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), vários aspectos da película denotam a *reapropriação do documentarismo de Rossellini*. A não-interpretação dos figurantes, o retrato das manifestações da cultura popular, as longas tomadas com câmera fixa, a acentuação da crueza da paisagem sertaneja, o uso do som direto, entre outros elementos, denotam a instrumentalização da estética realista. Entretanto, eles atuam dentro de uma enunciação que também se apóia em variados elementos antinaturalistas⁶⁵.

Além do compromisso ético com a verdade, a *fascinação* que têm Rossellini *pelo Novo testamento* aparece em Glauber de forma modulada. Se nos filmes do italiano as narrativas bíblicas e a hagiologia cristã parecem ser filmadas “in loco”, Glauber as alegoriza. Mais ligado ao realismo crítico da segunda geração neo-realista, produzindo seus filmes dentro da formação discursiva do “cinema de autor”, atuando num país de regime de exceção, o desvio que opera em relação à Rossellini nesta questão é muito grande.

Glauber e Visconti: o cinema como degenerescência

⁶⁵ O cineasta baiano aplica estes *artifícios documentaristas* em todos os seus filmes de ficção, mas principalmente em “Barravento” (1961), retrato de uma comunidade de pescadores aparentado ao de “A Terra treme” (Visconti, 1947). Em “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), as longas tomadas, a fotografia realista e o cenário desolador denotam esta filiação rosseliniana. “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) aparenta-se aos filmes que Rossellini fez para a televisão italiana nas décadas de 50, 60 e 70 (como “Índia”-1958-, “Itália- ano um” -1974- e “O messias”-1976). Também não podemos esquecer que Glauber rodou muitos documentários, todos de forte matriz rosseliniana: “Maranhão 66” (1966), “Amazonas, Amazonas”, (1966), “1968” (1968), “História do Brasil” (1974); “Claro” (1975), “As armas e o povo” (1975), “Di” (1977) e “Jorjamado no cinema” (1977).

Luchino Visconti (1906-1976) marca Glauber por seu *decadentismo barroco eivado de elementos trágicos*. Em seus primeiros filmes⁶⁶, este recurso estético, ainda conectado a técnicas do documentário, serve para mostrar quão trágica é a existência dos miseráveis, vítimas, a todo instante, do destino cruel.

Na filmografia posterior⁶⁷, Visconti o agencia para falar da lenta degeneração da aristocracia européia, estrato do qual é proveniente. Fazendo uso de lentos travellings, mais inquiridores do que impresssionistas, utilizando-se de ambientação luxuosa, colorida, exuberante, rebuscada, ele tenta descortinar os motivos que ocasionaram a substituição de uma camada social (a aristocracia) por outra (a burguesia), durante a fundação dos Estados europeus. A força transformadora e destruidora do capitalismo do pós-guerra, na Europa, assentado fortemente no capital norte-americano do plano Marshall, talvez seja um dos motivos, além da obviedade de falar de sua própria condição, do apego de Visconti à um modo de vida moribundo mas que, apesar de tudo, tinha no humanismo um de seus pilares.

O melodrama, gênero popular na época em que Visconti levava uma vida de playboy na Itália fascista, fornece ao nobre italiano a grade narrativa a partir do qual ele pode falar desta decadência. Seus filmes, permeados de amores frustrados (hetero⁶⁸ ou homossexuais⁶⁹) pela diferença social e geracional, descentram-no, ao imprimir-lhes caracteres históricos e sociológicos (*politização do gênero*). Denotando a impossibilidade de convivência entre a aristocracia e a burguesia, a bricolagem com o gênero por parte do nobre italiano inscreve-se dentro da formação discursiva marcada pela crise do humanismo no pós-guerra.

Na obra de Visconti, parece haver uma analogia entre o desvanecimento da aristocracia e a dos camponeses e subproletários originados do Sul da Itália. É como se o norte do país, urbano, industrializado,

⁶⁶ Glauber, falando dele, dirá: "modelo histórico-sociológico do cinema italiano neo-realista, sobretudo de Visconti, cinema antropológico". ROCHA, Glauber apud REZENDE, Sidney. Op. Cit., p. 75. Cito como exemplos: "A terra treme" (1947), "Belíssima" (1951) e "Rocco e seus irmãos" (1960).

⁶⁷ "Sedução da carne" (1954), "O leopardo" (1963), "Os deuses malditos" (1969), "Morte em Veneza" (1971), "Ludwig - rei da Bavária" (1972), "Violência e paixão" (1975) e "O inocente" (1976). Estes três últimos filmes compõe uma trilogia sobre a decadência da aristocracia alemã, o que na visão de Visconti explicaria a ascensão do nazismo.

⁶⁸ "A terra treme" (1947) e "Sedução da carne" (1954).

estivesse destruindo o Sul rural, com seu convívio campônio mais aparentado ao da aristocracia do que ao permeado de individualismo da burguesia.

O *decadentismo-barroco* sofre variação em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), passando a trabalhar em outra configuração discursiva. À época, dada a falência da revolução na cidade, o maoísmo emerge como idéia-força nas hostes das esquerdas brasileiras e mundiais. Se a luta na cidade persiste, simbolizada pela guerrilha urbana, é somente para arregimentar fundos para a rural. O sertão do país aparece, então, na arte engajada de esquerda como único locus insurgencial possível⁷⁰. Se era reservado ao campo papel privilegiado, nas produções artísticas anteriores ao golpe de 1964, uma visão etapista da revolução reservava-lhe a função de mero estopim. Fazia-se, na verdade, a defesa da extensão das relações capitalistas de produção ao sertão. A situação agora é diferenciada. Não mais se acredita em suposto papel revolucionário da burguesia nacional.

No entanto, um dos projetos do regime militar, no momento, era o de fortalecer a unidade do país, interligando e dando organicidade aos diversos espaços, interiorizando-se, assim, as forças produtivas do capitalismo. Logo, o sertão emerge também na arte de esquerda como espaço ameaçado.

Esta dubiedade marca “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), filme carregado tanto de convulsão quanto de dilaceramento. Nele, o sertão, se não perde os matizes épicos, é corroído pela morbidez e pela degenerescência. Acresce a isto o fato de que Glauber, nesse momento, não mais acredita nas soluções artísticas da esquerda, dado que denotariam subserviência a suposto racionalismo castrador primeiro-mundista. Vários elementos do filme expressam sentimento de ruína: o pistoleiro *Antônio das Mortes*, cômico de sua finitude, sabe que, após cumprir sua maldita função, deve desaparecer; o decrepito potentado local *Horácio*, cego, carcomido pela velhice, representando o latifúndio ameaçado pela burguesia, faz-nos lembrar dos arruinados aristocratas viscontianos; o *professor de História* passa por uma via-crúcis regada a sexo mórbido e muita cachaça antes de encontrar a salvação nos braços do povo, “final feliz” que Visconti não reserva ao mestre

⁶⁹ “Morte em Veneza” (1971) e “Violência e paixão” (1975).

⁷⁰ Ver, entre outras: CALLADO, Antônio. *Bar Don Juan*. 7ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. *Quarup*. 12ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

de “Violência e paixão” (1975); o delegado *Mattos*, simbolizando a burguesia nacional, morre assassinado no local que acreditava que o enriqueceria; o cangaço e o messianismo são forças caquéticas, agonizantes⁷¹.

Se Visconti agencia um decadentismo barroco para falar do esvanecimento da nobreza e do campesinato, Glauber parece atualizá-lo num dispositivo de poder militante-ascético que impõe limites e regras de atuação para o revolucionário consciente. Além disso, enquanto Visconti inscreve-o dentro de uma formação discursiva de matriz paternalista como o foi o neo-realismo de primeira geração, Glauber o positiva quando a matriz discursiva do nacional-popular já se encontra em crise, ultrapassada pelo tropicalismo.

A desterritorialização que Glauber opera sobre o *melodrama viscontiano* tem o mesmo sentido. Intentando expressar os conflitos entre a burguesia nacional, simbolizada por *Mattos*, e o latifúndio personificado por *Horácio*, em tempo de modernização conservadora apoiada no capital internacional, Glauber coloca entre eles a figura maquiavélica de *Laura* que, agindo assim, atua, ainda que inconscientemente, a favor dos objetivos revolucionários do professor.

Glauber e Visconti, pois, politizam o melodrama clássico, que deixa de ser encarado como mera tragédia individual. No entanto, enquanto que, em Glauber, ele é agenciado num dispositivo de poder anti-imperialista controlado pelas esquerdas, em que se tenta produzir rompimento entre a burguesia nacional e o latifúndio, em Visconti, ele funciona para relações de poder relativamente conservativas.

Glauber e Pasolini: o cinema como alegoria

⁷¹ Em “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), o messianismo e o cangaço são formas de “rebeldia primitiva” que se encontram nos seus estertores. O beato *Sebastião* parece expressar a alienação advinda da fome e da ignorância. Corisco está à beira da loucura: no meio do sertão, grita, sussurra, gesticula, encarna Lampião. Ambos sabem que o fim está próximo, que a verdadeira luta revolucionária ainda virá. Além disso, o próprio sertão é apresentado como um espaço horrorífico, em lenta degeneração, a ser ultrapassado por uma nova sociedade (capitalismo). Em “Terra em transe” (1967), além da morbidez da *Eldorado* do ditador *Diaz*, em que símbolos arcaicos de uma herança opressora representados pela Igreja Católica e o poder militar dão a tônica, as opções periódicas de *Paulo* pela vida hedonista, marcada por orgias regadas a mulheres e álcool, denotam um personagem em queda que parece refazer o trajeto do decadente Ludwig de Visconti (“Ludwig - o rei da Bavária”, 1972).

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) pertence, junto com Marco Bellocchio, Marco Ferreri, Bernardo Bertolucci, Francesco Rosi, Ettore Scolla e Gianni Amelio, à chamada segunda geração neo-realista. Se seus primeiros filmes desenvolvem um *realismo-documentarista* aparentado ao de Rossellini⁷², paulatinamente vai abandoná-lo em função da *alegoria*. Muito preocupado com a estética filmica nos estudos linguísticos, em que se dava conta da uniformização do linguajar do povo italiano com a ascensão da cultura de massas⁷³, cada vez mais afastado politicamente do PCI, cujo conservadorismo e burocratização criticava, atento ao feroz processo de modernização capitalista que varria o país de cima a baixo, descontente com o “liberalismo” da contracultura⁷⁴, que lutaria por direitos tipicamente burgueses, Pasolini vai abandonar progressivamente a estética nacional-popular, que teria seguido de 1950 a 1968⁷⁵, em função de um cinema hermético, místico, metafórico. Assustado com a hegemonização da sociedade de consumo e da vida burguesa, Pasolini, além de artista, intelectual, defende que a linguagem neo-realista deve ser superada por uma estética que desse conta de nova realidade. Se Rossellini, Visconti, Fellini, Antonioni, De Sica e Zavattini tentaram entender uma Itália devastada pela guerra, imersa na precariedade e pobreza, aos novos cineastas caberia construir instrumentos para captar o país que nadava em capital norte-americano (pós-Plano Marshall). Pasolini, de certa forma, emerge na cultura campônia, no viver do subproletariado, no renascimento (vertente católica) e no teatro de Brecht e Artaud para construir uma linguagem cinematográfica que, na verdade, expressa uma proposta de sociedade diferente daquela da Democracia Cristã e do PCI.

A defesa do “cinema de poesia”, em oposição ao “cinema de prosa”, vai nesta direção. Nas palavras de Pasolini, em 1966:

O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a

⁷² “Desajuste social” (1961), “Mama Roma” (1962) e “A ricota” (1962-63).

⁷³ Ver: PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pier Paolo Pasolini: escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.

⁷⁴ AMOROSO, Maria Betânia. Op. Cit, pp. 69-71.

⁷⁵ Id. Ibidem.

montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito⁷⁶.

Vê-se, aí, pois, articulado teoricamente, o rompimento com a estética neo-realista, já bastante evidenciada no filme “Gaviões e passarinhos” (1966). A partir daí, seu cinema toma matizes oníricos, levando-o a conjecturar o que denomina de câmera *subjetiva indireta livre*, instrumento-mor do cinema de poesia. Pasolini talvez a tenha teorizado a partir do conceito de “discurso indireto livre”, construído pelo russo Michail Bakhtin, para descrever o artifício literário em que o personagem fala por outro em primeira pessoa. Discorrendo sobre esta técnica, Pasolini procura explicar o artifício de alguns cineastas modernos, como Godard, Glauber e Bertolucci, de utilizarem alter egos (*anti-heróis*) nas películas, através dos quais canalizam suas visões sobre a sociedade e a vida⁷⁷.

A busca de *acento pictórico nos enquadramentos*, através de perfeita simetria do plano e da imobilidade dos personagens secundários (segundo plano da imagem), *baseada na iconografia cristã*, serve também aos propósitos alegóricos do seu cinema, por permitir remeter uma realidade à outra, explicar o presente através do passado, estabelecer relações entre temporalidades e espacialidades díspares. Lembremos que, inicialmente, o cinema pasoliniano pauta-se pela associação entre a vivência do subproletariado e a leitura renascentista da tradição do Novo Testamento. Em “Desajuste social” (1961), por exemplo, faz-se a analogia entre a vida do subproletário *Accattone* e a de Cristo. Em “Mama Roma” (1962), um miserável falece torturado nas mãos da polícia, em cena inspirada no quadro “Cristo Morto”, de Andrea Mantegna (1430-1506)⁷⁸. Em “A ricota”, episódio do filme “Relações humanas” (1962-63), filma-se a paixão de Cristo em que um membro do subproletariado interpreta o bom ladrão. Nos primeiros filmes, Pasolini mostra-se ao mesmo tempo marxista e católico, elegendo, no entanto, o *subproletariado* e não o operário

⁷⁶ PASOLINI, Pier Paolo. “Cinema de prosa e cinema de poesia”. In: *Diálogo com Pier Paolo Pasolini: escritos (1957-1984)*. Op. Cit., p. 104.

⁷⁷ Talvez o primeiro esboço desta técnica seja o cinema-olho de Dziga Vertov, um dos principais nomes da vanguarda revolucionária soviética, diretor de filmes como “O homem da câmera de filmar” (1929) e “Requiém para Lenin” (1934).

⁷⁸ AMOROSO, Maria Betânia.; Op. Cit., pp. 37-38.

como agente de transformação. Pasolini, tal qual Herbert Marcuse⁷⁹, parece acreditar, naquele momento, que o operariado já havia sido enquadrado pela sociedade capitalista, cabendo-nos depositar, nos marginalizados do sistema, a possibilidade de mudança:

A burguesia está triunfando, está tornando burgueses os operários e o camponeses. Através do neocapitalismo, toda a história do mundo passa a coincidir com a burguesia.⁸⁰

É na medida em que rompe progressivamente com o cinema de prosa ligado à estética do nacional-popular que Pasolini passa a antever as virtualidades subversivas presentes no *primitivismo* das culturas camponesas, dado que estas poderiam representar reação à homogeneização burguesa. Não somente as do Sul⁸¹ e as de algumas regiões do Norte da Itália (como a Friuli da sua mãe), como as do terceiro mundo. Neste sentido, as ligações com o continente africano, no final da década de 60 e início da de 70, são emblemáticas. Lá, filma “Édipo rei” (1967), “Notas para uma Oréstia africana” (1970), “Medéia” (1970)⁸². Os trabalhos com a tragédia grega apontam para a importância do “irracionalismo” e dos perigos de se negá-lo, erro que as esquerdas estariam cometendo e que poderia abrir brechas para o fascismo⁸³, tese defendida depois em “Saló, os 120 dias de Sodoma” (1975). Pasolini, estudioso atento da psicanálise, valoriza a pulsão como elemento ativo, positivador e transformador, quando devidamente direcionada. Se reprimida racionalmente, ela poderia emergir descontroladamente, dando vazão aos impulsos hedonísticos autodestruidores típicos das camadas dominantes. Ao contrário, quando canalizado, o Eros mostraria-se como potencialmente liberador, desconstrutor das estruturas arcaicas da sociedade e inventor de novas subjetivações.

Neste sentido, o *sadomasoquismo* assume papel vital na obra pasoliniana⁸⁴ (via Brecht e Artaud). Em seus filmes, a elite sem peias, sádica, sacrifica impiedosamente o povo masoquista. A situação adviria da aceitação

⁷⁹ MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

⁸⁰ PASOLINI, Pier Paolo apud Id. *Ibidem*, p. 78.

⁸¹ “O evangelho segundo São Mateus” (1964) e “Decameron” (1971)

⁸² Lá, também filma “As mil e uma noites de Pasolini” (1974).

⁸³ AMOROSO, Maria Betânia. *Op. Cit.*, pp. 112-119.

⁸⁴ AMOROSO, Maria Betânia. *Op. Cit.*

incondicional do misticismo por parte do povo, e do racionalismo exacerbado, repressor, da burguesia e das esquerdas. O interessante é que Pasolini não tematiza o sadomasoquismo da sociedade italiana somente como denúncia, mas também o instrumentaliza como método crítico e dialético de conscientização, tanto do opressor quanto do oprimido. A estética da violência emerge, pois, nas películas, como instigadora da transformação social. Se em “A ricota” (1963), por exemplo, o diretor interpretado por Welles, alter ego de Pasolini, diz do povo:

E tem orgulho de ser um homem comum! Um homem-massa. É o que quer o seu patrão. Mas o senhor não sabe o que é um homem comum? É um monstro. Um delinquente perigoso. Conformista! Colonialista! Racista! Escravista!⁸⁵

Em “Teorema” (1968), o anjo-forasteiro interpretado por Terence Stamp desestrutura a família burguesa, ao inocular espermatozoides nos seus componentes. Já “Pocilga” (1969) é dividido em duas histórias: na primeira, um eremita vive no deserto como canibal, matando e comendo quem cruza seu caminho; na segunda, o filho de industrial apaixonado-se pelos porcos de uma pocilga na periferia. Aparentada ao teatro da crueldade de Artaud, esta estética é literalmente antropofágica: tudo funciona como se o masoquista (povo) trocasse de lugar com o sádico (elite). Pasolini vai ser acusado de *decadentista* por trabalhar com esses elementos, alguns, mesmo, preconceituosamente, chamando a atenção para a homossexualidade⁸⁶.

Estes *recursos alegóricos* são engendrados em outra paisagem em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969). Como já dito, o contexto político e a crise da estética do nacional-popular, interligados, vão contribuir para a emergência do tropicalismo, movimento que pregava um fazer artístico antropofágico que religaria espacialidades e temporalidades distintas. O nacional e o estrangeiro, o tradicional e o novo deveriam ser agenciados através de dispositivo de poder libertário. A alegoria aparece, pois, como elemento fundamental no exercício de deglutição.

“O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), filme representativo deste período, é pródigo no deslocamento das noções estéticas

⁸⁵ Id. *Ibidem*, p. 27.

que Pasolini tematiza então na Itália. A *subjativa indireta livre*, por exemplo, se é levada quase à exaustão por Glauber, que a contorce e a tensiona tanto que ela adquire, como nos filmes do italiano, sentido fantástico, metafísico, horrorífico, obedece a estratégias diversas. Ativada numa sociedade diferente da italiana, ela é importante mecanismo de auto-avaliação da intelectualidade de esquerda. *Antônio das Mortes* e o *professor de História* são aqui os alter egos do cineasta baiano. É principalmente através deles que Glauber externa a visão de mundo e exercita poder de autocrítica⁸⁷.

O mesmo acontece com as referências alegóricas que os dois cineastas fazem ao *Novo testamento*. Ambos procuram fazer analogia entre as camadas populares e os cristãos primitivos, ou mesmo, Cristo e a Virgem Maria, caso do *Accatone* de “Desajuste social” (Pasolini, 1961) e da cena que mostra *Coirana* agonizante deitado no colo de *Dona Santa*, em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), reprodução da “Pietà” de Michelangelo. Este aparelho permite que eles escapem da censura e superem o realismo fenomenológico da primeira geração neo-realista, que faria uma leitura empobrecedora da realidade, ao pautar-se por falso analogismo com o real⁸⁸. No entanto, enquanto Pasolini encontra, no subproletariado, potencialidades revolucionárias que somente quem estivesse completamente fora da ordem estaria apto a possuir, Glauber deposita, nas manifestações de “rebeldia primitiva”, a prefiguração da revolução vindoura.

Mesmo quando Pasolini adere à voga *primitivista* no final da década de 60, não o faz da mesma forma que Glauber. Enquanto em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), Glauber parece trabalhar na formação discursiva maoísta, que reelabora a figura do rebelde primitivo construída pelo ideário do nacional-popular, no início da década, inscrevendo sobre cangaceiros e beatos uma positividade revolucionária que não mais pode ser imbuída ao operariado, mas que também é negada ao anárquico e

⁸⁶ Id. *Ibidem*, pp. 33-34.

⁸⁷ O pescador *Fimino* de “Barravento” (1961), o matador profissional *Antônio das Mortes* de “Deus e o diabo na terra do sol” (1964) e o militante e poeta *Paulo*, de “Terra em transe” (1967) haviam sido seus alter egos anteriores.

⁸⁸ Sobre o caráter alegórico da obra glauberiana, ver: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

“indisciplinado” subproletariado (“Câncer”, Rocha, 1968), Pasolini busca, nas tribos africanas, os indícios da cultura insubmissa.

Ambos tematizando sociedades ao mesmo tempo agrárias e industriais, fortemente marcadas pelo catolicismo, de desigualdades sociais extremas, que sofrem, no final da década de 60 e início da de 70, processo avassalador de modernização, grandemente assentado na injeção de capitais norte-americanos, as soluções que propõem para seus países, naquele momento, apresentam, a despeito disso, muitas semelhanças. Além de artistas, intelectuais vigorosos, defendem que a única saída para a aliança entre burguesia nacional e capital externo em suas nações, que implanta uma modernização excludente e homogeneizadora, está no estímulo às manifestações da cultura popular. Daí o apego de ambos à religiosidade, ao misticismo, ao “irracionalismo”, à *épica* e à mitologia⁸⁹. Criticamente, no entanto.

Não podemos esquecer a referência de ambos ao *renascimento*, ao *barroco*, ao *marxismo*. Eles parecem transplantar, para o cinema, o modelo de literatura que Benjamin defende no texto “O narrador”⁹⁰: uma arte que, ciente da impossibilidade de narrar (realismo burguês ou socialista) e da inutilidade do subjetivismo psicologista (vanguardas modernas), em que o personagem principal tem que morrer para dar sentido à vida do seu criador (solução apontada por Pasolini nos primeiros filmes, justamente aqueles que tomavam o subproletariado romano como tema), procura captar potências e latências revolucionárias, não ainda totalmente perdidas no fosso da história humana (que se confunde com a história da burguesia e do capitalismo, como dizia Marx, muito bem lembrado por Pasolini⁹¹). Logo, o artista deve estar atento àquilo que, ainda não vencido e destruído totalmente pelo capitalismo, subsiste no presente. Unindo Jesus Cristo e Marx, “Novo testamento” e “O capital”⁹², misticismo e revolução, os dois cineastas abandonavam a concepção de arte ancorada no nacional-popular, originada da visão lukácsiana-leninista que os

⁸⁹ Além de seus filmes sertanejos, Glauber filma “O leão de sete cabeças” (1970) no Congo socialista.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4ª ed., São Paulo: Brasiliense, s/d.

⁹¹ AMOROSO, Maria Betânia. Op. Cit., p. 78.

PCs tinham do produto artístico, em função de imersão profunda no imaginário popular, com todo sua magia. Deleuze diz que cineastas terceiro-mundistas como Glauber querem inventar um povo⁹³. Acrescente-se o adendo: Pasolini queria reinventá-lo⁹⁴.

Enquanto Glauber busca, na experiência do cangaço e do messianismo, o que ele denomina de “desrazão”, libertadora da racionalidade liberal ou socialista, Pasolini busca, nas comunidades africanas, as iluminações rimbaudianas capazes de desmontar as armadilhas da razão iluminista, à qual estariam presas a direita e esquerda italianas. Ambos vão buscar, no passado, uma tradição, mas não de forma nostálgica, conservadora. Procurando destruir os mitos de dentro, ativam o transe desestabilizador e atualizam a força da crença⁹⁵.

Logo, a instrumentalização que ambos fazem de *elementos temáticos e estilísticos sadomasoquistas*, ainda que submetidos ao mesmo pedagogismo crítico, serve a subjetivações diversas⁹⁶. Em “O dragão da maldade contra o

⁹² Glauber queria adaptar este livro, tendo como protagonista Orson Welles no papel de Marx, retomando, assim, um projeto de seus ídolos Eisenstein e Rossellini. ROCHA, Glauber. 1997. Op. Cit., p. 497.

⁹³ DELEUZE, Gilles. Op. Cit., 1990, pp. 264-266.

⁹⁴ Não podemos dizer que a Itália do final da década de 60 e início da de 70 fosse propriamente um país de primeiro mundo. Não é por acaso que ela estabelecerá, desde o pós-guerra, um forte diálogo com o terceiro mundo, seja através dos católicos, seja através dos marxistas. No caso do cinema, lembremos a visita de Cesare Zavattini a Cuba pós-revolucionária, e o papel que desempenhou na fundação do ICAIC. SARNO, Gerardo. Op. Cit. Além disso, não podemos esquecer os diversos festivais de cinema criados na Itália para valorizar o cinema latino-americano. Este contato, no entanto, também era buscado pelos franceses, o que nos faz pensar que também diz respeito às questões de geopolítica (dada a necessidade de se limitar a influência devastadora dos EUA no terceiro mundo, obtendo-se, assim, uma fatia do bolo). AMÂNCIO, Antônio. “Asas da Panair”. In: RAMOS, Fernão et alli (org). *Estudos de cinema 2000 - SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001.

⁹⁵ DELEUZE, Gilles. Op. Cit., 1990, 262-266. BENTES, Ivana. “Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe”. *Cult*, São Paulo-SP, ano VI, n. 67, 2003. BENTES, Ivana. “O devorador de mitos”. In: ROCHA, Glauber. Op. Cit., 1997.

⁹⁶ Sobre os elementos de sadomasoquismo na obra glauberiana, ver: ROCHA, Glauber. “A estética da fome”. In: PIERRE, Silvie. BENTES, Ivana. Op. Cit., pp. 29-32. Em “Barravento” (1961), *Aruã* adquire consciência de classe de modo cruel: jovem pescador protegido de lemanjá, líder da comunidade em que vive em razão deste apadrinhamento, perde seu poder ao ser desvirginado numa intriga construída por *Fimino*, pescador que havia migrado para a cidade e que retorna com idéias revolucionárias. Em “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), *Antônio das Mortes* dizima uma comunidade messiânica e o bando do cangaceiro *Corisco* em função de uma suposta consciência revolucionária superior (leninismo etapista pecebista X rebeldia “primitiva”). Além disso, não podemos esquecer as torturas por que *Manuel* tem de passar para ser aceito como seguidor do beato *Sebastião* e depois de *Corisco*, espécie de doutrinação visceral. Em “Terra em transe” (1967), *Paulo*, alter ego de um Glauber revoltado com a não reação do povo em relação ao golpe de 64, torce o braço de um líder popular, dizendo frases como: “Cala a boca, você e sua gente não sabe de nada”; “Seu miserável, fraco, falador, covarde”.

santo guerreiro" (1969), ela é utilizada, primeiramente, para tematizar a relação entre os alter egos glauberianos e o povo, que exercem, respectivamente, a função de sádico e masoquista: *Antônio das Mortes* fere mortalmente o cangaceiro *Coirana*, o professor estapeia o beato *Antão*.

No último filme, como na obra pasoliniana, há inversão da função do sádico e do masoquista. Se em "Barravento" (1961) e "Deus e o diabo na terra do sol" (1964), os poderosos quase não são atingidos, tematizando-se prioritariamente as possibilidades de conscientização das camadas populares pela intelectualidade, e, se em "Terra em Transe" (1967), o didatismo leninista apresenta ainda os primeiros sintomas de crise, as elites somente instigadas oniricamente (*Paulo* sonha com o assassinato de *Diaz*), em "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), *Antônio* acaba por tomar o partido dos oprimidos em luta sangrenta contra o latifundiário *Horácio*, que morre de forma brutal: lança enfiada no peito (o "Dragão" de São Jorge). Além disso, *Mattos*, símbolo da burguesia nacional, é brutalmente assassinado. A descrença nas soluções da esquerda leva Glauber a fazer a releitura das camadas populares que, de alienadas (masoquistas), tornam-se revolucionárias (sádicas).

Vemos, pois, como Glauber agencia o sadomasoquismo para responder a questões próprias de seu tempo e lugar.

Tudo indica que Glauber, Pasolini e outros cineastas de esquerda sessentistas, que tematizavam os filmes sobre as possibilidades revolucionárias da inversão da violência cometida pelo opressor contra o oprimido, estavam profundamente imbuídos das idéias do teórico anti-colonialista Frantz Fanon, cujo livro, "Os condenados da terra" (1961), marcou profundamente as esquerdas ocidentais nos anos 60. Neste sentido, o manifesto "A estética da fome", escrito por Glauber, em 1965, tem fortes relações de parentesco com o livro de Fanon, no que diz respeito à questão arte-revolução. Glauber propõe uma "arte revolucionária" calcada na violência latente contida no oprimido. Para ele "(...) somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora"⁹⁷. Esta terapia de choque atuaria como instrumento de "libertação colonial" para os países do terceiro mundo, na

medida em que não compactuaria com o paternalismo e o exotismo com que seriam tratados pelos países primeiro-mundistas. Esta visão da arte revolucionária, calcada na aproximação dos artistas com as camadas populares, parece se inscrever na formação discursiva corrente no mundo ocidental, naquele momento, que teve os primórdios no terceiro mundo, num contexto de lutas anticolonialistas e neutralismo em relação à guerra fria ('terceira via'), e do qual o livro de Fanon (médico psiquiatra da Martinica que atuou na Argélia durante sua guerra de libertação, tratando vítimas dos dois lados do conflito) parece ter exercido papel fundamental. Escrito durante o conflito entre a FLN (Frente de Libertação Nacional) e o exército Francês, o autor toma partido explicitamente pela causa argelina. Na sua opinião, a única saída para o colonizado está na violência contra o colonizador:

A existência da luta armada indica que o povo está decidido a só depositar confiança nos meios violentos. Ele, de quem sempre se disse que só compreenderia a linguagem da força, resolveu exprimir-se pela força. Com efeito, o colono jamais deixou de lhe mostrar o caminho que devia ser o seu se quisesse conquistar a emancipação. O argumento escolhido pelo colonizado foi-lhe indicado pelo colono e, por uma irônica reviravolta das coisas, o colonizado é quem agora afirma que o colonialista só entende a força.⁹⁸

Correspondentemente a isso, Fanon propõe uma cultura revolucionária que se não dissociasse da luta de libertação: "Nos países subdesenvolvidos, a cultura nacional deve portanto situar-se no centro mesmo da luta de libertação empreendida por esses países"⁹⁹. É visível, pois, o parentesco com Glauber, ainda que notemos que o discurso de Fanon soe mais radical, na medida em que não distingue a arte da luta revolucionária, enquanto Glauber ainda atribui função messiânica ao intelectual. Uma frase do manifesto glauberiano, dado o caráter de lapso, é denunciadora da reapropriação de Glauber dos escritos de Fanon: "Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino".¹⁰⁰

⁹⁷ ROCHA, Glauber apud GOMES, João Carlos Teixeira. Op. Cit., p. 597.

⁹⁸ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 65.

⁹⁹ Id. *Ibidem.*, p. 194.

¹⁰⁰ GOMES, João Carlos Teixeira. Op. Cit., p. 594.

Outra aproximação entre os autores diz respeito ao fato de compartilharem a mesma visão acerca das possibilidades da cultura nacional nos países do terceiro mundo. Senão vejamos:

Fanon:

Um dos erros, dificilmente sustentável aliás, é tentar invenções culturais, revalorizar a cultura no quadro do domínio colonial.¹⁰¹

A condição de existência da cultura é portanto a libertação nacional, o renascimento do Estado.¹⁰²

Bater-se pela cultura nacional é em primeiro lugar bater-se pela libertação da nação, matriz maternal a partir da qual a cultura torna-se possível.¹⁰³

Glauber:

Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconscientes, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.¹⁰⁴

A integração econômica e industrial do cinema novo depende da liberdade da América Latina.¹⁰⁵

O cinema novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isso mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência.¹⁰⁶

Vê-se, pois, que para os dois autores os limites da cultura nacional estão intrinsecamente ligados aos níveis de autonomia da nação. As marcas (vestígios) deixados nos textos dos dois autores ainda nos apontam para a problemática da soberania nacional, muito presente naquele momento¹⁰⁷.

¹⁰¹ FANON, Frantz. Op. Cit., p. 204.

¹⁰² Id. Ibidem. p. 204.

¹⁰³ Id. Ibidem, p. 194.

¹⁰⁴ GOMES, João Carlos Teixeira. Op. Cit., p. 594.

¹⁰⁵ Id. Ibidem, p. 598.

¹⁰⁶ Id. Ibidem, p. 599.

¹⁰⁷ Jean Paul Sartre, autor do feroz prefácio do livro de Fanon, marcou também profundamente Glauber. Além de "Deus e o diabo na terra do sol" ter sido inspirado livremente na peça sartriana "o Diabo e o bom Deus", Glauber diz, numa entrevista, do filósofo francês: "Estou convencido de que Jean-Paul Sartre é o maior pensador do século XX. Sartre superou Marx e Freud. Essa crise que vê em todo[o] mundo, em torno do marxismo e do freudianismo, vai levar a Sartre. Ele é o único intelectual desse século que influenciou poderosamente várias gerações. A libertação da Argélia, a revolução cubana, a consciência dos direitos do homem, a liberação da mulher, tudo isso teve a influência das idéias de Sartre. A nouvelle vague se perdeu na França porque ignorou Sartre". ROCHA, Glauber apud PIERRE, Sylvie. Op. Cit., pp. 116-117. Sobre as ligações entre as idéias de Fanon e as de Glauber, ver: XAVIER, Ismail. "Considerações sobre a 'estética da violência' ". In: *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Glauber e Welles: o cinema como mentira

Alguns cineastas norte-americanos, com sólidas preocupações sociais e políticas, também marcaram Glauber. Orson Welles (1915-1985), principalmente. Ele codifica uma *estética barroca* que finca sólidas raízes no cinema posterior: a radicalização da câmera subjetiva do cine noir, inaugurando, de certa forma, a "*subjetiva indireta livre*" teorizada por Pasolini, em que o mundo descortinado pelo filme expressa a visão pessoal do personagem alter ego do diretor (o "*anti-herói*"); lentes distorcidas; grandes angulares; utilização abusada da grua e da câmera baixa (contra-plongé); plano que valoriza o fundo da imagem; cenários concretistas, cubistas e futuristas; música sacra misturada com moderna; montagem ágil e elíptica; personagens dúbios, ao mesmo tempo anjelicais e demoníacos; falsos enredos; não-linearização do tempo; decadentismo; profetismo e vários outros elementos que corroboram para não distinguir o Bem do Mal, forças que parecem se embater num mundo caótico. Nascidos em grande parte do expressionismo alemão e do cine noir americano (caudatário deste último), esses elementos estilísticos permitem a Welles subverter os mais sólidos valores da sociedade norte-americana (família, propriedade, sucesso, democracia), trazendo-os à tona (adultério, miséria, fracasso, abuso do poder econômico)¹⁰⁸, numa espécie de *decadentismo*.

Welles também utiliza do barroco para explorar o *primitivismo* em "É tudo verdade" (1942), filme que retrata o cotidiano dos jangadeiros cearenses e que rompeu com a negatização com que era até então objetivado o povo brasileiro nas telas de cinema. Apesar da romantização do universo dos jangadeiros, fruto nitidamente de olhar estrangeiro, a glorificação e heroísmo desses homens sofridos certamente desempenharam papel fundamental na reinvenção da cultura popular no cinema novo¹⁰⁹, em filmes como "Deus e o

¹⁰⁸ "Cidadão Kane" (1941), "É tudo verdade" (1942), "Soberba" (1942), "O estranho" (1946), "A dama de Shangai" (1948), "MacBeth, reinado de sangue" (1948), "Othelo" (1952), "Grilhões do passado" (1955), "A marca da maldade" (1958), "O processo" (1962) e "Verdades e mentiras" (1975). Sobre Welles, ver: BOGDANOVICH, Peter & WELLES, Orson. *Este é Orson Welles*. São Paulo: Globo, 1995.

¹⁰⁹ HOLANDA, Firmino. *Orson Welles no Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001, pp. 184-185.

diabo na terra do sol” (1964) e “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969).

Uma das constantes do cinema de Glauber é a questão do transe. Dada a cristalização de determinado olhar sobre as coisas, ele possibilita desarrumá-lo, rearranjá-lo, trazê-lo para um espaço liso, onde pudesse explorar todas as suas virtualidades. Dá-se, assim, visibilidade ao invisível e dizibilidade ao indizível. Provoca-se, pois, estado de crise nos elementos agenciados mas, principalmente, naquele que olha, permitindo o desencadeamento da mudança.

Tal é o caso de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969). Filme tropicalista, calcado, fundamente, na estética do transe, há nele a revalorização da cultura popular. Dado nosso suposto arcaísmo estrutural (latifúndio; alienação do povo; poder civil – herança militarista, democracia frágil - e religioso – Igreja Católica - castradores, opressores; elite perdulária europeizada), o cineasta baiano recorre ao *transe barroco* para desconstruí-lo, explodi-lo, permitindo a emergência de forças latentes, potências benjaminianas de salvação e transformação (cultura negra e índia, intelectuais, militares nacionalistas)¹¹⁰.

Se esta técnica permitiu a Welles colocar, na berlinda, o american way of life, com seu individualismo extremo, a sacralização do poder e do dinheiro e suas pretensões imperialistas, Glauber mobilizou-a no filme em estudo para refletir sobre possíveis soluções para um Brasil em constante ebulição, que atravessava seguidas mudanças conjunturais e estruturais (golpe militar de 64, AI-5).

Esta retranscrição também ocorre com a questão do *primitivismo*. Se Welles trabalha o barroco para erigir romanticamente o povo como elemento central em “É tudo verdade” (1942), em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), filmado em momento de tensionamento do trabalhismo, radicalização política e euforia tropicalista, o povo é visto e dito com um olhar que se pretende mais crítico e responsável.

Glauber, Kazan e Ray: o cinema como angústia

¹¹⁰ Sobre a leitura que o crítico Glauber faz de Welles, ver: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Op. Cit., pp. 18-19.

Elia Kazan (1909-2003), cineasta judeu imigrante, ligado, no início da carreira, ao ilegal Partido Comunista americano, um dos fundadores do Actor Studio, escola de formação de atores eminentemente progressistas, com base nos métodos naturalistas do russo Stanislavski, e Nicholas Ray (1911-1979), seu discípulo, uns dos principais nomes da *nouvelle vague* norte-americana¹¹¹, também marcam fortemente Glauber. Artistas extremamente sensíveis aos problemas da sociedade, vão enfrentá-los visceralmente, primeiro no teatro nova-iorquino, depois no cinema, onde *politizam* o lacrimoso *melodrama clássico*. Os temas mais comuns das películas são a persistência do anti-semitismo no pós-guerra¹¹², a opressiva comunidade sulista, com seus valores retrógrados¹¹³, a corrupção das instituições¹¹⁴ e a falência da família burguesa¹¹⁵.

Os dois cineastas parecem sofrer de *sentimento de angústia e solidão existencial em relação à sociedade de massas do pós-guerra*. Seus personagens alter egos (*anti-heróis*) parecem lutar contra um mundo cruel, mesquinho, opressor, vazio, consumista, hipócrita, imoral. O velho humanismo herdado da Europa parecia estar sendo abandonado pela América materialista, sem valores. A rejeição radical do capitalismo do pós-guerra vai provocar o isolamento progressivo desses artistas de seus pares, dadas a sensibilidade e honestidade ímpares de que eram portadores. Os personagens, diferentemente do melodrama clássico, são vítimas não de dramas meramente individuais, mas da sociedade. Demasiadamente honestos para viverem nela, vão, como o

¹¹¹ Chamada também de cinema social americano, reação nova-iorquina a Hollywood, da qual fizeram parte, além dos citados, cineastas como Orson Welles, Joseph Losey, Edward Dmytryk, Joseph Mankiewicz, Robert Rossen, Richard Brooks, Robert Wise, Martin Ritt, Robert Mulligan, Bob Rafelson, Brian de Palma, Norman Jewison, John Schlesinger, Stanley Kubrick, Alan J. Pakula, Sidney Pollack, Stanley Kramer, e Sidney Lumet.

¹¹² "A luz é para todos", Kazan (1947)

¹¹³ "Uma rua chamada pecado" (Kazan, 1951), "Vidas amargas" (Kazan, 1955), "Rio Violento" (Kazan, 1960) e "Clamor do sexo" (Kazan, 1961).

¹¹⁴ "Viva Zapata" (Kazan, 1952), "Johnny Guitar" (Ray, 1954), "Sindicato de ladrões" (Kazan, 1954), "O rei dos reis" (Ray, 1961), "55 dias em Pequim" (Ray, 1963), "O último magnata" (Kazan, 1976).

¹¹⁵ "No silêncio da noite" (Ray, 1949), "Alma sem pudor" (Ray, 1950), "Juventude transviada" (Ray, 1955), "Delírio de loucura" (Ray, 1956) e "Movidos pelo ódio" (Kazan, 1969).

casal de “Palmeiras selvagens” (William Faulkner), negá-la em função de experiência de vida pautada pela ética e pela liberdade¹¹⁶.

Glauber é ambíguo em relação a eles, o que é bom sinal, já que os cineastas, aos quais se alternavam elogios e críticas, eram aqueles de que mais se afeiçoava¹¹⁷, por, de certa forma, representarem projeção de seu comportamento e visão de mundo. Se Glauber continuamente critica Kazan por ter testemunhado contra ex-companheiros de partido durante a caça às bruxas macarthista, e despreze Ray quando o compara a Welles, identifica-se com o desespero pessoal dos dois¹¹⁸. Além da visão engajada do cinema (*politização do melodrama clássico*), Glauber assemelha-se-lhes pelo sentimento trágico da existência, muito bem expresso pelo infeliz e conturbado James Dean de “Vidas amargas” (Kazan, 1955)¹¹⁹ e “Juventude transviada” (Ray, 1955). A diferença é que os heróis glauberianos não acabam sozinhos. Menos voluntaristas, acabam encontrando saída na luta coletiva.

Em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), os *anti-heróis Antônio das Mortes e professor de História* expressam bem esta tragicidade. Nieztscheanos, estão dispostos a fazer de suas próprias vidas uma obra de arte. Lembremos que aos intelectuais restavam poucos campos de atuação política naquele momento. Cortados os laços com os movimentos sociais, perseguidos pelo regime, eram-lhes necessários muita coragem e desprendimento para continuar lutando pelo ideal revolucionário. *A opção final dos dois personagens pelo combate contra o Coronel Horácio e sua forças denota um ato afirmação da vida que os dignifica*. Para eles, como para o

¹¹⁶ FAULKNER, William. *Palmeiras selvagens*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Primeiro Kazan, depois Glauber, tentaram adaptar este livro para as telas. ROCHA, Glauber. Op. Cit., 1997, pp. 636-637.

¹¹⁷ “A provocação faz parte do processo dialético. As pessoas mais visadas em meus artigos são os artistas mais importantes do Brasil”. ROCHA, Glauber apud REZENDE, Sidney. Op. Cit, p. 58.

¹¹⁸ Kazan: “Subitamente acaba a simpatia. Kazan é muito mais atormentado que a maioria dos artistas que conheci... é um homem à margem do mundo, em guerra feroz com a sua consciência (...)”. ROCHA, Glauber apud PIERRE, Sylvie. Op. Cit, p. 113. Ray: “Nick Ray is gay decadente (...)” Id. Ibidem, p. 118. Note como o próprio uso do diminutivo já denota a simpatia que Glauber alimenta pelo cineasta

¹¹⁹ Kazan disse que o personagem de James Dean representava uma espécie de catarse sua, dada a relação problemática que tinha com seu pai. PARAIRE, Philippe. *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 126. Glauber também não tinha boas lembranças paternas, seu Adamastor simbolizando para ele uma figura ao mesmo tempo autoritária e ausente.

filósofo alemão, todo espírito livre ama o que é necessário, não se lamuria de seu destino, leva aos seus extremos o amor fati¹²⁰.

Agenciando a renúncia dos personagens da nouvelle vague norte-americana à sociedade da qual fazem parte, Glauber, trabalhando em outra economia discursiva, aponta-lhes a saída na luta do lado do povo.

Glauber e Godard: cinema como revolução

Glauber, na defesa do cinema autoral, não pode também deixar de dialogar com a nouvelle vague, principalmente com seu gênio-mor Jean-Luc Godard (1930-). Este movimento surge no final da década de 50, com os primeiros filmes de jovens críticos da “Cahiers du Cinema”, figuras como François Truffaut¹²¹, Godard¹²², Jacques Rivette e Eric Rohmer (tutorados por Andre Bazin), a quem se agregam cineastas da geração anterior, como Alan Resnais e Chris Marker, e outros também jovens, como Claude Chabrol e Louis Malle. É difícil estabelecermos paradigmas estéticos para a nouvelle vague. Essa denominação serve mais ao didatismo e aos embates no campo cinematográfico do que para dar conta da diversidade de propostas estéticas dos cineastas que a compõem. Basta compararmos o classicismo marxista de Chabrol com o vanguardismo maoísta de Godard. Uma possível tentativa de definição da nouvelle vague é encará-la como reação ao realismo poético das décadas de 30, 40 e 50, expresso por cineastas como Marcel Carné, Jacques Prevert, Rene Clair, Henri Clouzout, Jean Renoir¹²³ e Jules Duvivier. Nos filmes, esses diretores geralmente construíam enredos fatalistas, em que personagens vis empurravam os bons para a loucura, a criminalidade ou para a morte. Tinham uma visão trágica da existência, ao mesmo tempo naturalista e mística. Estilisticamente eram classicistas, com uma concepção “teatral” do cinema: filmagem dentro de estúdios, montagem paralela ou em contraponto,

¹²⁰ O *Corisco* de “Deus e o diabo na terra do sol” (1964) e o *Paulo* de “Terra em transe” (1967) têm estas mesmas características.

¹²¹ “Os incompreendidos” (Truffaut, 1959).

¹²² “Acossado” (Godard, 1959).

¹²³ Glauber é muito marcado por este cineasta (de quem um Visconti em início de carreira foi assistente de direção), a respeito do qual escreve um belo artigo em 1967, quando do festival de Montreal. PIERRE, Sylvie. Op. Cit., pp. 166-171.

câmera parada, ênfase nas interpretações dos atores em detrimento da mise-en-scene, utilização de flashbacks, transparências e encadeamentos¹²⁴.

A nouvelle vague procurou romper com ele, assumindo o legado da primeira geração neo-realista, principalmente o de Rossellini: filmagens externas, uso do som direto (mais tarde), desprezo pelo roteiro e pela interpretação, utilização de zoom, travellings, panorâmicas e de câmera trêmula¹²⁵. Além disso, no que denominam de *cinema de autor*¹²⁶, acrescentam vários artifícios inspirados na literatura moderna, seja na do Nouveau Roman¹²⁷, seja na da geração perdida norte-americana¹²⁸: montagem rápida, fragmentada, jornalística, escriturística; lirismo; congelamento da imagem¹²⁹; subjetivismo. A junção de neo-realismo e literatura moderna que caracterizou a nouvelle vague acabou por gerar filmes vívidos, pulsantes, mais trágicos do que épicos, pródigos em captar a gratuidade e o movimento da vida.

Tal como a segunda geração neo-realista, a nouvelle vague rompe, em alguma medida, com a concepção fenomenológica de Rossellini e do primeiro Visconti, ainda que Bazin a tenha apadrinhado¹³⁰. Os franceses, muito marcados por algumas vanguardas estéticas do modernismo, não acreditavam na possibilidade de acesso direto ao real. O filme representaria a visão pessoal do diretor, uma obra de autor. A nouvelle vague, nos seus primeiros momentos, não conseguiu se livrar de uma concepção romântico-burguesa do artista. Para ela, a autonomia do criador era algo sagrado. O sentido político da arte adviria da insubordinação do artista a qualquer cânone, seja cultural, político ou religioso. Um ideal nietzscheano: arte, política, beleza e justiça como sinônimos, exemplarmente corporificados nos *anti-heróis marginalizados* de Godard¹³¹.

¹²⁴ HANNEBELLE, Guy. Op. Cit., p. 84

¹²⁵ Id. Ibidem, p. 84.

¹²⁶ Em que o diretor tem controle de todas as etapas da produção, sendo responsabilizado inteiramente pelo resultado final, tal qual um literato, conceito sistematizado a partir do estudo da obra de alguns cineastas hollywoodianos, como Alfred Hitchcock, Nicholas Ray e Samuel Fuller, alvos de muita tinta na "Cahiers du cinema", e de outros da vanguarda socialista russa. Sobre a noção de autoria da nouvelle vague, e sua influência no Brasil, ver: BERNADET, Jean-Claude. *O autor no cinema – a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Edusp, 1994.

¹²⁷ Margarite Duras e Roben-Grillet

¹²⁸ Ernest Hemingway, William Faulkner e Scott Fitzgerald.

¹²⁹ HANNEBELLE, Guy. Op. Cit., p. 84.

¹³⁰ Ver: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

¹³¹ "Acochado" (1959), "O pequeno soldado" (1960), "Tempo de guerra" (1963), "As maiores vigarices do mundo" (1963), "O demônio das onze horas" (1965), "Made in USA," (1967).

Godard, de certa forma, expressa caso à parte na nouvelle vague. Gradualmente, vai radicalizar seus princípios norteadores, abandonando os pares. À medida em que se aproxima politicamente do maoísmo, no final da década de 60, quando tenta “desaparecer” dentro do grupo Dziga Vertov, acentua a revolução formal daquele movimento, incorporando *princípios brechtianos* (técnicas de distanciamento do espectador em relação ao filme, como: anticlímax; comunicação direta dos personagens com a assistência; contraponto com a imagem “principal” estabelecido com o uso de músicas, cartazes, outdoors, diários, livros, pichações; desconstrução dos gêneros “burgueses” clássicos; antinaturalismo da interpretação dos atores; desmistificação através do artifício do humor, do riso, do absurdo; tematização crítica da violência, que atinge matizes sadomasoquistas) e *da vanguarda socialista russa* (montagem ultra-rápida, dialética; repetição de cenas; planos estáticos)¹³². Unindo revolução estética com revolução política, escreve em 67:

Cinquenta anos após a revolução de outubro, o cinema americano reina sobre o cinema mundial. Não há muito a acrescentar sobre este estado de coisas. Exceto que, em nosso modesto nível, devemos também criar dois ou três Vietnans no interior do imenso império Hollywood-Cinecitta-Mosfilm-Pinewood, tanto econômico quanto esteticamente, ou seja: lutando em duas frentes, criar cinemas nacionais, livres, irmãos, camaradas e amigos¹³³.

Dois anos depois, convida Glauber Rocha para participar de seu western maoísta “Vento do Leste” (1969)¹³⁴, em que o cineasta baiano, numa encruzilhada, aponta os caminhos do cinema político à mulher grávida:

Mulher grávida:: Desculpe-me por interromper sua luta de classe, mas poderia, por favor, me indicar o caminho do cinema político? *Glauber* (apontando primeiro para a frente, depois pra trás, finalmente para a esquerda): Por aqui, é o cinema da aventura estética e do questionamento filosófico e, por lá, é o cinema do Terceiro Mundo, um cinema perigoso, divino, maravilhoso, onde as

¹³² “A chinesa” (1967), “Longe do Vietnã” (1967), “Week-end” (1967), “One plus one” (1968), “Vento do Leste” (1969), “Pravda” (1970).

¹³³ GODARD, Jean-Luc apud Id. *Ibidem*, p. 231.

¹³⁴ Para Pierre, não é certo que Glauber não tivesse a mesma importância que Godard na elaboração do filme, dado os dois terem “renegado o monoteísmo do autor”. PIERRE, Sylvie. *Op. Cit.*, p. 64. Este tipo de atitude era comum nos ultrapolitizados anos finais da década de 60 (haja vista o caso Godard-grupo Dziga Vertov). Esta crítica a uma suposta origem burguesa da autoria também vai atravessar a academia, como na obra do filósofo e historiador Michel Foucault.

questões são questões práticas, como as da produção, da distribuição, da formação de 300 cineastas para fazer 600 filmes por ano, só no Brasil, para alimentar um dos maiores mercados do mundo.¹³⁵

Glauber já vinha acompanhando atentamente a produção godardiana desde o começo de sua carreira. Inicialmente externa mais admiração do que recusa. Compartilhando da visão do cinema de autor do cineasta francês, diz, logo no início dos anos 60:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural.¹³⁶

A radicalização glauberiana da concepção do cinema de autor já prefigurava o relativo afastamento de Glauber do cineasta francês, exemplificado claramente na sua fala em "Vento do Leste" (1969). Se a obra deste último adquire, ao longo da década de 60, um caráter cada vez mais político, isto não impede Glauber de criticá-la, sob a alegação de que ela tematiza uma sociedade de abundância em que as questões fundamentais para um artista terceiro-mundista, como fome, miséria, analfabetismo e dependência política, econômica e cultural, não estão colocadas. Dada a leitura anticolonialista que Glauber fazia do quadro mundial, somente a adesão dos artistas do primeiro mundo aos problemas do mundo subdesenvolvido daria legitimidade à suas obras. Ao contrário, estas se caracterizariam pelo anarquismo inútil, fruto de sociedades burguesas velhas, terminais, decadentes. Na verdade, até mesmo quando Godard se aproxima da problemática do terceiro mundo, no final dos anos 60, acompanhando a onda maoísta das esquerdas européias (interesse pela América Latina, África e Ásia, prefigurado pelo documentarista francês Jean Rouch e por Pasolini), é visto com desconfiança por Glauber, que o acusa de formalismo, dado que o artista francês não conseguiria aproximar-se da miséria e da violência, senão

¹³⁵ Id. *Ibidem*, p. 64.

¹³⁶ ROCHA, Glauber apud HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 37. Ver também:

esteticamente¹³⁷. O nacionalismo extremado do cineasta baiano certamente também contribui para a rejeição.

Por estas razões é que Glauber declina do convite feito por Godard para que ambos destruíssem o cinema, levantando o argumento de que precisava primeiro criá-lo no seu país. Penso que a divergência advinha do fato de Brasil e França posicionarem-se diferentemente na ordem capitalista internacional. Enquanto Glauber, lutando para criar um cinema "nacional", buscava inventar um povo, ente "inexistente", dada nossa posição subserviente no mundo, Godard se debatia com típica sociedade liberal-burguesa européia, cada vez mais cerceada pela indústria cultural norte-americana, que ameaçava o status de intelectuais e artistas, herdeiros de sólida tradição humanista. Daí sua militância ocorrer mais ao nível linguístico que temático, daí o ímpeto desconstrutor de seu cinema, o suicídio como autor. Nos seus filmes metalinguísticos, tematiza-se mais o próprio cinema do que o "real".

Esta postura talvez seja a mais radical de toda a existência do cinema. Godard comete verdadeiro parricídio: filho do cinema clássico, o assassina sem piedade. Sua obra representa a morte definitiva do cinema clássico e a potencialização do moderno. Ele personifica o estágio de maturidade do cinema que, aos sessenta anos, faz, através de seu filho preferido, reflexão sobre a existência pregressa e pensa nos limites e possibilidades das gerações vindouras. O projeto de transformar o fazer artístico em ato visceral de auto-reflexão traz ao cinema grau de radicalidade e politização verdadeiramente autodestruidor e suicida. Para Deleuze, quando o cinema fala sobre o próprio cinema, ele acaba reconhecendo a impossibilidade da arte no capitalismo, quando o tempo é sinônimo de dinheiro¹³⁸.

Dentro das discussões sobre o que é cinema revolucionário, na década de 60, dá-se também o *diálogo de Glauber com Godard via Brecht*. Como o cineasta franco-suíço, o artista baiano também se apóia nas propostas do teatro épico e didático do dramaturgo alemão. Vários elementos do filme em

ROCHA, Glauber. "O cinema novo e o cinema livre". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro-RJ, 08/07/61.

¹³⁷ Muitas das restrições que Glauber levanta em relação à obra godardiana podem ser vistas na matéria que o cineasta baiano escreveu para a revista *Manchete*, em 1970, sobre o filme "Vento do Leste". ROCHA, Glauber. "O último escândalo de Godard". In: PIERRE, Sylvie. Op. Cit., pp. 179-188.

¹³⁸ DELEUZE, Gilles. Op. Cit., 1990, pp. 98-99

estudo denotam reapropriação: os cangaceiros e beatos olham diretamente para a câmera, num silêncio inquisitivo e perturbador ou berrando chavões revolucionários, mas sempre cobrando-nos uma atitude; os figurantes não interpretam, representando eles próprios, como se Glauber quisesse evidenciar que o povo brasileiro é somente um projeto; personagens que secundam determinadas tomadas também não atuam, num esforço de desnaturalização que, ao mesmo tempo que os transforma em espectadores como nós, metamorfoseia-nos em atores, o que confere papel ativo à assistência do filme; a música funciona como contraponto às imagens, possibilitando distanciamento crítico, algumas vezes irônico, do que é mostrado, desfazendo, assim, crenças arraigadas nossas; os gêneros cinematográficos clássicos são desconstruídos, principalmente o western, o fantástico/horror e o melodrama, no intuito de, implodindo por dentro o cinema hollywoodiano, atrair e conscientizar o espectador; o humor negro é usado para desmistificar nossas elites, mostrando suas contradições internas (burguesia nacional X burguesia multinacional X latifundiários X Igreja Católica X intelectuais) e externas (elites X intelectuais/povo).

Ainda que Brecht seja referência para ambos, é notável como o universalismo godardiano se singulariza em "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), onde funciona para responder a questões específicas do contexto brasileiro. *O mesmo ocorrerá com os recursos estéticos incorporados do cinema revolucionário russo pelo artista francês.*

Um pequeno aparte

Os elementos temáticos e estilísticos sublinhados, tal qual constelação discursiva, é que estão rodeando Glauber quando da feitura de "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), ajudando-o a desconstruir dois gêneros clássicos. Atualizando-os no contexto político brasileiro, é-lhes dada outra configuração. Presentes em outros cineastas do período para responder às questões específicas de suas sociedades, reaparecem, ressignificados, na película glauberiana, produtos que são de outras objetivações, outras intenções, outros projetos. Diferença e repetição, como diz Deleuze. Ou modulação. O importante é termos em conta que o fazer artístico do cineasta

Assim não obedece a esquematizações nem categorizações definidas. Eminentemente antropofágica, sua atividade de criador nasce da inquietação com o que lhe é mais próximo. Neste sentido, o diálogo com as vanguardas do início do século e com os cinemas-novos primeiro-mundistas não se dá unilateralmente. Sabemos que uma das fontes da radicalização do cinema de Pasolini e Godard, na segunda metade da década de 60, foi a cinematografia do terceiro mundo. Glauber, pois, marcou-os tanto quanto foi por eles atingido. Logo, ao procurar afastar-se da narrativa clássica norte-americana, o cineasta procura também linhas de fuga e desvios em relação ao cinema político moderno, procurando explorar suas virtualidades, descobrir-lhes potencialidades diversas, configurá-las dentro de outro dispositivo de poder, marcado pelo terceiro-mundismo.

No capítulo seguinte, vemos como Glauber joga com esses elementos temáticos e estilísticos, oriundos de formações discursivas diversas, detentoras do que denominei de cinema de autor, para desconstruir o sistema clássico, cujas regularidades enunciativas são desmontadas e, num artifício de bricolagem, remontadas em outro campo de enunciação, servindo a um dispositivo de poder próprio. Nosso propósito, pois, é o de acompanhar o funcionamento de um cinema que se pretende erigir em marco de terceira via, aberta entre o cinema clássico hollywoodiano e os cinemas novos do pós-guerra.

CAPÍTULO II

“O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” e o faroeste clássico

Capítulo 2: “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e o faroeste clássico

Procuramos acompanhar o processo de desconstrução do western clássico intentado por Glauber no filme em estudo, a partir da resignificação que ele opera sobre os elementos temáticos e estilísticos apontados no capítulo anterior. Com este intuito, traçamos rápido esboço da história do gênero do faroeste, no século XX, para evidenciar para o leitor a verdadeira invenção por ele sofrida, a partir da década de 50, e que nos permite atribuir-lhe uma conotação clássica e outra moderna.

Discorreremos também um pouco sobre a penetração deste gênero no cinema brasileiro, objetivando historicizar melhor a apropriação glauberiana. Não podemos perder de vista que, numa das arenas de combate, o cineasta brasileiro se encontra, frente a frente, com os chamados “nordesterns”, gênero de filmes produzidos pela burguesia paulista que fazia releitura singular dos westerns norte-americanos, tida pelo cinema novo como elitista, preconceituosa e folclorizadora, na abordagem do povo brasileiro. Ou seja, a reconfiguração que Glauber faz do gênero norte-americano serve tanto aos seus embates e estratégias de luta no Brasil quanto no exterior. As forças do imperialismo não agiria somente de fora, mera ameaça externa: tentáculos e agentes atuavam também dentro do país, com a ajuda de vários aliados. Desconstruindo o faroeste clássico norte-americano, destroem-se os mitos imperialistas que assolariam o cinema e o povo brasileiros.

Falamos também brevemente sobre o western-spaguetti, versão italiana do gênero que tem similitudes com o projeto de desmonte glauberiano da matriz hollywoodiana, mas também diferenças substanciais, decorrentes de contexto diverso. Ainda que em grande parte também progressistas, as relações que os cineastas apontam para a Itália têm várias pontos de divergência em relação àquelas propugnadas por Glauber para o Brasil.

Na parte central do capítulo, dedicamo-nos à leitura estruturalista de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), atentando para as linhas de fuga encontradas por Glauber no western clássico, possibilitadoras de invenção radical do gênero. Com este objetivo, dedico espaço relativo para

as variantes modernas norte-americanas e italianas, para enfatizar o desvio e a particularidade da proposta glauberiana, mas também para mostrar seu contributo para o redirecionamento dos temas trabalhados pelo gênero. Neste sentido, minha análise, em alguns momentos, ultrapassa o recorte temporal delimitado pela fonte principal, centrando-se também nas inflexões sofridas pelo western, nas últimas décadas.

Procuro seguir a cronologia do filme, evitando assim o risco de ler o filme com as lentes aprisionadoras de dado gênero cinematográfico. Neste sentido, as questões temáticas e estilísticas aparecem concomitantemente, respeitando a racionalidade do cineasta, não do analista.

2.1 Breve histórico do faroeste

Em "Os imperdoáveis" (Eastwood, 1992), pistoleiro aposentado retorna à ativa, contratado por prostitutas que querem vingar uma colega de profissão que teve o rosto cortado à faca por um capanga de potentado local. Junto com um negro e um jovem míope, vai cumprir o trato firmado. O Oeste é retratado de forma desoladora, os únicos personagens dignos são os que vivem na marginalidade. Em "O espírito do silêncio" (Shepard, 1992), jovem enlouquece ao perder a amada, índia dada de presente pelo pai, que, inicialmente contra o romance, tenta se redimir ao ver o estado lastimável do filho. O realismo das situações e das imagens, expressivas de um Oeste cruel, faz-nos imaginar como seria um western dirigido por Rossellini.

Em "Wyatt Earp" (Kasdan, 1994), o lendário xerife, símbolo americano, é desmistificado na tragédia de quase quatro horas, que reverte as expectativas daqueles que esperavam um épico patrioteiro. O personagem principal, agindo, resoluta e teimosamente, em função da lei e da moral, em lugar fronteiriço, é retratado como um homem sombrio e obsessivo, que acaba por provocar a destruição de sua família. Em "Até as vaqueiras ficam mortas" (1994), o então ousado e independente Gus Van Sant conta a história da carneira de dedões fálicos que vai parar num rancho comandado por feministas lésbicas.

Em "Rápida e mortal" (Raimi, 1995), o herói do filme é uma mulher, aos personagens masculinos restando a vileza ou a fraqueza. Esse faroeste

western, que beira quase o caricatural, tamanha a auto-referência que faz ao gênero spaghetti, aproxima-se mesmo da poliandria.

Em "Dança com lobos" (Kevin Costner, 1990), tenente abandona seu mundo forte, durante a guerra civil americana, para tornar-se um sioux. Em "Red Dawn" (1996), Jim Jamursh constrói o que Guido Bilharinho chama de "estética da degradação"¹. Nesse faroeste existencialista, cidadão de nome William Blake² adentra o Oeste em viagem espiritual de autoconhecimento em companhia, entre outras excentricidades, o bando de ladrões canibais liderado por um cowboy interpretado por Iggy Pop, prostitutas românticas e índios letrados.

O que terá acontecido com o western, "cinema americano por excelência"³, para atingir tal nível de autocrítica, realismo, paródia e mesmo surrealismo?

Surgido com o cinema, o western atinge maturidade como gênero e desenvolveu-se nas décadas de 30 e 40, época áurea dos grandes estúdios. Nesse tempo, diretores como John Ford, Henry Hattaway, Michel Curtiz, William Wyler, Cecil B. De Mille, Raoul Wash e King Vidor cantam a epopéia da expansão do Oeste, numa elegia da "civilização" trazida pelo colono do Leste em suas relações com a hegemonia norte-americana após a primeira guerra mundial. O expansionismo americano no mundo confundia-se com a tomada do Oeste por seus personagens filmicos. O índio, retratado como bárbaro e selvagem a ser domado, era uma metáfora para o restante do mundo, justificando-se assim a política imperialista norte-americana. Não que, nesses filmes, não houvesse contradições: mensagens latentes que negavam a linha narrativa principal sempre estiveram presentes nos filmes do sistema de estúdios. Mais que isto: mesmo nessas décadas, cineastas como William S. Wyler e Fritz Lang se destacavam por assumir, explicitamente, posições regressivistas nos filmes. Mas esta não era a tônica. É preciso que a consciência americana sofra profunda crise para que seus westerns se tornem mais complexos.

¹ BILHARINHO, Guido. *O filme de faroeste – ensaios de crítica cinematográfica*. Uberaba: Editora Triângulo de Cultura, 2001, p. 233.

² Nome autor, gravador e místico inglês (1757-1827).

³ Tradução do livro de RIEUPEYROUT, Jean-Louis. *O western ou o gênero americano por excelência*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

O mundo do segundo pós-guerra emerge dividido entre dois pólos: a URSS, que consegue, cada vez mais, expandir sua zona de influência, tentando manter um terço do mundo sob sua liderança. Os EUA sentem-se ameaçados. Internamente, o senador MacCarthy convence outros congressistas da necessidade de se formar comissão investigativa que extirpe o "perigo vermelho". Hollywood, dado o poder simbólico, é um dos principais alvos. MacCarthy e seus correligionários impõem, na caça às bruxas, leis censuradoras que acabam por quebrar o monopólio dos grandes estúdios. Além disso, a televisão invade os lares norte-americanos, afastando o público do cinema. Entretanto, de pronto, a consciência liberal da meca cinematográfica e a necessidade de sobrevivência reagem: cineastas como Anthony Mann, Robert Aldrich, Delmer Daves, Samuel Fuller, Howard Hawks, John Huston, Nicholas Ray, Robert Rossen, Fred Zinnemann, Budd Boetticher, Otto Preminger, Edward Dmytryk, Henry King, Robert Parrish e Richard Brooks, representantes da geração anterior, fazem emergir, com muito mais substância do que alguns anos atrás, as incoerências e os males decorrentes do "american way of life". Em filmes cinquentistas, o ideal colonizador vai começar a ser questionado. O índio vai deixar de ser somente ladrão de diligências ou assassino. A figura do mestiço, já insinuada em "Duelo ao sol" (Vidor, 1946), surge com força como possível solução para o descalabro do massacre indígena, em filmes como "Rastros de ódio" (Ford, 1956) e "O passado não perdoad" (Huston, 1958). Ainda que a incorporação seja ditada pelo branco, que continua exercendo a hegemonia no Oeste, o caráter irresoluto e corajoso, típico do destravador, desaparece. O herói, além de angústia e indecisão⁴, torna-se "passivo".

Os filmes da década parecem ter duas linhas narrativas: uma explícita, que não difere muito da estrutura narrativa tradicional do gênero, expressando, ao contrário, apogeu e maturidade, e outra, implícita, marcada pela fotografia expressionista ou expressionista, pela opção pelos lugares fechados, pelo plano médio (e a conseqüente renúncia da panorâmica e do travelling⁶, o que

⁴ "O passado não perdoad" (Huston, 1958).

⁵ "O homem no mar" (Zinneman, 1952).

⁶ "Técnica emblemática do confronto entre o homem e a natureza, que caracteriza a linguagem cinematográfica americana, e que no caso americano parece condizer com o ideário civilizatório e expansionista. BAZIN, André apud RIEUPEYROUT, Jean-Louis. Op. Cit., p. 13-14.

lhe dá caráter psicológico), por lenta aparição de uma estética da violência que tem a função de condenar as barbaridades cometidas de ambos os lados, pela relativização da função civilizadora do colono e outras características que denotam um liberalismo claramente oposto à paranóia macarthista⁷.

Entretanto, é somente nos politizados e contraculturais anos 60 e inícios de 70 que o faroeste norte-americano se radicaliza, assumindo cores realistas, psicológicas, ecológicas e pró-índigenas explícitas⁸. Cineastas como Sam Peckinpah, Martin Ritt, Arthur Penn, Marlon Brando⁹, Sydney Pollack, Ralph Nelson, Elliot Silverstein, George Roy Hill, Michael Cimino, Abraham Polonsky e Joseph L. Mankiewicz (veterano) unem-se aos das gerações anteriores, na desconstrução dos valores mais caros ao gênero. O branco criado pelos índios luta agora do lado deles contra o ímpeto cruel de seus consanguíneos¹⁰. Imerso na cultura indígena, não deixa, no entanto, de exercer o papel de líder, apadrinhado e protegido que é pelo cacique e outros mais velhos da tribo, o que denota o caráter marcadamente paternalista dos filmes. A ironia e a paródia, formas de desmistificação da pretensa civilidade do branco, também se fazem presentes. A violência, atingindo níveis paradoxais nos filmes de Sam Peckinpah, Arthur Penn, Samuel Fuller e Ralph Nelson, expressam a crueldade branca, contraposta à calma, paciência e sabedoria índia. O caráter psicologizante dos filmes se acentua, denotando a dubiedade dos heróis e dos vilões, muitas vezes indistintos, como nos filmes de Sam Peckinpah. Se o velho personagem representado pelo capitalista do Leste podia antes ser poupado, sua presença é tão nefasta quanto a do sulista aventureiro pós-guerra civil. Os mexicanos, tão desprezados no western clássico, tratados pior do que os índios, são resgatados.

O fim da década de 60 e início da de 70 vão praticamente condenar à morte o western clássico. A desconstrução operada no gênero, nesse período, por cineastas progressistas, muitos influenciados pelo faroeste-spaghetti, praticamente inviabilizou-o. Philippe Paraire diz:

⁷ Sobre o assunto, ver: VEILLON, Olivier-René. *O cinema americano dos anos 50*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

⁸ PARAIRE, Philippe. *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 60-62.

⁹ Que dirige "A face oculta" (1961), belo western psicológico-existencialista, conduzido inicialmente por Stanley Kubrick, que abandonou as filmagens ao brigar com Brando.

¹⁰ Caso de "Hombre" (Ritt, 1967) e "Pequeno grande homem" (Penn, 1970)

O trabalho de reescrever a história da “fronteira” pelo western americano sofreu uma contracorrente nos anos 60 – que já era anunciada por obras isoladas a partir de 1950 –, cujo efeito foi reverter por completo a visão épica anterior. Portanto não é mais possível refazer westerns nos anos 80: dirigir filmes épicos como na época clássica provocaria risos. Voltar a *Pequeno grande homem e Quando é preciso ser homem* (1970) só poderia sustentar a má consciência. O gênero está então condenado por aquilo que no entanto fez o seu sucesso: a ficção sobre um mundo histórico que, a partir dos anos 70, só é percebida como uma mentira sobre o passado¹¹.

Podemos tomar como justa a fala essencialista de Paraire, se a analisarmos sob o prisma da aceção clássica do gênero, pois, enfrentando dificuldades, buscando a todo custo adaptar-se aos novos tempos, o western norte-americano tem conseguido sobreviver. Como todos os outros gêneros clássicos, logicamente teve que se transformar. Na segunda metade da década de 70, por exemplo, ele assumiu ar nostálgico¹², amargo, lúgubre, soturno¹³, autoparódico¹⁴, suicida, como seu país, na década de crise dos ideais revolucionários. Depois, atravessa a década de 80 como alma presa no limbo¹⁵, virtualidade pós-moderna e auto-referente¹⁶, até finalmente ser enviado para o inferno nos (dos) anos 90¹⁷, período do “horror econômico”.

O gênero do western participou das grandes questões do século XX. Adaptando-se às mais diversas conjunturas, soube também contribuir para modificá-las. No entanto, o cinismo do pós-segunda guerra praticamente alijou-o do caráter épico. Subsistirá no século que se abre? Acredito que sim, nem que seja ardendo no inferno das produções para a TV.

No que diz respeito aos reflexos do gênero no Brasil, ele é rapidamente reapropriado em filmes sobre o cangaço. Nas décadas de 20 e 30, aparecem três filmes sobre Lampião: “Filho sem mãe” (Chagas, 1927); “Lampião, fera do Nordeste” (Gáudio, 1930) e o “Lampião, rei do cangaço” (1936), do libanês Benjamin Abraão. Em 1950, é lançado “Lampião, rei do cangaço” (Anderaos). Em 1953, é exibido, no Brasil, “O cangaceiro”, produção da Vera Cruz dirigida

¹¹ PARAIRE, Philippe. Op. Cit., p. 58.

¹² “O último golpe” (Cimino, 1974); “O último pistoleiro” (Siegel, 1976).

¹³ “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973); “Josey Wales, o fora-da-lei” (Eastwood, 1976).

¹⁴ “Duelo de gigantes” (Penn, 1976); “Oeste selvagem” (Altman, 1976); “Os piores homens do oeste” (Fuller, 1977); “Com a corda no pescoço” (Nicholson, 1978).

¹⁵ “O cavaleiro solitário” (Eastwood, 1985).

¹⁶ “Silverado” (Kasdan, 1985).

¹⁷ “Dead man” (Jamursh, 1996).

por Lima Barreto, que se utilizava da estrutura do western clássico para contar a história de um cangaceiro branco arrependido que abandona o bando, levando consigo a professorinha raptada num dos assaltos. A burguesia paulista, aqui, faz uma ode à sua hegemonia e pretensa papel civilizatório no país¹⁸. Vários filmes posteriores seguem a trilha e a linha narrativo-ideológica aberta por essa película, dando origem ao ciclo conhecido como “nordestern”, que dura até o final da década de 60, com filmes como “O primo do cangaceiro” (Basini, 1955), “A morte comanda o cangaço” (Coimbra, 1960), “Entre o amor e o cangaço” (Teixeira, 1965) e “O cangaceiro sem Deus” (Duarte, 1969).

Em 1954, a produtora carioca Atlântida exhibe a chanchada “Matar ou correr”, sátira ao clássico “Matar ou morrer” (Zinneman, 1952), dirigida por Carlos Manga e estrelada por Grande Otelo e Oscarito. Em 1958, José Mojica Marins coloca nas telas o western “A sina do aventureiro”, co-roteirizado por Luis Sérgio Person.

Em 1964, Glauber exhibe “Deus e o diabo na terra do sol”, concretizando sonhos infanto-juvenis de fazer um western, ao mesmo tempo em que reagia contra os “nordesterns”, inúmeros no período, catalizadores de uma visão burguesa e folclorizante do Nordeste e do restante do país¹⁹. No mesmo ano, chegam às telas brasileiras “Os Fuzis”, do moçambiquenho radicado no Brasil, Ruy Guerra, filme com características do western mas que também se utiliza de elementos do neo-realismo italiano e da nouvelle vague francesa para contar a história de destacamento militar enviado para uma localidade sertaneja com o objetivo de proteger um armazém de possível saque a ser efetuado pela famélica população local.

Em 1966, Marins exhibe o segundo e último western: “O diabo de Vila Velha”. Em 1969, Glauber coloca nas telas “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, continuação da saga do *Antônio das Mortes* do “Deus e o

¹⁸ Sobre o assunto, ver: TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. “A década de 50. O narrador inseguro: o rural é o outro”. In: *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2001.

¹⁹ Sobre os elementos de faroeste presentes em “Deus e o diabo na terra do sol”, ver, entre outros: XAVIER, Ismail. “O cangaceiro, ou o bandido social como espetáculo”. In: *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983., PERDIGÃO, Paulo. “Deus e o diabo no cinema brasileiro”. In: *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, BRASIL, Assis. *Cinema e literatura – choque de linguagens*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro 1967e MACIEL, Luis Carlos. “Dialética da violência”. In: *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

diabo na terra do sol”²⁰, e que dá continuidade ao seu projeto de subversão/politização dos “nordesterns”.

Misto de John Ford e Eisenstein, “Deus e o diabo na terra do sol” vai de tal maneira conseguir imprimir contorno progressista ao western que nos é permitido aparentá-lo a “Por um punhado de dólares” (Sérgio Leone, 1964), película-chave do chamado faroeste-spagueti italiano, gênero de westerns B, rodados nas planícies espanholas, que teve o auge de 1964 a 1972.

Nos dois filmes, um pistoleiro errante e solitário percorre terras áridas e limítrofes, onde a lei não existe, fazendo justiça com as armas. O *Antônio das Mortes* glauberiano é, no entanto, muito mais romântico do que o personagem interpretado por Clint Eastwood, que exhibe cinismo a toda prova. Se o personagem de Glauber dizima fanáticos religiosos e cangaceiros, em prol de revolução “verdadeira”, “não-primitiva”, conduzida por um alter ego do intelectual urbano (dada a visão etapista da revolução preconizada então pelo PCB), Leone dispensa este salvacionismo e voluntarismo do letrado, entregando o destino da revolução aos próprios foras-da-lei. Se, em toda filmografia glauberiana, a figura do intelectual cidadão é indispensável, sempre lhe cabendo a liderança no processo revolucionário, nas películas de Leone ele é sempre ente corruptível e aliado dos poderosos, principalmente dos banqueiros.

Além da figura do pistoleiro solitário, outras características da sub-corrente do neo-realismo italiano, que começa a afirmar-se então com nomes como, além do de Leone, de Damiano Damiani, Sergio Corbucci, Carlo Lizzani, Enzo Barboni, Giorgio Ferroni, Michelle Lupo, Tonino Valeri²¹ e Luigi Bazzoni, aproximam-na do western versão 64 de Glauber: uma estética da violência, denotando a resistência do oprimido e a crueldade do dominador; certo panfletarismo esquerdista; ironia cortante, que beira o humor negro; uma afeição à cultura campesina, contraposta à urbana (seja da burguesia, seja do

²⁰ No exterior, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) foi intitulado “Antônio das Mortes”, dada a popularidade desse personagem, que por pouco não se tornou motivo de série de TV. ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 318-321. Lembremos que o artifício de nomear os filmes com o nome de seus heróis (ou anti-heróis) é uma característica básica dos westerns.

²¹ “O dia da Ira!” (1963) tem o título aparentado ao do roteiro original de “Deus e o diabo na terra do sol”, nomeado “A ira de Deus”. 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, p. 24.

proletariado); o realismo das imagens, acentuando a miséria e pauperismo dos lugares e dos personagens; a tematização da chamada “rebeldia primitiva”²²; e a referência a elementos trágicos e melodramáticos.

2.2 Estética da desconstrução: “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e os limites e possibilidades do “faroeste terceiro-mundista”

O idealismo ianque

Logo no início do filme, vemos um *professor*, numa espécie de aula a céu aberto, na beira da escadaria da Igreja matriz, na localidade sertaneja de *Jardim das Piranhas*, ajudando um grupo de garotos a decorar fatos oficiais da História do Brasil, dentre os quais se inclui a morte de Lampião. Esta passagem parece a reapropriação da figura do idealista ianque (originário do Leste), geralmente dono de jornal ou advogado, que vemos em inúmeros westerns clássicos, lutando para impor, pela consciência, a civilização no Oeste²³. A diferença é que o personagem glauberiano é marxista, não liberal: toma um herói popular, e não das elites (um dos patronos da independência ou da guerra civil americana), como figura de relevo histórico, o que faz com que a cena pareça alusão implícita ao método de alfabetização de Paulo Freire, extinto com o golpe de 64 (quando foi substituído pelo MOBRAF). Neste sentido, o *professor* do filme de Glauber nos faz lembrar dos *anti-heróis* do cinema político moderno, principalmente os personagens-forasteiros desestabilizadores de Godard²⁴, Visconti²⁵ e Pasolini²⁶. Glauber, pois, apoiado na subjetiva indireta livre, subverte o western clássico, construindo a figura do cidadão que não quer construir uma ordem liberal, mas socialista. O mocinho, aqui, é menos ingênuo, mais radical.

²² Sobre o assunto, ver HOBBSAWN, Eric. *Rebeldes primitivos – estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

²³ O advogado Lincoln de “A mocidade de Lincoln” (Ford, 1939); o personificado por John Wayne em “A dama de Louisiana” (Vourhaus, 1941); o dono de jornal de “Jesse James” (King, 1939)

²⁴ “Alphaville” (1965).

²⁵ “Morte em Veneza” (1970); “Violência e paixão” (1975).

²⁶ “Teorema” (1968).

Este pacifismo idealista não dura muito no filme. No western moderno, a força das armas predomina, o recurso à violência sendo indispensável, mesmo ao justo, seja advogado²⁷, vaqueiro²⁸ ou simples contador²⁹.

Mito/história

Além disso, a cena, ao dar visibilidade a um “vencido”, como Lampião, também parece denotar a reapropriação crítica de um motivo básico dos westerns clássicos norte-americanos: a subjugação da história pela lenda/mito. O Oeste sempre foi um manancial privilegiado para a produção de lendas e mitologias da conquista, direcionadas ao povo norte-americano. Primeiro na música e na literatura populares, depois no cinema³⁰, o espaço serviu, durante muito tempo, para erigir um “destino manifesto” para os EUA. Até o final da década de 40, o western desempenha plenamente o papel. É somente no pós-guerra que ele vai paulatinamente adquirindo potencial auto-reflexivo em que a história, gradativamente, vai sobrepujar o mito³¹.

Até então, fazia-se a elegia do nascimento da nação³², das cidades do Oeste³³, da estrada de ferro intercontinental³⁴, da subjugação indígena e seus heróis³⁵, do domínio sobre os animais e a natureza³⁶, dos bravos xerifes³⁷, dos ianques idealistas³⁸ e dos ex-pistoleiros justos³⁹. Já na década de 50, inicia-se o movimento de implosão destes alicerces míticos. Filmes como “Johnny Guitar” (Ray, 1954), “O último bravo” (Aldrich, 1954), “Renegando meu sangue” (Fuller, 1957) e “O passado não perdoa” (Huston, 1958) começam a dar visibilidade ao inverso da colonização, o primeiro criticando o progressismo das

²⁷ “O homem que matou o fascínora” (Ford, 1962).

²⁸ “O risco de uma decisão” (Brooks, 1975).

²⁹ “Dead Man” (Jarmusch, 1996).

³⁰ RIEUPEYROUT, Jean-Louis. Op. Cit., p. 28.

³¹ PARAIRE, Philippe. Op. Cit., p. 58.

³² “O nascimento de uma nação” (Griffith, 1914).

³³ “Cimarron” (Ruggles, 1931); “Dodge City” – uma cidade que surge” (Curtiz, 1939).

³⁴ “A estrada de Santa Fé” (Curtiz, 1941)

³⁵ “O intrépido general Custer” (Walsh, 1941); “Sangue de heróis” (Ford, 1948); “Rio Bravo” (Ford, 1950).

³⁶ “Rio Vermelho” (Hawks, 1948).

³⁷ “Galante aventureiro” (Wyler, 1940); “Paixão dos fortes” (Ford, 1946); “Matar ou morrer” (Zinnemann, 1952); “Sem lei e sem alma” (Sturges, 1957).

³⁸ “O caminho fatal” (McGann, 1942); “Duelo ao sol” (Vidor, 1946).

idades do Oeste, os outros três, os massacres indígenas e seus “heróicos” agentes.

A partir da década de 60, um a um, vão sendo destruídos os mitos que constituíram o discurso clássico sobre a ocupação do Oeste: o nascimento da nação em “Alvarez Kelly” (Dmytryck, 1966), em que se mostra o que se escondia sob os aparentemente dignos propósitos nortistas; das cidades do Oeste, construídas sobre a exploração humana em “Os desajustados” (Huston, 1960); da estrada de ferro intercontinental em “A conquista do Oeste” (Ford, Hattaway e Marshall, 1962), que narra as desventuras sofridas pelos índios com a construção; a subjugação indígena e seus idolatrados agentes, mostrados, em seu reverso, em filmes como “Estrela de fogo” (Siegel, 1960) e “Homem” (Ritt, 1967); os xerifes, retratados como verdadeiros criminosos em “A face oculta” (Brando, 1961), “Caçada humana” (Penn, 1966), “Willie boy” (Polonski, 1969). Na década de 70, vai surgir o chamado western ecológico, dando visibilidade não mais ao controle do homem sobre a natureza, mas à sua preservação⁴⁰. Dada a influência do spaghetti, os heróis são agora não mais xerifes, ianques idealistas, heróis da nação ou ex-pistoleiros, mas foras-da-lei⁴¹. Da década de 80 em diante, o western dá continuidade ao processo de desconstrução, chegando a tematizar assuntos inacreditáveis, na versão clássica: travestismo⁴², lesbianismo⁴³ e canibalismo⁴⁴.

O sertão brasileiro também foi objeto de construção mitológica. Espaço mais imaginário que físico, é reapropriado em diferentes épocas e lugares por setores de variados estratos sociais, com os mais diversos interesses políticos e ideológicos, mas sempre através de olhar externo, seja idealizado (romantizador), seja preconceituoso (folclórico)⁴⁵.

³⁹ “Jesse James” (King, 1939); “O proscrito” (Hughes, 1943), “Os brutos também amam” (Stevens, 1953); “O rio das almas perdidas” (Preminger, 1954); “Ao despertar da paixão” (Daves, 1955); “O homem do oeste” (Mann, 1958).

⁴⁰ “Quando os homens são homens” (Altman, 1971); “Mais forte que a vingança” (Pollack, 1972).

⁴¹ “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973); “Josey Waller – o fora-da-lei” (Eastwood, 1976); “Duelo de gigantes” (Penn, 1976); “Com a corda no pescoço” (Hopper, 1978).

⁴² “A louca corrida do ouro” (Bartel, 1985).

⁴³ “Até as vaqueiras ficam tristes” (Sant, 1994).

⁴⁴ “Dead man” (Jamursh, 1996).

⁴⁵ Sobre a construção da identidade nordestina, ver: ALBUQUERQUE, Jr., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

O cinema político moderno é pródigo na destruição de mitologias. Preocupado em captar o tempo, o vir-a-ser, ele abandona a *representação* para buscar o desvio, a diferença, o que foge à explicação⁴⁶. Neste sentido, a História passa a ter papel fundamental, já que as temporalidades são sua matéria-prima. O tempo linear do cinema clássico, produtor do mito, da representação, da *imagem-movimento*, é abandonado em função de uma noção de tempo fluida, variada, *documental* (Rossellini), *alegórica* (Pasolini) ou *barroca* (Welles), capaz de, num mesmo espaço, aproximar passado, presente e futuro (também Buñuel e Godard), possibilitando a emergência da *imagem-tempo*⁴⁷. Não somente na passagem em que o *professor de História* ensina os alunos, mas em todo o filme de Glauber, a figura de Lampião é redimensionada em função da latência de seu potencial revolucionário⁴⁸. Diferentemente de “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), o sertão não expressa mais o espaço a ser ultrapassado pela civilidade urbana, e sim locus de brasilidade virtual. Neste sentido, a experiência sertaneja é presentificada (*primitivismo* de Eisenstein, Buñuel, Welles e Pasolini). Destruindo os mitos de seu povo “de dentro” (dentre os quais se inclui o de um Lampião romantizado ou barbarizado), Glauber ajuda-o a produzir “enunciados coletivos capazes de elevar a miséria a uma estranha positividade, a invenção de um povo”.⁴⁹

O banditismo

A cena do *professor* denota, pois, também, a voga da figura do “rebelde primitivo”, no faroeste sessentista, tematizada principalmente nos

⁴⁶ Por este motivo acredito que não devemos trabalhar com o conceito de “representação” ao estudar o cinema moderno, já que uma de suas principais características é a busca do anti-naturalismo, do disnarrativo. De certa forma, o conceito de representação é ainda caudatário de uma visão iluminista de História. O livro-chave para a disseminação deste conceito nos cursos de História no Brasil é CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

⁴⁷ Terminologia do filósofo francês Gilles Deleuze. DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – cinema* 2. São Paulo: Brasiliense, 1990.

⁴⁸ Sobre o assunto, ver: BENJAMIN, Walter. “Teses sobre a história” In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4ª ed., São Paulo: Brasiliense, s/d. Sobre a repercussão do autor alemão no que concerne a este assunto nas esquerdas brasileiras da década de 60 do século passado, ver: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000, pp. 95-96.

westerns-spaghetti⁵⁰. Glauber, como estes, subverte o faroeste clássico ao equiparar o bandido às figuras de relevo da história oficial, numa espécie de teleologia revolucionária. A percepção da *potencialidade transformadora presente na marginalidade*, recorrente no cinema moderno (Pasolini- via alegoria cristã-, Godard), é, pois, instrumentalizada por Glauber, em função da desconstrução do western clássico, em que, geralmente, a prática do banditismo era barbarizada e/ou romantizada, e sua dizimação vista como extermínio definitivo desta experiência. O western clássico, quando não condenava, fazia uma elegia romântica do banditismo, acabando por assassinar, de vez, essa experiência, construindo o que De Certeau denomina de “a beleza do morto”⁵¹. O cinema de autor, pelo contrário, ao romper com a noção cartesiana de tempo, acabou possibilitando a Glauber resgatar, do fosso da história, a experiência do banditismo social. Os autodestrutivos bandidos narcisistas de Godard e os marginais da periferia romana de Pasolini encontram por meio de Glauber a saída na luta coletiva (terceiro cine).

Em western clássico como “O Proscrito” (Hughes, 1943), Doc Hollyday e Billy the Kid eram tratados como simpáticos pistoleiros em luta contra os vilões. Já em “Dodge city – uma cidade que surge” (Curtiz, 1939), a bandidagem não merece outro destino que a morte. A marginalidade era, pois, quase sempre caricaturada, para o bem ou para o mal. Na década de 50, filmes como “O matador” (King, 1950), “Os brutos também amam” (Stevens, 1953), “O rio das almas perdidas” (Preminger, 1954), “Ao despertar da paixão” (Daves, 1955) e “O homem do Oeste” (Mann, 1958) começam a conferir tragicidade à figura do ex-pistoleiro que não consegue abandonar a antiga profissão. Quanto aos bandidos comuns, passam a ser retratados com mais ambigüidade, haja vista a relação de desejo e inveja que se constrói entre o chefe de bando, Glenn Ford, e o pacato pai de família, Van Helfin, em “Galante e sanguinário” (Daves, 1957), e o conflito entre uma dona de saloon e a

⁴⁹ DELEUZE, Gilles. Op. Cit., p. 265. Utilizo o conceito de “mito” na acepção deleuziana, que dá menos ênfase ao seu papel presentificador e adaptador do que à sua obstacularização do devir, à sua constituição de tradições.

⁵⁰ Não somente no cinema, mas no pensamento em geral. Além da obra clássica de Hobsbawn, no Brasil há uma reavaliação do messianismo e do cangaço em inúmeras obras de pensadores progressistas, como Rui Facó. FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos – gêneses e lutas*. 7ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

⁵¹ DE CERTEAU, Michel. “A beleza do morto”. In: *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

banqueira provocado pelo ladrão Sterling Hayden, objeto do amor das duas em “Johnny Guitar” (Ray, 1954). Na década de 60, pistoleiros de aluguel transformam-se em heróis em inúmeras películas⁵². Na de 70, com a inflexão do spaghetti, torcemos por assaltantes de bancos⁵³, de ferrovias e diligências⁵⁴. Da década de 80 em diante, até mesmo um bando de ladrões comandado por um canibal travesti pode ser tratado, senão com respeito, ao menos com bom humor⁵⁵.

Mais um exemplo dessa inversão: nos inúmeros spaghetis que tematizam a revolução mexicana⁵⁶, ela é encarada sempre através dos olhos do bandoleiro⁵⁷. Diferentemente do western clássico, em que a leitura do episódio mexicano era feita a partir da ótica de arrivistas aventureiros ianques, postura ideologicamente imperialista e etnocêntrica⁵⁸.

O ex- pistoleiro que volta à ativa

Antônio das Mortes encontra-se em *Salvador*. Assiste, pacientemente, à um desfile da Independência, conduzido por jovens estudantes. É abordado, do lado de fora do cordão de isolamento, por *Mattos*, velho conhecido. Traz-lhe trabalho: um bando de cangaceiros ameaça saquear *Jardim das Piranhas*, da qual agora é delegado e protegido do *coronel* na sua candidatura à prefeitura. Temos aqui um motivo básico dos westerns cinquentistas, década de crise do gênero: o pistoleiro aposentado que volta à ativa para expiar mácula passada. Como os personagens de outros filmes do período, ele inicialmente se nega a retomar a profissão, marcado que está pela culpa e arrependimento. Logo

⁵² “Sete homens e um destino” (Sturges, 1960); “Django” (Corbucci, 1966); “O vingador silencioso” (Corbucci, 1968); “Meu ódio será tua herança” (Peckinpah, 1969).

⁵³ “Sem lei e sem esperança” (Kaufman, 1972); “O último golpe” (Cimino, 1974); “Ben & Charlie” (Lupo, 1976).

⁵⁴ “Quando explode a vingança” (Leone, 1972).

⁵⁵ “Dead man” (Jamursh, 1996).

⁵⁶ “Django” (Corbucci, 1966); “Uma bala para o general” (Damiani, 1968); “Vamos matar, companheiros” (Corbucci, 1970); “Quando explode a vingança” (Leone, 1972).

⁵⁷ Impressiona a regularidade com que o tema da revolução mexicana aparece nos spaghetis. Acredito que isto se deva, entre outros, a três fatores: uma tentativa de estabelecer uma analogia entre a ebulição política da Itália no período e o processo revolucionário mexicano, derivada das similitudes de suas origens (problema fundiário, entre outros); a forte cultura campesina dos dois países; as semelhanças entre a paisagem física e cultural do deserto mexicano e as planícies espanholas onde eram rodados esses filmes.

⁵⁸ “Vera Cruz” (Aldrich, 1954).

depois, no entanto, antevê a possibilidade de redenção que a retomada da profissão pode representar⁵⁹.

Estabelecido com um bar, na capital, do qual a mulher parece tomar conta, *Antônio das Mortes* aparenta levar uma vida modorrenta de alma condenada. Por isso, não quer largá-la pelo dinheiro. Recebeu-o já aos montes de clérigos e coronéis para debelar grupos messiânicos e bandos de cangaceiros⁶⁰. Ainda que o tenha feito em nome de uma consciência de classe superior, não está tão confiante de que tenha agido acertadamente.

Não podemos esquecer que o golpe militar de 1964 colocou, à deriva, o projeto político do PCB (que congregava a maior parte de nossas esquerdas), para quem a revolução burguesa anterior à socialista se impunha. Antes da instalação do regime ditatorial, o partido propugnava a composição entre burguesia nacional, intelectuais e classe operária contra os latifundiários e as multinacionais, tidas como aliadas. Somente após a extensão das relações capitalistas de produção ao campo, poder-se-ia falar em socialismo. O método de alfabetização de Paulo Freire, a sindicalização camponesa levada a cabo pelas Ligas Camponesas do advogado Francisco Julião, a política de relativo apoio das esquerdas ao governo trabalhista de João Goulart (defensor da reforma agrária e de restrições na remessa de lucros das multinacionais) e outras atividades expressavam a premência de conscientização campesina nos meios progressistas brasileiros. Com o golpe, esta visão se modifica, com o PCB perdendo vários dos correligionários para uma infinidade de agremiações (partidárias ou não), que têm em comum a crítica ao suposto potencial revolucionário de nossa burguesia (vista agora como “vendida”) e, conseqüentemente, à política aliancista e legalista do PCB.

O desânimo de *Antônio das Mortes* pode, pois, ser atribuído a um prelúdio de mea-culpa por suas atitudes e decisões errôneas do passado. O que realmente o move a acabar por aceitar a missão é o ceticismo no que concerne à existência de cangaceiros naquele momento. Quer ver para crer. Talvez, instintivamente, preveja a possibilidade de redenção. O retorno à profissão que se explica mais por razões psicológicas, de ajuste de contas com

⁵⁹ “O matador” (King, 1950); “Os brutos também amam” (Stevens, 1953); “O rio das almas perdidas” (Preminger, 1954); “Ao despertar da paixão” (Daves, 1955); “Onde começa o inferno” (Hawks, 1959).

⁶⁰ “Deus e o diabo na terra do sol” (Rocha, 1964)

o passado, do que pelo dinheiro, é corrente nos westerns da década de 50. Seja para se redimir de erro pretérito, seja para vingar uma traição, o retorno à profissão abandonada ou a algum lugar do passado tem, nos faroestes cinqüentistas, a função de refazer a consciência do herói, trazendo-o de volta para a vida, ajudando-o a sair do limbo e abandonar a vida fantasmática em proveito da reconquista da confiança própria.

Talvez fosse assim que Glauber se sentisse naquele momento: após a tomada do poder dos militares, em 1964, o regime foi progressivamente se fechando, até o AI-5 em 1968, que abre o período mais negro da ditadura, que somente se ameniza com a chegada ao poder de Ernesto Geisel, da chamada ala “branda” / “nacionalista” das forças armadas. As esquerdas viam, pois, o projeto de revolução socialista caminhar lentamente para a deriva. Era natural, portanto, que Glauber, sentindo-se perdido e culpado pelos erros do passado como seus companheiros, buscasse, como em “Terra em Transe” (1967), encontrar saídas para o impasse em que se encontravam.

Vemos, no entanto, que a redenção de *Antônio* vai além do liberalismo dos westerns cinqüentistas, em que o pistoleiro defendia o pequeno proprietário, atingindo matizes socializantes. Ele acaba lutando ao lado dos despossuídos, figuras que apareciam como capangas ou pistoleiros do vilão. Esta é uma característica básica do cinema terceiro-mundista, em que personagens à deriva (os *anti-heróis* do cinema moderno⁶¹) encontram um motivo para viver na luta revolucionária (releitura do cinema clássico). Glauber, pois, resgata o angustiado personagem alter ego dos cineastas autorais europeus, que vive à beira do suicídio (Rossellini, Godard, Pasolini, Antonioni, Fellini), apontando-lhe um sentido para a existência na luta coletiva. Vemos, aqui, uma amostra do “terceiro cine” propugnado por Glauber, que recusa adesão integral ao cinema de autor europeu. A necessidade de criar um “povo”, no recém-descolonizado mundo terceiro-mundista, é que levou cineastas a não abandonarem este personagem fundamental do cinema clássico.

Outra leitura também é possível. Nos westerns da década de 50, algumas vezes o pistoleiro voltava à ativa contra sua vontade. A sombra do

⁶¹ Acredito que a figura do anti-herói no cinema europeu moderno tenha relações com o clima de pessimismo do pós- guerra, que, de certa forma, desacreditava o otimismo e vitalidade do herói clássico.

passado parecia impedir que ele guiasse a vida por novos rumos, levando existência “normal”. Pistoleiros que o desafiavam para fazer nome às suas custas⁶², mulheres fatais que o faziam perder a cabeça⁶³, ou mesmo a sociedade preconceituosa que não acreditava na sua regeneração⁶⁴, tudo parecia ir de encontro a nova decisão. Após matar o primeiro, perseguido, era obrigado a retomar a antiga lida, o passado que o atormentava presentificando-se, fazendo-o vivenciar pesadelo antigo.

Parece ser o caso de *Antônio*. Inicialmente, recusando-se a retornar para o sertão, acaba fazendo para agradar o amigo (*Mattos*, que aparenta descrédito em relação à nova vida de *Antônio*). É o início de sua perdição: termina matando *Coirana* em duelo, vendo-se então obrigado a reiniciar a atividade de pistoleiro, dado que as duas únicas opções que lhe restavam concorriam para este ato: ou a dizimação completa dos invasores ou a recusa dessa ação, com suas conseqüências (confronto com outro pistoleiro – *Mata-Vaca*). O que destoa, no caso glauberiano, é que a proposta política é mais radical. No mais, o destino de *Antônio* é similar ao dos pistoleiros, nos westerns clássicos: morte heróica e redentora, que finalmente traz a paz de espírito almejada⁶⁵, ou a retirada lacônica⁶⁶.

Até a década de 50, a figura do ex-pistoleiro em crise que retorna à ativa praticamente inexistia. Figuras como as dos cowboys cantantes Roy Rogers, Gene Autry, Bronco Billy, Tom Mix e Hopalong Cassidy não tinham motivos para sentirem-se culpados, por seus atos resumirem-se à aparição, nos lugares mais improváveis, para salvar a mocinha e localidade dos bandidos, montados em ágeis cavalos⁶⁷. Talvez os antecessores mais diretos sejam os romantizados foras-da-lei Billy the kid⁶⁸, Jesse James⁶⁹ e Doc Holliday⁷⁰, homens de bom coração cujas peripécias do destino haviam-nos desviado do bom caminho.

⁶² “O matador” (King, 1950).

⁶³ “O rio das almas perdidas” (Preminger, 1954); “Ao despertar da paixão” (Daves, 1955).

⁶⁴ “Johnny guitar” (Ray, 1954).

⁶⁵ “O matador” (King, 1950).

⁶⁶ “Os brutos também amam” (Stevens, 1953).

⁶⁷ “A trilha do perigo” (Witney, 1949).

⁶⁸ “O vingador” (Vidor, 1930); “O proscrito” (Hughes, 1943).

⁶⁹ “Jesse James” (King, 1939).

⁷⁰ “O proscrito” (Hughes, 1943); “Paixão dos fortes” (Ford, 1946).

Este tipo de personagem praticamente desaparece nos anos 60, com a evolução do processo de tomada de consciência levando-o talvez a transformar-se em bandoleiro esquerdista, espécie de Robin Hood ou bandido Giuliano⁷¹, pistoleiro vingador⁷² ou xerife⁷³. Talvez tenha mesmo se conformado com a sina, retomando sem culpa a profissão⁷⁴. Ou mesmo morrido, já que, na década de 70, reaparece, ora como ente fantasmático, macambúzio e demoníaco anjo vingador⁷⁵, ora como ser sem má-consciência, mais aborrecido e cansado do que culpado, doente terminal mesmo⁷⁶. De 80 em diante, retorna ocasionalmente, como anjo vingador crepuscular e divino⁷⁷ ou pragmático e caquético fora-da-lei, assentado em rancho com o filho⁷⁸.

A vitalidade do herói

Antônio também é um personagem decadente. Diferentemente de “Deus e o diabo na terra do sol” (Rocha, 1964), em que a angústia quase não transparece nas feições de matador maduro, no filme ele surge mais gordo, curvado, envelhecido. Além disso, as ações são esporádicas, breves momentos de exaltação de persona geralmente lacônica, cansada, estupefata.

Essa variante de herói é praticamente inexistente no western clássico, dada a vitalidade com que era retratado, homem geralmente na faixa dos 30 anos, no auge da força física e bem-estar mental⁷⁹. É na década de 50, momento de ruptura do western clássico, que este, entrando na casa dos cinquenta, vivencia a crise da meia-idade.

No western moderno, o personagem do velho pistoleiro surge ocasionalmente, cada vez mais caquético⁸⁰. Como o *Antônio* de Glauber, ele tem mais uma oportunidade, talvez a última, para mostrar que ainda é capaz.

⁷¹ “Uma bala para o general” (Damiani, 1968).

⁷² “Sete homens e um destino” (Sturgues, 1960); “Django” (Corbucci, 1966); “O vingador silencioso” (Corbucci, 1968); “Vamos matar, companheiros” (Corbucci, 1970).

⁷³ “A face oculta” (Brando, 1961); “Bravura indômita” (Hathaway, 1969).

⁷⁴ “Meu ódio será sua herança” (Peckinpah, 1969).

⁷⁵ “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973).

⁷⁶ “O último pistoleiro” (Siegel, 1976).

⁷⁷ “O cavaleiro solitário” (Eastwood, 1985).

⁷⁸ “Os imperdoáveis” (Eastwood, 1992).

⁷⁹ “O proscrito” (Hughes, 1943).

⁸⁰ “El dorado” (Hawks, 1967); “Meu ódio será sua herança” (Peckinpah, 1969); “O último pistoleiro” (Siegel, 1976); “Os imperdoáveis” (Eastwood, 1990).

Os heróis do western, de certa forma, envelheceram com os intérpretes, haja vista o caso de John Wayne: jovem xerife em “Comando negro” (Walsh, 1940), oficial amargo e vingativo em “Rastros de ódio” (Ford, 1956) e velho pistoleiro cancerígeno em “O último pistoleiro” (Siegel, 1976)⁸¹.

Glauber, apoiado no *decadentismo* de Visconti e Welles, parece acentuar a ambigüidade do “matador de cangaceiros”, no filme em questão, certamente expressando o estado de crise vivenciado então por nossos intelectuais progressistas.

O ex-pistoleiro chega à cidade

Antônio das Mortes chega a *Jardim das Piranhas* com *Mattos*, sendo logo apresentado ao coronel *Horácio*, mandatário local. A entrada triunfal do pistoleiro em cena, cavalcando pela rua principal da cidade, sob os olhares curiosos e temerosos da população, artifício comum nos westerns clássicos, é aqui desnaturalizada por Glauber. Tal como o velho pistoleiro Robert Mitchum, de “The wonderful country” (Parrish, 1959), que, ao chegar a um vilarejo mexicano, cai do cavalo, quebrando a perna e ficando inutilizado por semanas, *Antônio*, decadente e aposentado da atividade, não parece mais provocar o temor de outrora. O ímpeto revolucionário que ele expressava em “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), com seu andar imponente e presença impositiva, aparece amainado.

A intelectualidade brasileira está em crise, o espectro da revolução cada vez mais se distancia. O *anti-heroísmo* do cinema de autor europeu mostra, pois, a razão de ser. Diferentemente do spaghetti, em que a chegada imponente do herói é utilizada à exaustão, num esforço de potencializar os recursos dramáticos do western clássico, ainda que os subvertendo.

A decadência do grande fazendeiro local

Velho, cego, *Horácio* somente consegue sustentar-se em pé com a ajuda do cajado e do criado fiel, *Batista*. A expressão da decadência do potentado é corriqueira nos westerns clássicos, seja nos que tematizam o

⁸¹ Wayne sofria desta mesma doença, que acabou por matá-lo, em 1979.

declínio dos fazendeiros sulistas com a guerra de secessão americana (1860-1865)⁸², seja nos que procuram retratar o momento já avançado da colonização do Oeste (fins do século XIX, início do XX)⁸³, todos buscando narrar o avanço avassalador do capitalismo americano da “civilização” do Leste (principalmente Nova Iorque) para o Oeste e o Sul ainda resistentes.

No filme de Glauber, *Horácio* parece denotar as conseqüências do processo de modernização conservadora imposta então pelos militares, assentada em financiamento externo (principalmente norte-americano), e que, na visão do cineasta e das esquerdas do pós-64, estaria sendo apoiada pela subserviente burguesia nacional (que espera levar seu quinhão, como a figura representada por *Mattos* no filme, homem cidadão, espécie de Floro Bartolomeu, que promete trazer indústrias do Sul do país e anuncia a reforma agrária, para desespero do *coronel*), em detrimento dos latifundiários, que fatalmente perdem seu poder. A grande diferença de *Horácio*, em relação aos personagens congêneres do western clássico, está na ironia com que é retratado, e na solução radical de que é vítima.

Os faroestes clássicos norte-americanos, ainda que na maioria ideologicamente liberais, procuram não ridicularizar a decadente elite sulista⁸⁴. A guerra civil marcou profundamente o país, e quase toda a produção artística e intelectual do Norte e do Leste, desde então, procuram, de toda forma, evitar o revanchismo sulista, buscando, assim, preservar a unidade do país, o que somente é superado nos turbulentos anos 60, década dos direitos civis negros. Assim, os latifundiários sulistas não são feitos vilões, sendo apresentados até com certa dignidade⁸⁵. Em “O nascimento de uma nação” (Griffith, 1914), são mesmo glorificados.

Glauber não é conciliador: *Horácio* deve desaparecer. Como os velhos aristocratas de Visconti, é um personagem condenado. O *decadentismo* barroco do italiano (assim com o de Welles), instrumentalizado por Glauber, na construção de um *Horácio* caquético e de um sertão em vias de desaparecimento, vai provocar uma guinada neo-realista do western clássico

⁸² “A estrada de Santa fé” (Curtiz, 1941)

⁸³ “Matar ou morrer” (Fred Zinemann, 1952).

⁸⁴ Não somente o western, como todos os outros gêneros. Ver, neste sentido, “Jezebel” (Wyler, 1940). Talvez o fantástico-horror seja uma exceção.

⁸⁵ “Jezebel” (Wyler, 1938); “A estrada de Santa fé” (Curtiz, 1940); “Duelo ao sol” (Vidor, 1946).

que assemelha “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) aos westerns modernos, particularmente aos spaghettis.

Na década de 50, os fazendeiros sulistas, em derrocada, começam a ser expressos com muita respeitabilidade em alguns filmes⁸⁶, tornando-se mesmo personagens principais num deles⁸⁷. Na década de 60, acontece uma verdadeira inversão do western clássico: os vilões serão os nortistas. Vários filmes glorificam a resitência sulista⁸⁸, em opção que é menos pelos confederados do que denunciadora dos verdadeiros interesses da União. Tal característica se acentua na década de 70, em filme como “Josey Walles” – o fora-da-lei” (Eastwood, 1976), em que o personagem-título se move principalmente pela vingança. Da década de 80 em diante, procura-se justificar sociologicamente a rebeldia sulista⁸⁹.

Mais tarde, veremos como algo parecido ocorre na película glauberiana, o corajoso *Horácio* adquirindo respeitabilidade frente a *Mattos*, expressão da “entreguista” e anêmica burguesia nacional. O cineasta, pois, parece situar seu personagem entre a relativa respeitabilidade com que é retratado no western clássico e a ironia do cinema de autor.

A presciência de alguns personagens

Horácio se aborrece por *Antônio das Mortes* ter vindo de graça. Para ele, pistoleiro de graça traria desgraça. *Horácio* já consegue vê-lo como inimigo futuro. A vidência dos mais velhos e experientes, confirmada mais à frente, é típica nos westerns clássicos. Nesses, o colono honesto, o pioneiro religioso⁹⁰, o grande fazendeiro⁹¹ ou o xerife veterano, dada a longa vivência em região de fronteira, conhecem muito bem o ditado popular que afirma que “de boas intenções o inferno está cheio”. A diferença fundamental do filme em estudo é que a presciência serve à continuidade do Mal, e não do Bem, havendo, pois, uma radicalização política do gênero. Lembremos que, nos filmes de Welles, adaptações shakespereanas ou não, o vilão, ao narrar sua

⁸⁶ “Sublime tentação” (Wyler, 1956); “Da terra nascem os homens” (Wyler, 1958).

⁸⁷ “Renegando meu sangue” (Fuller, 1957).

⁸⁸ “Juramento de vingança” (Peckinpah, 1965); “Alvarez Kelly” (Dmytryck, 1966).

⁸⁹ “A cavalgada dos proscritos” (Hill, 1980); “Cavalgada com o diabo” (Lee, 1999).

⁹⁰ “Brigham young frontiersman” (Hathaway, 1940).

desdita, quase sempre nos chama a atenção para o fato de não ter seguido o conselho amigo ou não ter acreditado na predição catastrófica de um(a) desconhecido(a). No filme, o delegado *Mattos* conhece sua ruína ao não levar em conta a fala de *Horácio*. Glauber utiliza, pois, o *profetismo* de Welles para desconstruir o western clássico, na medida em que o descumprimento do conselho acarreta não mais a penalização do Bem, mas do Mal.

Nos westerns modernos, a capacidade de profetizar é geralmente atribuída ao despossuído: primeiramente ao mendigo branco alcoólatra, talvez idealista fracassado⁹², depois a índios espoliados⁹³. Rebotalho da civilização, ou melhor, produto da barbárie, ele pode observá-la de longe, conhecendo-a nos detalhes, por não usufruir de suas benesses.

Estas passagens denotativas de contrato de pistolagem talvez também expressem o clima de profunda violência no interior do Brasil, na década de 60, principalmente no pré-golpe, em que lideranças de idéias progressistas eram mortas a sangue frio, como o militante das Ligas camponesas retratado por Eduardo Coutinho em “Cabra marcado para morrer” (1984). Neste sentido, no filme, o cangaceiro *Coirana*, com seu palavreado ao mesmo tempo revolucionário e apocalíptico, era clara ameaça ao poder local.

O ex-pistoleiro se prepara para entrar em ação

Antônio se dirige à pracinha da localidade, onde se encontram o bando do cangaceiro *Coirana* e os seguidores do beato negro *Antão*. Vemos que Glauber subverte aqui o gênero. Nos westerns clássicos, geralmente o ex-pistoleiro retorna à ativa para proteger a comunidade local de malfeitores. Aqui, ele se liga ao poder local, que tenta se defender da população faminta. Acredito que a escolha diga respeito à reação contra os movimentos revolucionários, de cunho socialista ou não, desencadeado, com apoio americano, na década de 50, 60 e início da de 70, pelas burguesias nacionais (haja vista a voga de ditaduras militares neste período, atingindo até a Europa – caso da Grécia⁹⁴).

⁹¹ “Duelo ao sol” (Vidor, 1946); “Um certo capitão Lockhart” (Mann, 1954).

⁹² “Dia de ira” (Valeri, 1963).

⁹³ “Keoma” (Castelari, 1976); “Josey Walles” – o fora-da-lei” (Eastwood, 1976); “Dead man” (Jarmusch, 1996).

⁹⁴ Tematizado em “Z” (Gravas, 1969).

Também vejo nisto a preocupação do cinema político moderno em tematizar o *anti-herói*, figura ambígua, sempre oscilante entre o poder e a resistência. Os escritores/jornalistas, os marginalizados e as sensíveis personagens femininas de Antonioni⁹⁵, Fellini⁹⁶ e Rossellini⁹⁷ quase sempre vivem angustiados, insatisfeitos, servindo à sociedade à qual não conseguem adaptar-se inteiramente. Quando conseguem salvar-se, é através de ato de coragem e desprendimento denotativo de recusa do mundo que os rodeia, mas que quase sempre é voluntarista. Glauber, captando esta ambiguidade, vai explicitá-la transformando o anti-herói do cinema de autor europeu em jagunço, aliado incontestado do poder. O cineasta, deste modo, incita os cineastas europeus a se posicionarem mais claramente, na medida em que os responsabiliza pela atuação imperialista da burguesia de seus países, no terceiro mundo. Glauber, pois, ao conferir ao jagunço *Antônio das Mortes* o status de personagem principal, ao mesmo tempo desconstrói o western clássico e critica sutilmente as ambigüidades do cinema de autor europeu, numa espécie de terceira via cinematográfica.

A caracterização do bandoleiro

Coirana não é um cangaceiro clássico. Misturando um palavreado ao mesmo tempo cristão e marxista, olhando diretamente para a câmera, movimentando-se bruscamente, tal como autômato, rodeado por personagens imóveis, em marcação claramente teatral, ele, como o Corisco de “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), é uma *construção tipicamente brechtiana* (Eisenstein, Godard). Por este tipo de interpretação proporcionar distanciamento relativo do ator em relação ao seu personagem (*alegorizando-o*, pois – Pasolini), evidencia-se a atualidade e presentificação do discurso. *Coirana*, neste sentido, expressa o “rebelde primitivo”, prefiguração do “verdadeiro” revolucionário (*Antônio das Mortes* e o professor, variações da intelectualidade urbana de esquerda: um Guevara ou um Marighela).

⁹⁵ “A noite” (1960); “O eclipse” (1962); “Deserto vermelho” (1964).

⁹⁶ “As noites de Cabíria (1957); “A trapaça” (1955); “A doce vida” (1960).

⁹⁷ “De crápula a herói” (1959).

Logo, podemos dizer que o barbarizado e/ou romantizado⁹⁸ bandoleiro ou o fora-da lei do western clássico é, através de técnica de interpretação que também serviu para, entre outros, Godard e Pasolini darem atualidade a personagens marginalizados, repostos por Glauber na sua latência revolucionária. Glauber desconstrói, pois, a figura do estereotipado fora-da-lei do faroeste clássico (presente também nos “nordesterns”, afirmadores dos valores liberais da burguesia paulista), dando-lhe efetividade através de mecanismos do cinema político moderno.

O *primitivismo* de Glauber, ao dar estatuto de presença às manifestações de rebeldia popular, consegue romper radicalmente com a folclorização de que eram vítimas no cinema clássico, dignificando-as. Glauber, neste sentido, impõe novo parâmetro de relação entre os cinemas novos terceiro-mundistas e europeus, impedindo qualquer tentativa de exotismos, sabedor de que são a maneira mais eficaz de silenciar o colonizado. Além disso, alerta imagetivamente os cinemânovistas para os perigos da subserviência a suposto aliciamento do cinema de autor europeu, para a qual havia chamado a atenção, de forma implícita, no manifesto “A estética da fome”:

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida [em] que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes⁹⁹.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida¹⁰⁰.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a

⁹⁸ Pode ser romantizado porque não representa mais uma ameaça, já esta “morta”.

⁹⁹ ROCHA, Glauber apud PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996, p. 125.

¹⁰⁰ Id. *Ibidem*, p. 126

razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e da ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em 22 festivais internacionais¹⁰¹.

Esta reavaliação glauberiana do cangaço expressa, de certa forma, a decepção das esquerdas brasileiras com o suposto potencial revolucionário da burguesia nacional, o que as levou a buscarem, fora dos limites da cidade (guerrilha rural), uma saída para o Brasil (caso de quase todas as agremiações de esquerda naquele período, mas somente efetivado pelo PC do B, com a logo abortada guerrilha do Araguaia)¹⁰².

O duelo inicial (entre o ex-pistoleiro e o bandoleiro)

O duelo, primeiro verbal (típico dos desafios de cordel cantados), depois com facas, impõe-se entre *Coirana* e *Antônio*. Com o laço preso nos dentes, ligando um ao outro, os dois contendores tentam atingir-se, cena retomada em “Cavalcada dos proscritos” (Hill, 1980). Uma cantoria de rezadeiras, seguidoras de *Antão*, emoldura o embate (o duelo é muito comum nos westerns clássicos, havendo sempre regras rígidas a serem obedecidas, legitimado o vencedor pela assistência/comunidade somente se segui-las à risca). A tomada é longa, sem cortes. Junto com a cantoria intermitente, confere à cena o tom hipnótico. *Antônio* finalmente vence *Coirana*, ferindo-o gravemente. Na verdade, este não é morto somente pela intervenção de *Dona Santa*, cúmplice de *Antão*. *Coirana* é carregado às pressas para dentro do bar *Alvorada* por *Laura*, mulher do coronel, e pelo professor.

¹⁰¹ Id. Ibidem, p. 128-129.

¹⁰² Para Gorender, a guerrilha urbana era encarada pelas agremiações de esquerda somente como um apoio logístico para a guerrilha rural, que, de fato, nunca foi efetivada. GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 5ª ed., São Paulo: Ática, 1998, p. 233.

É um duelo claramente moderno. A mise-en-scène construída enfatiza a *marcação teatral brechtiana*, que desnaturaliza o confronto. A relativa indiferença das cantadoras em relação ao resultado do embate, preocupadas somente com o cumprimento das regras, desempenhando claramente função judicativa que remete ao coral brechtiano¹⁰³; o desinteresse de alguns personagens em volta, que parecem auto-interpretar-se (caso de *Mattos*, que parece ator em folga, andando pela cidade enquanto espera o momento de entrar em cena); a emergência da violência como propulsora da ação revolucionária¹⁰⁴: vários elementos da construção dramática evocam o teatro épico brechtiano, que se caracteriza justamente por não levar "(...) à cena acontecimentos, objeto da narração do narrador, mas a própria narração"¹⁰⁵. Glauber, aqui, *alegoriza* a tomada de consciência de *Antônio das Mortes*, que ferindo *Coirana*, percebe que este é aliado, não um inimigo. Desencadeia-se o *transe* (Welles) e a violência necessários ao processo revolucionário. Tal como em Eisenstein, Pasolini, Godard e Buñuel, a *violência, tingida de aspectos sádicos*, denota aqui a função disciplinar/didática. A superação deste "primitivismo", que assassina a experiência popular, por uma noção transformadora, efetua-se, pois, através da violência:

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo.
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: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.¹⁰⁶

Glauber, pois, coloca, às claras, a violência camuflada dos westerns clássicos, radicalizando-os.

O duelo inicial também tem o objetivo de desencadear o "conflito" na narrativa, a ser solucionado somente no duelo final, artifício comum no western clássico, em possibilitar o desenvolvimento da ação. Neste, o primeiro

¹⁰³ CHIARINI, Paolo. *Bertold Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 181.

¹⁰⁴ Id. *Ibidem*, p. 231-232.

¹⁰⁵ WHIRTH, A. *apud* Id. *Ibidem*, p. 239.

¹⁰⁶ PIERRE, Sylvie. *Op. Cit.*, p. 129.

confronto comprometia o ex-pistoleiro, obrigando-o, mesmo contra sua vontade, a retornar à ativa. No caso glauberiano, assim também acontece, mas a retomada da profissão nasce, curiosamente, da afeição pelo inimigo/vítima, e não por aqueles que protege.

O saloon / bordel

O saloon é um ambiente típico dos westerns clássicos. Ali, a fauna maldita do Oeste se embriagava nas tardes quentes e sonolentas. À noite, além de se embebedar com uísque barato, jogar cartas e apostar na roleta, podia-se também levar a prostituta para um dos quartos, no andar superior. Nele, se precediam (convite), aconteciam ou se esqueciam duelos. Também servia para receber e acoitar feridos, perseguidos ou não, como em “Johnny Guitar” (Ray, 1954).

È o caso no filme em estudo: dado o temor por possível revolta dos “invasores”, *Coirana* é levado para dentro do bar e deitado sobre o balcão. O que destoa aqui é a pobreza do cenário, em ambientação tipicamente neo-realista, que certamente busca enfatizar a decadência da localidade, o que nos permite aproximá-lo dos spaghetti “Django” (Corbucci, 1966) e “O vingador silencioso” (Corbucci, 1968) e de “Josey Wallis -o fora-da-lei” (Eastwood, 1976). O *documentarismo rosseliniano e pasoliniano* e o *decadentismo viscontiano* funcionam aqui para desglamourizar as bonitas cidadezinhas do western clássico, que transpiravam progresso e civilização. Glauber, enfatizando o barbarismo e a degenerescência sertanejas, explicita a agonia do espaço, a ser ultrapassado pela modernização conservadora dos militares.

Outra diferença é que o personagem do *professor*, um dos heróis do filme, tomar o bar praticamente como moradia, algo inconcebível nos faroestes clássicos.

O saloon era o espaço por excelência dos vilões. Os mocinhos ficavam longe dele, aconselhando os amigos a fazerem o mesmo¹⁰⁷. Quando tinham a ousadia de adentrá-lo, era somente para tomar um copo de leite¹⁰⁸ ou comprar

¹⁰⁷ “Dodge City – uma cidade que surge” (Curtiz, 1939).

¹⁰⁸ “O caminho fatal” (MacGann, 1942).

alguma coisa¹⁰⁹. Na década de 50, começa a se tornar lugar de passagem obrigatório para o herói, fundamental para seu amadurecimento como homem da fronteira¹¹⁰. Pode até mesmo acoitar-se nele, contanto que aparente dignidade¹¹¹. Na década de 60, é um de seus sítios preferidos, a habilidade de entornar álcool e dormir com as mulheres, elemento fundamental na sua constituição mítica¹¹². Na década de 70, Eastwood vai tomá-lo como moradia em “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973), por aparentar mais segurança e hombridade do que as casas dos honrados pioneiros. Além disso, é o lugar ideal para se encontrar a companheira¹¹³. Da década de 80 em diante, constitui-se na moradia de heroínas prostituídas¹¹⁴.

O pastor

As vestes de *Coirana* são examinadas curiosa e atentamente por Antônio e o pároco da localidade, figura estranha que parece inadaptada, com seu humanismo inútil, aos acontecimentos brutais e viscerais de *Jardim das Piranhas*. Glauber rompe, pois, com os westerns clássicos, em que o pastor é sempre uma autoridade moral, com grande respeito da comunidade¹¹⁵. O cineasta baiano parece aqui querer reafirmar os princípios de seu manifesto “A estética da fome” (1965), baseado nas idéias do teórico anticolonialista Franz Fanon, em que propugna uma arte pautada pela violência advinda da fome e da miséria do terceiro mundo. Neste sentido, posições conciliatórias ou de arranjo são impossíveis: “(...) essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador (...)”¹¹⁶.

Glauber não vê, naquele momento, solução negociada para a situação em que se encontrava o Brasil. A grande maioria da Igreja católica havia apoiado o golpe. Somente na década de 70, com a explicitação incontestada dos

¹⁰⁹ “Os brutos também amam” (Stevens, 1953).

¹¹⁰ “Como nasce um bravo” (Daves, 1958).

¹¹¹ “Johnny Guitar” (Ray, 1954).

¹¹² “Alvarez Kelly” (Dmytryck, 1966); “Butch Cassidy” (Hill, 1969); “Meu ódio será sua herança” (Peckinpah, 1969).

¹¹³ “Os abutres têm fome” (Siegel, 1970); “O risco de uma decisão” (Brooks, 1975).

¹¹⁴ “Os imperdoáveis” (Eastwood, 1992); “Bad girls” (Kaplan, 1994).

¹¹⁵ “Cimarron” (Ruggles, 1931); “Brigham young frontiersman” (Hathaway, 1940).

¹¹⁶ PIERRE, Sylvie. Op. Cit., p. 129.

abusos do regime, parte substancial dela começa a combater explicitamente o regime. Até então, exerce posição mediadora, de contenção dos abusos do poder. A Teologia da Libertação dava, pois, ainda, os primeiros passos. Não havia, pois, razões fundantes para que Glauber visse na Igreja, naquele momento, uma saída ou solução definitiva para o impasse político que o país vivia. O fato, no entanto, de expressá-la através de um humanista confuso, perdido, representa avanço em relação ao cínico bispo que pagava *Antônio* em “Deus e o diabo na terra do sol” (1964) para debelar a comunidade messiânica do beato *Sebastião* (referência clara ao episódio da destruição de Canudos¹¹⁷).

Nos faroestes modernos, a figura do pastor, com a pregação de paz, é também ultrapassada pelas contingências da região de fronteira, em que a lei é a dos mais fortes. Na década de 60, por exemplo, se ele quer ser honesto com sua vocação, terá que pegar em armas¹¹⁸, lutando ao lado dos oprimidos, como em “Uma bala para o general” (Damiani, 1968), em que o *padre* bandoleiro Klaus Kinski atira bombas em direção aos poderosos gritando o nome da Santíssima trindade, e “Kill and Pray” (Lizzanni, 1967), em que Pasolini interpreta um *padre* engajado. Caso contrário, é ridicularizado: se, nos westerns clássicos, o pastor, quando morto, era motivo de comoção e revolta por parte dos personagens e dos espectadores¹¹⁹, no moderno, sua persona pode ser de tal forma degradada que muitas vezes o anti-herói, para fugir ou passar incólume aos seus perseguidores, veste batina¹²⁰ ou hábito¹²¹. Na década de 70, glutão, mulherengo e cafajeste, é aliado incontestante dos poderosos¹²² ou objeto de sadismo: o mórmon seguidor de Brigham Young, de longas barbas negras, é alvo de treinamento à base de sopapos e safanões ministrado pela dupla Terence Hill e Bud Spencer em “Trinity é o meu nome” (Carboni & Barboni, 1971), cena indigna do filme clássico de Hathaway. Na de 80, chega a encarnar o pistoleiro enigmático¹²³.

¹¹⁷ Não podemos esquecer que as filmagens de “Deus e o diabo na terra do sol” deram-se, em parte, na comunidade de Monte Santo. Ver: AVELLAR, José Carlos. Op. Cit., p. 34. e ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

¹¹⁸ “Pôquer de sangue” (Hathaway, 1968).

¹¹⁹ “Brigham Young Frontiersman” (Hathaway, 1940).

¹²⁰ “Vou, mato e volto” (Castellari, 1967).

¹²¹ “Os abutres têm fome” (Siegel, 1970).

¹²² “Quando explode a vingança” (Leone, 1972).

¹²³ “O cavaleiro solitário” (Eastwood, 1985).

No cinema moderno, não se aceita mais a separação idealista entre vida terrena e celeste. Ao religioso, é exigido não somente consciência, mas também prática libertadora¹²⁴. O idealismo dos religiosos, no faroeste clássico, é, pois, ultrapassado pelo cinismo e pelo pragmatismo nos modernos, o que explica a ridicularização de que é vítima o clérigo no filme de Glauber, persona de atitudes ultrapassadas, arcaicas. O cineasta baiano, aqui, apóia-se em grande parte no *humor anárquico* de Buñuel, para desconstruir personagem tão respeitável nos westerns clássicos.

A caracterização do mocinho (janque idealista)

O *professor* também se encontra no bar. Como antes, no duelo, embriagado, parece sofrer de ataque de riso. Personagem cidadão, parece ter perdido a alma nas paragens limítrofes, como muitas pessoas ilustradas provenientes do Leste ou do Norte.

Os westerns clássicos não davam visibilidade a esta questão. É o caso do dentista Doc Hollyday que, consumido pela doença, pelo jogo, pelo alcoolismo e pelo amor frustrado por uma prostituta, tornou-se um dos maiores matadores do Oeste¹²⁵. Naqueles, entretanto, ele aparecia ora romantizado, expresso como pistoleiro bom, otimista e bonachão¹²⁶, ora redimido por sua lealdade ao xerife Wyatt Earp, coberto, mesmo, de vernizes épicos¹²⁷.

Em "Wyatt Earp" (Kasdan, 1994), pelo contrário, ele aparece como figura trágica, desgraçada pela bebida e por paixão turbulenta, a parceria com o famoso xerife não conseguindo salvá-lo. Aqui, o Oeste destrói as pessoas, ao instigar-lhes a luta pela sobrevivência e a ganância pela riqueza.

O mesmo acontece com o sertão em "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), metáfora de um Brasil marcado pelo karma do subdesenvolvimento e que, por esta razão, rouba-nos a dignidade. O *professor* é um *Antônio* já degradado, que perdera completamente a fé e a esperança. Expressa bem uma parcela da intelectualidade brasileira que compensou, nos

¹²⁴ "Francesco, arauto de Deus" (Rossellini, 1950); "Rei dos reis" (Ray, 1961); "Via Láctea" (Buñuel, 1969); "O evangelho segundo São Mateus" (Pasolini, 1964).

¹²⁵ Sobre Doc Hollyday, ver: RIEUPEYROUT, Jean-Louis. Op. Cit., p. 100.

¹²⁶ "O proscrito" (Hughes, 1943).

¹²⁷ "Paixão dos fortes" (Ford, 1948); "Sem lei e sem alma" (Sturges, 1957).

bares e na vida hedonista, a frustração com o fracasso da revolução. Os romances de Antônio Callado, como "Kuarup" e "Bar Don Juan",¹²⁸ são repletos de figuras perdidas, sem rumo, para as quais somente restam os prazeres da carne ou o voluntarismo suicida. Em seu filme, pois, Glauber desconstrói as figuras épicas de cidadãos ilustrados e idealistas do western clássico, pintando-os com uma coloração *decadentista-trágica* que nos faz lembrar dos alcoólatras desesperados de Visconti e Fellini.

Outra característica do *professor* que destoa de personagens similares do western clássico é a definição final pelos revoltosos, e não pelo poder local¹²⁹. Neste sentido, tal qual *Antônio*, ele expressa uma radicalização do *anti-herói* do cinema de autor europeu, já que encontra sua redenção nos braços do povo, solução do cinema que pretende constituir uma terceira via. Como o *padre* Nando, de "Kuarup", é no mesmo interior do Brasil que o destruiu que ele encontrará a salvação.

A desconstrução do mocinho idealista do western clássico por parte de Glauber acompanhou, como vimos, a tendência do gênero no pós-guerra. Podemos seguir este movimento perscrutando como este personagem lidou com a questão indígena e com os abusos dos poderosos ou de seus agentes criminosos.

Até a década de 50, a questão indígena não sensibilizava o ianque idealista, administrada por militares viris¹³⁰. A partir daí, alguns deles começam a se preocupar com a dizimação física e cultural índia. Desempenha, então, o papel de conciliador entre o branco e o índio. No início da década, com todos os percalços, consegue o intento, ainda que tenha de pegar em armas¹³¹. Mais para o fim da década, ele vai descobrindo que a convivência pacífica entre as duas culturas era algo impossível: o pacato colono de "O passado não perdoa" (Huston, 1958) vê-se obrigado a entregar a filha adotiva autóctone ao povo dela, que a exige incondicionalmente.

Na década de 60, o índio não aceita mais acordos nem mediações. Sabe que as reservas são uma fraude, e por isto o mocinho conciliador não

¹²⁸ CALLADO, Antônio. *Bar Don Juan*. 7ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. *Quarup*. 12ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

¹²⁹ "Onde começa o inferno" (Hawks, 1959).

¹³⁰ "O intrépido general Custer" (Walsh, 1941); "Sangue de heróis" (Ford, 1948); "Legião invencível" (Ford, 1949).

tem mais força, o esforço tornando-se patético¹³². Em algumas películas, o personagem é obscurecido, o mestiço¹³³ ou o próprio índio rebelado¹³⁴ transformando-se no mocinho, algo já apontado em "O último bravo" (Aldrich, 1954), que conta a história do índio massai, que renegou a rendição de Gerônimo. Na década de 70, pós-espaghetti, ele praticamente desaparece, em função da elegia dos foras-da-lei¹³⁵ então predominante. De 80 em diante, ao reaparecer, é para confirmar que os esforços são inúteis¹³⁶.

Nos westerns clássicos, os ianques pacifistas obtinham muitas conquistas na luta contra os desmandos do poder local. Com hombridade e justiça, conseguiam o respeito da comunidade¹³⁷, ainda que, na maioria das vezes, o trabalho de convencimento fosse complementado com a impetuosidade das armas¹³⁸. Quando isto não ocorria, era muitas vezes penalizado por excessiva ingenuidade¹³⁹.

Nos modernos, lentamente ele vai perdendo o valor, até praticamente desaparecer. O pacífico ex-tenente de "Um certo capitão Lockhart" (Mann, 1954) e o honesto colono de "Galante e sanguinário" (Daves, 1957) são obrigados a utilizar as armas, contra suas vontades. O advogado de "O homem que matou o fascínora" (Ford, 1962) descobre que, sem o auxílio do pistoleiro caquético John Wayne, ele teria sido derrotado no tão evitado confronto final, enquanto o ex-marshall de "A conquista do Oeste" (Ford & Hathaway & Marshall, 1962) sabe que, somente fomentando o confronto com o chefe de bando Karl Marden, poderá ver-se livre da sede de vingança do inimigo. Na década de 70, até mesmo o pacífico Jeremiah Johnson, espécie de Daniel Bonne, de "Mais forte que a vingança" (Pollack, 1972), e o calmo vaqueiro Hackman, de "Risco de uma decisão" (Brooks, 1975), não hesitam em pegar

¹³¹ "Flechas de fogo" (Daves, 1950).

¹³² "A conquista do Oeste" (Ford & Hathaway & Marshall, 1962); "Quando é preciso ser homem" (Nelson, 1970).

¹³³ "A estrela de fogo" (Siegel, 1960).

¹³⁴ "Homem" (Ritt, 1967); "Pequeno grande homem" (Penn, 1970).

¹³⁵ "O estranho sem nome" (Eastwood, 1973); "Josey Waller - o fora-da-lei" (Eastwood, 1976); "Duelo de gigantes" (Penn, 1976); "Com a corda no pescoço" (Hopper, 1978).

¹³⁶ "Gerônimo" (Hill, 1993).

¹³⁷ O "jornalista" de "Jesse James" (King, 1939); o farmacêutico de "O caminho fatal" (McGann, 1942).

¹³⁸ "Cimarron" (Ruggles, 1933); "Brigham young frontiersman" (Hathaway, 1940).

¹³⁹ "A mocidade de Lincoln" (Ford, 1939); "Duelo ao sol" (Vidor, 1946).

em armas quando necessário. Da década de 80 em diante, o preço por tanto idealismo é a loucura¹⁴⁰ ou a morte¹⁴¹.

O professor ri, canta, enche seu copo e o de *Antônio das Mortes*, que parece ter sofrido uma transformação. A intervenção de *Dona Santa*, ao fim do duelo, com sua presença enigmática e imponente, parece tê-lo desequilibrado. A violência, ao mesmo tempo produto e consequência do transe, mostra seu *didatismo sádico*: ela conscientiza tanto o oprimido quanto o opressor (Pasolini). Enquanto isto, lá fora, o coronel *Horácio* manda distribuir farinha e carne seca para os “invasores”. Tenta, desta forma, convencê-los a irem embora. *Antônio* parece cada vez mais perdido. Vemo-lo agora na Igreja, de cabeça baixa em frente ao altar. *Mattos* o procura, propondo que mate *Horácio* (instigado por *Laura*, sua amante, que quer ir embora para Salvador, *Mattos* deseja ver o coronel morto, mas não tem coragem de fazê-lo com suas próprias mãos¹⁴²). *Antônio* lhe responde que nunca faria uma coisa dessa, estranhando que um homem ilustrado como o delegado fizesse tal tipo de proposta. Pede, então, a *Mattos* que convença o coronel a abrir as portas do armazém para os “invasores” e que permita que ocupem suas terras. *Mattos* se surpreende, mas promete fazê-lo, esperançoso de que *Antônio* mate o coronel.

A prostituta

Várias questões podem ser levantadas. Primeira: a personagem *Laura*. Loira, vestida sempre de cores fortes, ambiciosa, cidadina, hábil no uso de seu sex appeal para conquistar o que deseja, encarna a verdadeira perdição. Parece ter seduzido *Mattos* somente para sair do sertão.

Este tipo de personagem vampiresca é incomum nos westerns clássicos, aparecendo com força somente na década de 60. Até então, com exceção de “O proscrito” (Howard Hughes, 1943), até mesmo as prostitutas são representadas como “dançarinas honestas e sentimentais”¹⁴³. No western moderno, pelo contrário, há verdadeiro exército de cafetinas, prostitutas e

¹⁴⁰ “O espírito do silêncio” (Shepard, 1992).

¹⁴¹ “Dead man” (Jarmusch, 1996).

¹⁴² Uma de inúmeras outras características do gênero do melodrama presentes no filme.

¹⁴³ PARAIRE, Philippe, Op. Cit., p. 59. Caso de filmers como “O caminho fatal” (McGann, 1942), “Johnny Guitar” (Ray, 1954) e “O rio das almas perdidas” (Preminger, 1954).

mulheres infieis, mostrado sem reservas, tentando quase sempre seduzir o mocinho que, nos anos 50, permanece impassível¹⁴⁴. Quando, nos anos 60, ceder aos encantos, é somente para satisfazer os impulsos sexuais¹⁴⁵. Dificilmente se deixa enganar. Ao deixar se envolver pelos sentimentos, pagará caro por isso¹⁴⁶. Na década de 70, o interesse que ele desperta nela ultrapassa o desejo sexual, a prostituta antevendo nele a possibilidade de redenção¹⁴⁷. Ou feminista, ela assume a sexualidade sem nenhum complexo de culpa, como a fogosa Faye Dunaway de “Pequeno grande homem” (Penn, 1970) e a Candice Bergen de “Quando é preciso ser homem” (Nelson, 1970). A partir da década de 80, ela torna-se tão importante na narrativa que pode motivar a volta à ativa de ex-pistoleiro¹⁴⁸, tornar-se heroína do filme¹⁴⁹ ou objeto do amor sincero do mocinho¹⁵⁰.

A vileza da independência sexual exprimida por *Laura* talvez remeta às lindas e amorais amantes e mulheres-fatais dos filmes de Eisenstein (*ascetismo x hedonismo*) e Welles¹⁵¹ (*decadentismo*), herdeiras das *femme fatale* do cine noir (gênero que o marcou profundamente), sempre contrapostas às sofridas esposas dos anti-heróis¹⁵².

A mocinha

Tudo nos leva a crer que *D. Santa* é a mocinha/heroína do filme. Construída com elementos antitéticos aos de *Laura*, ela se assemelha à Virgem Maria. A passagem em que *D. Santa* aconchega *Coirana* ferido em seu colo, nas pedreiras que circundam *Jardim das Piranhas*, é clara referência à “Pietà” de Michelângelo, obra que já havia sido retrabalhada por *Pasolini*, em “O evangelho segundo são Mateus” (1964)¹⁵³. Ligados intensamente às suas

¹⁴⁴ “Ao despertar da paixão” (Delmer Daves, 1955).

¹⁴⁵ “Uma bala para o general” (Damiani, 1968); “Butch Cassidy” (Hill, 1969); “Meu ódio será sua herança” (Peckinpah, 1969).

¹⁴⁶ “Homem, orgulho e vingança” (Pazzoni, 1968).

¹⁴⁷ “Os abutres têm fome” (Siegel, 1970); “Vamos matar, companheiros” (Corbucci, 1970); “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973).

¹⁴⁸ “Os imperdoáveis” (Eastwood, 1992).

¹⁴⁹ “Bad girls” (Kaplan, 1994).

¹⁵⁰ “Dead man” (Jarmusch, 1996).

¹⁵¹ “Cidadão Kane” (1941); “A dama de shanghai” (1948); “Grilhões do passado” (1955); “A marca da maldade” (1958).

¹⁵² “Cidadão Kane” (1941); “Othello” (1952); “A marca da maldade” (1958).

¹⁵³ Em que a mãe do italiano interpreta a Virgem Maria.

progenitoras, mulheres fortes que criaram os filhos praticamente sozinhas, Glauber e Pasolini sacralizam a figura materna. Em suas obras, como na de *Brecht*¹⁵⁴, o ideal de mulher alia maternidade, independência e força moral.

Glauber subverte, pois, as submissas mocinhas do western clássico, muitas vezes menos importantes para os maridos que seus cavalos¹⁵⁵, ao conferir-lhes independência, mas não liberdade sexual. A mulher, para ele, parece expressar o maniqueísmo cristão: salvação ou pecado, pureza ou perversão, *Dona Santa* ou *Laura*.

Nos westerns, é somente a partir da década de 50 que começa o processo de libertação da mocinha da autoridade masculina. Em "Os brutos também amam" (Stevens, 1953), uma das razões da retirada final do pistoleiro Allan Lad, que havia ajudado o pequeno proprietário Van Heflin a livrar-se da ganância de grande proprietário, foi o interesse por ele despertado na esposa do amigo. Em "Um certo capitão Lockhart" (Mann, 1954), senhora idosa cuida sozinha da fazenda, resistindo à pressão de açambarcador de terras. Em "Galante e sanguinário" (Daves, 1957), Van Heflin interpreta o colono honesto obrigado a suportar a sedução que o fora-da-lei Glenn Ford provoca conscientemente na sua sóbria esposa. Na década de 60, além de jovens viúvas cuidarem sozinhas dos filhos e de suas propriedades¹⁵⁶, mulheres fogem da dominação masculina¹⁵⁷, tornando-se mesmo bandoleiras, tão competentes no gatilho como os homens¹⁵⁸. Na década de 70, ela pode ter um passado condenável (ex-prostituta), um presente não tão digno, sem que deixemos de amá-la e respeitá-la¹⁵⁹. De 80 em diante, sua figura pode confundir-se com a da prostituta¹⁶⁰, e não se faz alarmado com ela ser lésbica¹⁶¹.

¹⁵⁴ Di Fede diz: "a poesia mais verdadeira de Brecht sempre nasce do encontro com uma mãe" FEDE, Di apud. CHIARINI, Paolo, Op. Cit., p. 245.

¹⁵⁵ Bazin, falando da mulher no western clássico: "A melhor mulher não vale um bom cavalo". RIEUPEYROUT, Jean-Louis. Op. Cit., p. 88. Ele deve fazer referência à uma passagem de "O proscrito" (Hughes, 1943).

¹⁵⁶ "A conquista do Oeste" (Ford & Hathaway & Marshall, 1962); "Os comancheiros" (Curtiz, 1962); "O vingador silencioso" (Corbucci, 1968).

¹⁵⁷ "Alvarez Kelly" (Dmytryck, 1966).

¹⁵⁸ "Uma bala para o general" (Damiani, 1968).

¹⁵⁹ "O risco de uma decisão" (Brooks, 1975).

¹⁶⁰ "Silverado" (Kasdan, 1985); "Os imperdoáveis" (Eastwood, 1992); "Bad girls" (Kaplan, 1994).

¹⁶¹ "Até as vaqueiras ficam tristes" (Sant, 1994).

Os cinemas-novos deram grande visibilidade à liberação da mulher no pós-guerra. No caso da *nouvelle vague*, tematizando o amor livre, a independência e a força das personagens femininas (Godard, Truffaut, Malle). No do neo-realismo italiano, enfatizando-se mais a sensibilidade de mãe e esposa, sem desprezar sua força e autonomia¹⁶². Glauber, neste sentido, aproximou-se mais dos italianos: a mulher, para ele, ou é santa (*D. Santa*) ou puta (*Laura*).

O empreendedor ianque

Segunda questão a ser discutida: *Mattos*. Espécie de Floro Bartolomeu, é um personagem ilustrado, cidadão, que se assenta no sertão em busca de riqueza. Inteligente, enquanto espera a chegada de industriais sulistas, alia-se ao coronel da localidade.

A figura do empreendedor ianque ou estrangeiro é recorrente nos westerns clássicos. Personagem dignificado, já que sua função é a de trazer a civilização e o progresso, simbolizados pela ferrovia¹⁶³ ou pela medicina¹⁶⁴. Quando extrapolava, passando por cima dos interesses dos pequenos proprietários, era alvo de condenação, mas seu papel civilizatório era incontestado¹⁶⁵.

No faroeste moderno, sua figura vai ser, paulatinamente, ridicularizada. Em "Hombre" (Ritt, 1967), ele desvia dinheiro impróprio. Em "Quando explode a vingança" (Leone, 1972), o banqueiro, o dono de ferrovia e os investidores são tidos como presenças tão deletérias e nefastas quanto a do potentado local, o capitalista confundindo-se com o latifundiário, no cenário da revolução mexicana. Em "O estranho sem nome" (Eastwood, 1973), ambicioso dono de mineradora é responsável pelo assassinato de honesto xerife. Em "O risco de uma decisão" (Brooks, 1975), a ferrovia promove uma corrida desumana de cavalos para propagandear a instalação da linha. Em "Dez segundos de perigo" (Peckinpah, 1972) e "O cavaleiro elétrico" (Pollack, 1979),

¹⁶² "Roma, cidade aberta" (Rossellini, 1945); "Belíssima" (Visconti, 1951); "Mamma Roma" (Pasolini, 1962); "A noite" (Antonioni, 1960).

¹⁶³ "Dodge City – uma cidade que surge" (Curtiz, 1939); "A estrada de Santa Fé" (Curtiz, 1941).

¹⁶⁴ "O caminho fatal" (McGann, 1942).

¹⁶⁵ "Jesse James" (King, 1939).

promotores de rodeio e as empresas que o patrocinam demonstram indiferença aos vaqueiros e animais. Em filmes como "Silverado" (Kasdan, 1985), "O cavaleiro solitário" (Eastwood, 1985), "Dead man" (Jarmusch, 1996) e "Riqueza perdida" (Winterbotton, 2000), o capitalista transforma-se em verdadeiro chefe de quadrilha. Em "Rápida e mortal" (Raimi, 1995), o empreendedorismo atinge as raias do sadismo: promove-se um torneio anual de duelos para identificar o gatilho mais rápido do Oeste. Em películas como "O espírito do silêncio" (Shepard, 1992) e "Dead man" (Jarmusch, 1996), até os pequenos comerciantes são desqualificados.

Os cineastas italianos mais progressistas pareciam ter grande simpatia pelo Sul do país. Além de Sérgio Leone e outros cineastas do faroeste-spaguetti, diretores como Bernardo Bertolucci e Pier Paolo Pasolini tinham fascinação por opor a crueza do Norte industrializado à pureza do Sul rural, tradição que remetia aos mestres da primeira geração do neo-realismo, como Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini e Federico Fellini. Neste sentido, o *Mattos* de Glauber é, como os banqueiros e grandes comerciantes de Leone, covarde, medroso, mentiroso, vil, traidor. Expressão da visão que as esquerdas, naquele momento, tinham da burguesia nacional (tida como "entreguista", aliada do capital internacional, após a decepção do golpe de 64), *Mattos* não é poupado, sendo ridicularizado mais ainda do que *Horácio*, que, nas palavras de *Laura*, teria, pelo menos, ao contrário do primeiro, coragem de escravizar. Sua construção, tal como a dos burgueses do faroeste-spaguetti, lembra a forma como eram retratados os capitalistas nos filmes da *vanguarda socialista russa*. Gordo, conspirador, traidor, amoral, populista, assemelha-se aos empresários de "A greve" (Eisenstein, 1924), "A mãe" (Pudovkin, 1926) e "Outubro" (Eisenstein, 1928).

O xerife

Entretanto *Mattos* é também a ressignificação do xerife do western clássico. Delegado de *Jardim das Piranhas* por indicação de *Horácio*, o exercício do cargo parece remeter à necessidade de reprodução do poder local. Como em muitos westerns modernos, ele é subordinado dos poderosos.

Nos westerns clássicos, a figura de defensor da lei e da ordem era sacralizada, desempenhando muitas vezes o papel de herói na narrativa¹⁶⁶. Na década de 60, este personagem inicia um processo lento de degradação moral e física. Se o xerife John Wayne, de “Onde começa o inferno” (Hawks, 1959), luta praticamente sozinho contra os capangas de um preso que querem resgatar, demonstrando força e habilidade necessárias a quem dispõe da ajuda de um bêbado, de um velho, de uma moça e de um jovem pistoleiro, em “El dorado” (Hawks, 1967) e “Bravura indômita” (Hathaway, 1969) ele está velho e decadente, além de enfrentar sérios problemas com o álcool. No filme “A face oculta” (Brando, 1961), o xerife Karl Maden é ex-ladrão de bancos regenerado. Em “O homem que matou o fascínora” (Ford, 1962), não fosse a ajuda de um velho pistoleiro, o xerife James Stewart teria sucumbido no duelo final. Na década de 70, ele vai se tornando cada vez mais ignominioso: em “Dias de vingança” (Vence, 1970), ele rouba o posto e a namorada do ex-amigo preso; em “Trinity é o meu nome” (Carboni & Barboni, 1971) ele é, na verdade, o ladrão disfarçado, mas de bom coração; o xerife Pat Garret é um ex-fora-da-lei que não poupa esforços para liquidar o antigo companheiro Billy the kid em “Pat Garret & Billy the kid” (Peckinpah, 1973); em “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973), o xerife, aliado da mineradora local, é cúmplice da morte de justo antecessor. De 80 em diante, em filmes como “Os imperdoáveis” (Eastwood, 1992) e “Rápida e mortal” (Raimi, 1995), ele é o chefe da quadrilha.

Glauber, retomando a *ridicularização de quem eram alvo os burgueses e burocratas* de Eisenstein e Buñuel, desmitifica, pois, um personagem que era erigido como símbolo da civilização do Oeste no western clássico.

O ex-pistoleiro apóia o pequeno proprietário na luta contra o latifundiário

Terceira questão a ser levantada: *Antônio*. Expiando sua culpa, ele finalmente opta pelos oprimidos. Através do mecanismo moderno da *subjetiva indireta livre*, Glauber faz mea-culpa de sua classe: de rebeldes primitivos a serem ultrapassados/ exterminados (“Deus e o diabo na terra do sol”, 1964), os cangaceiros e beatos tornam-se aliados (o *primitivismo* do cinema político

¹⁶⁶ “Paixão dos fortes” (Ford, 1946); “Matar ou morrer” (Zinemann, 1952); “Sem lei e sem alma” (Sturges, 1957); “Duelo de titãs” (Sturges, 1959).

moderno). Subverte, pois, o western clássico, em que a mudança de lado era impossível, já que o maniqueísmo grassava, e em que o pistoleiro contratado era feito vilão.

No western moderno, particularmente nos spaghetti, a transformação do pistoleiro, errante solitário que abandona os poderosos para defender os oprimidos, é comum. Em "Dia de ira" (Valeri, 1963), o jovem pistoleiro Giuliano Gema revolta-se com seu tutor, o pistoleiro veterano Lee van Cleff, que dominava tiranicamente a comunidade. Em "Vamos matar, companheiros" (Corbucci, 1970), o contrabandista de armas interpretado por Franco Nero abandona o ditador com quem negocia para lutar do lado dos patriotas rebeldes durante a revolução mexicana.

A diferença desses personagens em relação ao *Antônio* de Glauber está no cinismo e na origem claramente popular. Diferentemente de *Antônio*, não representam um alter ego de um intelectual urbano de classe média, razão que vaga sobre o transe sertanejo. Os anti-heróis do gênero italiano são pragmáticos, não idealistas. Agem mais com o coração do que com a razão. Se acabam por optar pelos pobres e fracos, abandonando seu profundo individualismo, é porque identificam-se com eles, nutrindo a mesma raiva em relação aos ricos e poderosos. Nesses filmes, o intelectual é tratado como traidor: médico, professor ou advogado, sempre um aliado em potencial dos banqueiros e outros empreendedores. *Antônio*, pois, parece nascer do cruzamento entre o western clássico e o cinema de autor europeu, carregando a virulência do primeiro e a reflexibilidade e progressismo do segundo.

Ainda assim, o western glauberiano e o italiano aparentam ter muitas similitudes. Mariarosa Fabris, analisando o neo-realismo, indica, na Itália daquele momento, um contexto social aparentado ao do Brasil:

A Itália, porém, reconstrói-se rapidamente (entre 1943-44 e 1953, graças sobretudo ao plano Marshall) e a guerra e suas consequências vão sendo deixadas para trás. O contexto social se transforma e, de país agrícola e paleocapitalista, na década de 1940-50, a Itália encaminha-se para o "milagre econômico" do início dos anos 60, embora a defasagem entre o Norte e Sul se acentue cada vez mais.¹⁶⁷

É natural, pois, que as posições de Glauber, intelectual e artista progressista, em um país que vivia um processo de modernização conservadora, nutrissem aproximações com as dos cineastas italianos do faroeste-spaghetti, quase todos de esquerda, alguns marxistas assumidos, como Sérgio Leone e Sérgio Corbucci, que, por exemplo, diz, em entrevista, que "Vamos matar, companheiros" (1970) fala das "(...) calamidades que o capitalismo fez ao terceiro mundo¹⁶⁸". Não podemos esquecer que esses filmes encaixavam-se, ao contrário dos de Hollywood, na linhagem neo-realista, profundamente marcada pela preocupação social. Os personagens eram feios, sujos, desdentados; os cenários, naturalistas: áridos ou barrentos os exteriores, velhos, pobres e sujos os interiores, a chuva muitas vezes aumentando a degradação.

Entre outras semelhanças, Glauber e os cineastas italianos pareciam acreditar que as elites rurais seriam substituídas por uma espécie de coronelismo high-tech, muito mais explorador e desumano, porque desprovido dos laços paternalistas estabelecidos entre proprietários e empregados. Não por acaso, em seus filmes, o latifundiário, ainda que paternalista, é retratado de forma mais positiva do que o cidadão empreendedor. Não podemos também esquecer a popularidade do maoísmo, nas hostes das esquerdas ocidentais, no final da década de 60 (no Brasil representado pelo PC do B): a revolução operária mostrada infrutífera (maio de 68, golpe de 64, etc), restava depositar no campônio a esperança da revolução (*primitivismo*). Daí, talvez, a insistência do faroeste-spaghetti em tomar o México como cenário dos bang-bangs. Campo e cidade representariam, pois, de forma maniqueísta, o Bem e o Mal. Na verdade, na visão das esquerdas, o processo de modernização conservadora aplicado no Brasil e na Itália, naquele momento, se estenderia a todo mundo capitalista através de aliança entre as burguesias nacionais e os investidores norte-americanos (que visam barrar o avanço comunista), o que

¹⁶⁷ FABRIS, Mariarosaria. *Nélson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, pp. 34-35.

¹⁶⁸ ARANTES, Edson. "Trinta anos de spaghetti: Sergio Leone inaugurou o ciclo com Por um punhado de dólares". *SET - cinema & vídeo*. São Paulo-SP, ano VII, ed. 82, 04 /1994, p. 24.

suscita oposição feroz de todas as cinematografias mundiais ao império de Hollywood¹⁶⁹.

Esta foi uma preocupação externada veementemente por Pasolini, nos últimos escritos para a imprensa, poesias e filmes. O capital norte-americano estaria homogeneizando a sociedade italiana, através da imposição da indústria cultural que a massificava¹⁷⁰. Um exemplar filmico da recusa pasoliniana é “Saló, os 120 dias de Gomorra” (1975), em que se tematiza, de forma agressiva, a obrigatoriedade do prazer sexual e a alienação do homem no capitalismo¹⁷¹. É por esta razão, entre outras, que Glauber, em diálogo com Pasolini e cineastas do faroeste-spaghett, vai desconstruir o bom mocismo do banqueiro e do empreendedor dos westerns clássicos¹⁷².

Outra subversão glauberiana do gênero diz respeito às camadas sociais às quais o pistoleiro se junta. No western clássico, ele apoiava o pequeno proprietário contra o latifundiário ganancioso que queria tomar suas terras¹⁷³. Na película em questão, ele luta ao lado dos “deserdados da terra”.

Tal solução é comum nos westerns modernos, em que o pequeno proprietário é progressivamente vilão, o pistoleiro “justiceiro” auxiliando o bode expiatório da comunidade. Em “Dia de ira” (Valeri, 1963), o “lixeiro” Giuliano Gemma, discriminado pela vizinhança por ser bastardo, é ajudado pelo pistoleiro Lee van Cleef, tornando-se depois hábil no gatilho e leal companheiro do mendigo da localidade. Em “Keoma” (Castellari, 1976), o personagem-título, perseguido pelos meio-irmãos e pela comunidade pelo fato de ser mestiço, resgata do alcoolismo o ex-servidor de seu pai, interpretado pelo ator negro Woody Strode. Em “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973), um anão e uma prostituta são os melhores aliados de Clint contra a odiosa comunidade de Lagos, enquanto que, em “Josey Wales”-o fora-da-lei (Eastwood, 1976), o único ser humano em que o célebre rebelde pode confiar é um velho índio. Em “Marcados pela vingança” (D. Mann, 1972), um escravo. Finalmente, em “Dead man” (Jarmusch, 1996), um índio tabagista e viciado em sexo.

¹⁶⁹ Ver: HANNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

¹⁷⁰ Ver: PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege – entrevistas com Jean Dufлот*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

¹⁷¹ PASOLINI, Pier Paolo apud AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 106-107.

¹⁷² “Duelo ao sol” (Vidor, 1946).

A briga no saloon

Mattos conversa com *Horácio* sobre a proposta de *Antônio*. O coronel se revolta. Briga com o delegado, e manda *Batista* chamar *Mata-Vaca* e seu bando, mais confiáveis porque, ao contrário de *Antônio*, viriam pelo dinheiro. *Mattos* sai em busca deste, encontrando-o no bar *Alvorada*. Tenta, a todo custo, convencê-lo a ir embora, oferece-lhe dinheiro, diz que o coronel está uma fera. *Antônio* é irredutível: descobrira de que lado deve lutar. O professor, bêbado, zomba, cantando, da aflição de *Mattos*, que o agarra pelo colarinho, mandando calar-se: "Cachaceiro, vagabundo, cachaceiro, vagabundo (...)". Os dois se engalfinham sobre a mesa de sinuca em que, pouco tempo atrás, haviam jogado deliciosa partida, permeada de conversa cheia de subentendidos, em que *Mattos* havia-lhe prometido, assim que se tornasse prefeito, emprego na capital, onde o professor receberia o dinheiro em dia¹⁷⁴.

Na cena de briga, a máscara de otimismo e segurança de *Mattos* se desfaz. Glauber parece querer demonstrar a fragilidade da burguesia nacional, capacho, pau-mandado e menino de recados do capital imperialista: aquela, ao firmar contrato tão espúrio e de tamanha desigualdade com esta, tem de ser fatalmente eliminada (o que acontecerá mais á frente no filme). *Antônio* desgruda os dois oponentes, com fortaleza física e moral recém-conquistada.

Vemos, aqui, a instrumentalização glauberiana do anticlímax. As pancadarias de saloon, nos westerns clássicos, eram construídas de forma envolvente, fazendo com que o espectador se projetasse no mocinho, sentindo a dor de cada golpe tomado e o prazer de cada soco acertado. Aqui, além da interrupção do embate antes da vitória de um dos oponentes, estes são tão desajeitados que o confronto toma ares patéticos, sentimento exacerbado pela ausência de cortes na tomada. O cineasta baiano, apoiado em Godard e

¹⁷³ "Os brutos também amam" (Stevens, 1953); "Um certo capitão Lockhart" (Mann, 1954).

¹⁷⁴ Ver os rascunhos dessa cena no quadrinho "Antônio das Mortes contra o disco voador – as aventuras do matador de cangaceiros", feito por Glauber baseado no "Deus e o diabo na terra do sol" (1964). In : *Glauber Rocha, um leão ao meio dia* (catálogo). Rio de Janeiro : Centro cultural Banco do Brasil, 2004.

Brecht, desglamouriza a ludicidade das lutas corpo-a-corpo nos westerns clássicos, úteis para manter a forma, tirar a ferrugem e se divertir¹⁷⁵.

No western moderno, à medida em que vão ficando mais violentas, elas vão desaparecendo do screen (o que *Antônio* pareceu prever, ao afastar o *professor*, pensando talvez na sua inutilidade para a luta revolucionária). Nos anos 60, lembrando-nos daquelas em que se envolviam os personagens da época de ouro do faroeste, como Tom Mix e Buck Jones, tamanha é a ludicidade, os mocinhos, agora, são também surrados. Tal é o caso de Giuliano Gemma e Franco Nero, que quase nunca conseguem manter-se incólumes: se ajudam a destruir mesas, cadeiras e garrafas com o corpo dos oponentes, apanham também bastante, a ponto de desconfiarmos de suas heróicas reações/reabilitações após terem levado tantos socos e chutes na cara e no estômago (ganhando no máximo hematomas, nada que macule os belos rostos). Basta ver “Dia de ira” (Valeri, 1963), no caso do primeiro, e “Django” (Corbucci, 1966), no do segundo.

O debochado Terence Hill, de “Trinity é o meu nome” (Barboni & Carboni, 1971), consegue manter-se ileso. Inteligente, ao contrário dos outros dois, o humor, nas cenas em que digladiam, extremamente violentas, é intencional. Em “Dez segundos de perigo” (Peckinpah, 1972), Steve Macqueen protagoniza talvez a última briga de saloon em que o mocinho se envolve: apanha tanto que acaba por fugir, solução também dos heróis de “O risco de uma decisão” (Brooks, 1975), que se afastam assim que ela tem início. Em “Dead man” (Jarmusch, 1996), o mocinho entra no saloon, pede pequena garrafa de uísque, baixa a cabeça para as provocações e retira-se do recinto.

Na passagem em questão, percebe-se também o rompimento entre o “ianque” idealista e o “ianque” empreendedor, algo praticamente impossível no western clássico, por ambos trazerem a civilização e o progresso e nutrirem espírito liberal, assemelhados tanto que muitas vezes fundiam-se num mesmo personagem, caso do pastor, advogado e jornalista de “Cimarron” (Ruggles, 1931). Glauber, ao trazer, à tona, o conflito entre os dois, aponta alternativa ao liberalismo burguês (*Mattos*), expressa pelo marxismo (*professor*), opção que não é feita sem reservas. Neste sentido, opõe-se ao projeto de modernização

¹⁷⁵ “Dodge City – uma cidade que surge” (Curtiz, 1939); “O lutador de Kentucky” (Waggner, 1949).

conservadora imposto, naquele momento, pelos militares, com o apoio da burguesia nacional, propondo uma política alternativa para os sertões.

O pistoleiro mercenário

Mata-Vaca chega com o bando trazido por um caminhão. A intemporalidade buscada pelo filme não permite que o façam montado em cavalos, além do que Glauber, ciente de que os cangaceiros moviam-se mais a pé do que montados, busca aqui desconstruir os estereotipados cangaceiros-cavaleiros dos “nordesterns”, fundados acriticamente nos westerns clássicos¹⁷⁶.

A chegada de pistoleiro contratado pelos poderosos locais para combater manifestações de resistência popular também expressa a subversão do gênero. No western clássico, o pistoleiro mercenário era geralmente contratado pelos poderosos locais para combater os pequenos proprietários ou aqueles que o representavam¹⁷⁷. No moderno, ele progressivamente se volta contra as manifestações de resistência popular, tidas como criminosas. Em “Uma bala para o general” (Damiani, 1968), norte-americano é encarregado de assassinar Emiliano Zapata. Em “Josey Wales – o fora-da-lei” (Eastwood, 1976), o personagem-título é perseguido por caçadores de recompensas. Em “Duelo de gigantes” (Penn, 1976), dois matadores são contratados por fazendeiros para liquidar quadrilha de ladrões de gado, desentendendo-se no cumprimento da missão. Em “Cavalcada dos proscritos” (Hill, 1980), Jesse James é morto por membro de seu bando, coadunado com a Justiça. Em “Dead man” (Jarmusch, 1996), pistoleiros mercenários são contratados por dono de metalúrgica para eliminar o contador que havia matado seu filho em legítima defesa.

Mata-Vaca também parece agir com independência, em relação ao mandatário, *Horácio*, que beira a insubordinação. Adquire, pois, caracteres ambíguos. No western clássico, este personagem é completamente vilão. É mau-caráter e pronto, dispensando-se outras explicações para o seu comportamento reprovável. Completamente dependente do vilão, não possui

¹⁷⁶ Caso de “O cangaceiro” (Barreto, 1953).

¹⁷⁷ “Dodge City – uma cidade que surge” (Curtiz, 1939); “A trilha do perigo” (Witney, 1949); “Os brutos também amam” (Stevens, 1953).

nenhuma autonomia¹⁷⁸. No moderno, no entanto, como seu inimigo (anti-herói), torna-se dúbio, os contornos maniqueístas apagados. Muitas vezes, chegam a nutrir simpatias um pelo outro. Tudo passa a funcionar como se os dois soubessem que, apesar de lutarem de lados opostos, ou seja, visarem a fins diversos, sobrevivem do mesmo expediente: violência e morte. Ambos têm, pois, ciência de que não são inocentes. O pistoleiro de aluguel começa a se humanizar em “A trilha do perigo” (Witney, 1949), em que não confia no mandante e tem o comportamento justificado pela orfandade. O ex-pistoleiro Alan Ladd de “Os brutos também amam” (Stevens, 1953), após eliminar Jack Palance, vai embora, pois a paz restabelecida exige o apagamento de qualquer resquício de brutalidade¹⁷⁹. Em “Sete homens e um destino” (Sturges, 1960), pistoleiros de aluguel são contratados por aldeia mexicana para defendê-la do ataque sistemático de bandidos. Em “O homem que matou o fascínora” (Ford, 1962), somente o ex-pistoleiro John Wayne está apto para eliminar o pistoleiro contratado pelos poderosos. Em “O vingador silencioso” (Corbucci, 1968), o pistoleiro vingador Silenzio, interpretado por Trintignant, perde o duelo final com o pistoleiro mercenário Klaus Kinski (que havia matado sua família e cortado-lhe a língua para que não denunciasse o ocorrido), acabando morto, os vilões continuando o reinado de horror: sua ingenuidade, a inconsciência de sua condição trágica, pois, parece a maior culpada por este desfecho. Em “Meu ódio será sua herança (Peckinpah, 1969), os heróis são velhos pistoleiros que trabalham para um general durante a revolução mexicana. Em “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973), o pistoleiro vingador é construído como os bandoleiros do western clássico (barba por fazer, estuprador, matador frio), enquanto seu oponente e contratantes são limpos e bem-vestidos. Em “A louca corrida do ouro” (Bartel, 1985), o pistoleiro age por si só: desfaz-se a distinção do western clássico entre o justiceiro e o mercenário.

No caso do filme em estudo, a identificação entre o ex-pistoleiro e o pistoleiro mercenário é ainda maior, dado o passado de matador a mando das elites daquele.

¹⁷⁸ “Dodge city – uma cidade que surge” (Curtiz, 1939); “O caminho fatal” (MacGann, 1942); “O lutador de Kentucky” (Wagner, 1949).

¹⁷⁹ Ver: PERDIGÃO, Paulo. *Shane*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Apoiado na *relativização do Bem e do Mal*, própria do cinema moderno, que *sobrepõe a ética à moral* (Welles, Rossellini, Kazan, Ray, Godard), Glauber humaniza o pistoleiro mercenário do western clássico, não mais retratado como autômato, bestializado, mas como alguém capaz de fazer escolhas, construir o próprio destino. Torna-se, pois, como seu inimigo, um ser trágico.

A derrota do grande fazendeiro pelo empreendedor ianque

Mata-Vaca é recebido pelo *coronel*, e, neste momento, *Batista*, talvez percebendo a oportunidade da situação, denuncia ao *coronel* a traição amorosa de que era vítima. Logo depois, *Mattos*, perseguido pelo bando de *Mata-Vaca*, refugia-se com *Laura* no bar *Alvorada* após rápida cena de tiroteio, construída através de *profundidade de campo* (Welles), o que infunde realismo e tragicidade à cena. Este tipo de técnica, muito utilizada pelo cinema moderno, permite submeter o espaço ao tempo¹⁸⁰ (no cinema clássico, o contrário acontecia). Anti-representativa por excelência, ela exprime a gratuidade da vida, passado, presente e futuro mesclando-se no que Deleuze denomina de *imagem-tempo*. Neste sentido, as culpas passadas e a morte posterior de *Mattos* são figuradas neste tiroteio barroco.

No cinema clássico, as cenas de violência eram construídas principalmente através de planos médios, contrapostos através de rápida montagem. Isto impedia que o espectador refletisse sobre o sentido do confronto, mantendo-se preso à envolvente narrativa, em que o tempo linear predominava. Glauber, nesta passagem, utilizando a profundidade de campo, desestrutura o espetaculoso do western clássico, incitando-nos a refletir sobre a ascensão e declínio de nossa burguesia nacional (*Mattos*), então aliada subordinada, porém entusiasmada, do capital internacional.

Cercado pelo bando, cria-se, em torno do bar, clima de modorra que se opõe ao de expectativa gerado em volta do saloon de "Johnny Guitar" - Ray, 1954 (em que também uma questão amorosa estava em jogo) -, da moradia dos colonos de "O passado não perdoa" - Huston, 1958 (em que uma tribo exigia a filha adotiva da família) - e da delegacia de "Onde começa o inferno" - Hawks, 1959 (em que um marginal podia ser resgatado pelo restante de seu

bando a qualquer momento). Diferentemente dos westerns clássicos, Glauber, imbuído *conotação ao mesmo tempo godardiana/brechtiana e buñuelesca na cena*, busca enfatizar o ridículo da situação: *Mata-Vaca* acaricia um cabrito; o professor zomba de *Mattos* dentro do bar; os jagunços do bando de *Mata-Vaca* descansam preguiçosamente sobre a escadaria do estabelecimento. Todos parecem estar cientes de que a rendição de *Mattos* é uma questão de tempo. Uma cena *anticlimática*, sustentada sobre artifícios modernos, que procura desconstruir a tensão, elemento essencial do western clássico, para estimular a reflexão crítica do espectador em torno do desgraçado personagem *Mattos*.

Em “Estrela de fogo” (Siegel, 1960), o mestiço Elvis Presley toma coragem e sai de dentro do lar para conversar com os índios à sua porta. Em “Alvarez Kelly” (Dmytryck, 1966), William Holden rompe o cerco confederado com o estouro da boiada. Em “Hombre” (Ritt, 1967), o mestiço Paul Newman sai da cabana em que se refugia ciente de que vai morrer nas mãos dos criminosos que a rodeiam, atitude retomada pelo pistoleiro Silenzio de “O vingador silencioso” (Corbucci, 1968). Em “O cavaleiro elétrico” (Pollack, 1979), o cowboy de rodeios, Robert Redford, consegue fugir com facilidade dos assédios da polícia. Em “Cavalgada dos proscritos” (Hill, 1980), o bando de Jesse James não permite que se lhe imponha bloqueio durante assalto frustrado de banco, escapando espetacularmente.

Laura sai do bar. Diz ao *coronel* que ela mesma vai “sangrar este porco”. Sentindo-se traída pela covardia de *Mattos*, que acabou por ocasionar o não cumprimento de suas promessas, buscando sobreviver após ter sido bolinada como uma prostituta pelo bando de *Mata-Vaca* (a música “Carolina”, de Luiz Gonzaga, como pano de fundo, dando *conotação buñuelesca-brechtiana* à cena), ela não vê outra saída para se redimir dos olhos do *coronel*, senão vingando-o ela própria. *Mattos*, rendido, sai do bar, sendo surpreendido com vários golpes de faca desferidos pela amante. A cena é forte, pois, além da violência, a morte de *Mattos* é construída em tomada longa, que acentua a agonia da vítima, inquietando-nos ao enfatizar sua necessidade (a reação contra os poderosos), numa *teatralização da violência que tem relações com a estética da crueldade artaudiana* e o cinema de Eisenstein, Buñuel, Pasolini e Godard. Nessa passagem, vemos a instrumentalização

¹⁸⁰ DELEUZE, Gilles. Op. Cit., pp. 132-133.

crítica da violência, que busca enfatizar seu poder revolucionário-liberador (dizimação da burguesia nacional) e sádico-didático (*Laura* transforma-se após o ocorrido), propugnada por Glauber no manifesto “A estética da fome”. Apoiado em Brecht, Pasolini e Godard, Glauber faz emergir a violência latente do western clássico, impondo-lhe caracteres crítico-reflexivos. Enfatizando o papel conscientizador do sadismo, aponta para a possibilidade de transformação das elites do terceiro mundo.

Glauber também inverte pressuposto claro do western clássico: a derrota do resistente grande fazendeiro pelo ianque empreendedor. Antiliberal, Glauber parece denotar maiores reservas em relação ao burguês do que ao latifundiário. Seu nacionalismo ruralista, que o impulsiona a tratar tudo que vem da cidade como estrangeirismo, o levará, na década de 70, a assumir posicionamentos claramente conservadores (apoio aos militares, candidatura abortada ao governo do estado da Bahia pelo PDS, etc). Sua postura é muito aparentada à de *Pasolini*, no mesmo período, com sua crítica feroz do liberalismo, da burocracia comunista e do movimento contracultural europeu.

No western clássico, o empreendedorismo capitalista quase sempre vencia o latifúndio¹⁸¹, em verdadeira apologia do progresso e da civilização advindos do Leste. O confronto reproduzia o que opôs unionistas e confederados, com a vitória dos primeiros, ainda que, como já disse, se buscasse não ridicularizar os segundos. No moderno, a ética começa a se inverter, mais para denunciar o caráter predatório da colonização do Oeste do que para se fazer a elegia dos grandes proprietários. Em “Um certo capitão Lockhart” (Mann, 1954), o negociante interpretado por Stewart mata o latifundiário local, mas a dignidade deste é preservada, por suas atitudes errôneas serem justificadas pelo desejo de acobertar os desmandos do filho. Em “Alvarez Kelly” (Dmytryck, 1966), o staff da guerrilha sulista, comandada e protegida por grandes fazendeiros, é tratada com mais respeito do que os negociantes ianques que lucravam com o conflito, caso, por exemplo, do bonachão comandante escocês que transportava cerveja em seu navio. Em “Quando explode a vingança” (Leone, 1972), os capitalistas são retratados

¹⁸¹ “Dodge City - uma cidade que surge” (Curtiz, 1939); “A estrada de Santa Fé” (Curtiz, 1941); “O caminho fatal” (Macgann, 1942); “Duelo ao sol” (Vidor, 1946); “O lutador de Kentucky” (Waggner, 1949).

como mais ignóbeis do que os latifundiários. Em “Cavalcada com o diabo” (Lee, 1999), os filhos da elite sulista são os heróis em brava resistência contra o exército da União, muito bem equiparado pelo capital ianque.

Na passagem acima, vimos a derrocada final de *Mattos*. Ele é um personagem típico de Welles, ainda que sem a mesma proporção de poder. O empresário *Kane* (“Cidadão Kane”, 1941), o nazista disfarçado *Charles Rankin* de “O estranho” (1946), o rei *Macbeth* (“Macbeth, reinado de sangue”, 1948), o advogado *Arthur Bannister* de “A dama de Shangai” (1948), o oficial *Iago* (“Othelo”, 1952), o empreendedor *Arkadin* (“Grilhões do passado”, 1955), o chefe de polícia *Vargas* de “A marca da maldade” (1958), todos são homens que acabam pagando, com a própria vida, a ambição desmedida que alimentam. Figuras trágicas para as quais a morte traz certa dignidade (shakesperianas, pois), elas personificam o pesadelo do “american way of life” e do imperialismo norte-americano. Como eles, o *Mattos* de Glauber não poupará esforços para galgar mais poder (prefeitura) e dinheiro (chegada de investidores sulistas em *Jardim das Piranhas*, apoiados em capital norte-americano): contrata *Antônio* para matar *Coirana*, namora a esposa do poderoso local (*Horácio*), conspira para assassiná-lo. Glauber, na desconstrução que opera do progressista capitalista do western clássico, apoia-se, pois, também, no *decadentismo barroco* de Welles. O que ele nos quer dizer é que nossa burguesia é autofágica.

A ocultação da violência

Vê-se que a explicitação da violência é uma característica fundamental do western moderno. No clássico, ela era ocultada, desvelada somente subrepticamente. A câmera não se detinha por muito tempo sobre o índio ou o fora-da-lei alvejado. A banalização da morte nascia da crença de que os vitimados por ela representavam obstáculo à civilização e ao progresso, então inquestionáveis.

No moderno, a câmera se compraz em passear sobre cadáveres ensangüentados, mutilados, numa demonstração enfática, tortuosa e inquietante da barbárie humana escondida sob a construção da unidade norte-

americana. Vários filmes são simbólicos da escalada da violência no gênero, a partir do pós-guerra.

A abertura de "Renegando meu sangue" (Fuller, 1957), digna da crueza de um Rossellini, mostra, em lenta panorâmica, soldados sulistas estraçalhados em lamaçal esfumaçado, no último combate da guerra civil norte-americana. A violência também é expressa em primeiro plano (para ressaltar o que se esconde por detrás da aparência dos personagens - heroísmo? covardia?) e em plano médio (para expor intensivamente o desapiedado ou a glória humanas), tudo servindo para denotar a ambiguidade da vitória do Norte sobre o Sul, na guerra civil, e da "pacificação" dos índios, assentadas na infâmia, na traição, na crueldade, na morte.

Em "Dia de ira" (Valeri, 1963), o aprendiz de pistoleiro interpretado por Giuliano Gemma é objeto de sádico treinamento ministrado pelo veterano Lee Van Cleef, certamente muito mais rigoroso e cruel do que foi vítima o jovem vaqueiro Jack Lemmon, de "Como nasce um bravo" (Daves, 1958).

Em "Django" (Corbucci, 1966), a tortura tem lugar especial: o pistoleiro homônimo vê sua mão hábil inutilizada ao ser pisoteada por cavalos montados, após ter protagonizado vários atos de violência sádica.

Em "Meu ódio será sua herança" (Peckinpah, 1969), a violência é expressa com uso de câmera lenta e close, sem cair em esteticismo vazio, em cenas desconfortantes, denotadoras de intensa tragicidade. Retratando o último golpe de velhos pistoleiros marginalizados com o avanço da expansão para o Oeste, o filme encara a violência como o único recurso de sobrevivência relegado aos deserdados. Entretanto, dado seu poder autodestruidor (metaforizado na cena em que um escorpião morre picado pelo seu próprio ferrão), o final do heróico bando é funesto.

Em "Pequeno grande homem" (Penn, 1970) e "Quando é preciso ser homem" (Nelson, 1970), busca-se denunciar o massacre indígena na colonização do Oeste. Além dos atos de crueldade, entre os quais o estupro, o branco é responsabilizado pela violência cometida pelos autóctones, em mensagem claramente pacifista, mas não ingênua. O grande plano, a panorâmica, o close (chocante) e o uso econômico da música marcam-nos esteticamente, impondo vernizes documentaristas às imagens, que parecem ter captado e testemunhado a colonização do Oeste "in loco".

Clint Eastwood acentua a violência dos westerns modernos, nos filmes da sua produtora Malpaso, no início da década de 70. Apoiado na estética neo-realista do spaghetti (ambientação pobre; personagens feios, sujos, miseráveis; uso de planos baixos – para realçar a animalização do homem quando se acirra a luta pela sobrevivência - e do close – enfatizando a maledicência que se esconde por detrás das atitudes dos personagens), apreendida a partir da experiência com Leone, na Itália, Clint desglamouriza completamente os mitos da conquista do Oeste¹⁸² e da unidade da nação pós-guerra civil¹⁸³, pilares básicos do western clássico. No primeiro, o pistoleiro vingador, entre outras demonstrações de sadismo, comete estupro assim que chega à cidade; no segundo, mata impiedosamente os inimigos, com requintes extremos de crueldade.

No final de “Keoma” (Castelari, 1976), o personagem-título, pobre mestiço interpretado por Franco Nero, é colocado seminu numa roda, qual Cristo crucificado.

Em “Dead Man” (Jarmusch, 1996), logo no início, vemos uma manada de búfalos ser massacrada pelos ocupantes de um vagão de trem. Durante a perseguição do mocinho, um dos pistoleiros de aluguel tem a cabeça decepada, enquanto bandoleiros saciam a fome praticando canibalismo.

Fazendo um apanhado do modo como se deram as mortes, no western moderno, podemos também ter idéia da progressiva ascensão da violência no gênero: canhoneira¹⁸⁴; atropelamento por trem¹⁸⁵; fuzilamento¹⁸⁶; autodinamitação¹⁸⁷; baleamento coletivo¹⁸⁸; e, finalmente, assassinato seguido de canibalismo¹⁸⁹.

Esses filmes, mostrando as fraturas da história norte-americana (dizimação índia, desapropriação de seus territórios, preconceito contra os

¹⁸² “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973).

¹⁸³ “Josey Waller – o fora-da-lei” (Eastwood, 1976).

¹⁸⁴ “Django” (Corbucci, 1966). Dado os anti-heróis do spaghetti serem voluntaristas, lutando do lado do povo mas sem a ajuda deste, a posse de uma arma de destruição em massa é sempre bem vinda. Algumas vezes, porém, seus cineastas acabaram por banalizar estes massacres homéricos (violência quantitativamente desmedida), caindo num sensacionalismo grotesco ou num humor negro reafirmador do sadismo das elites e das camadas médias.

¹⁸⁵ “Uma bala para o general” (Damiani, 1968).

¹⁸⁶ “Vamos matar, companheiros” (Corbucci, 1970).

¹⁸⁷ “Quando explode a vingança” (Leone, 1972).

¹⁸⁸ “Cavalgada dos proscritos” (Hill, 1980).

¹⁸⁹ “Dead man” (Jarmusch, 1996).

negros, ressentimento entre Norte e Sul), ajudaram a desconstruir a mitologia do “american way of life”, espécie de versão pós-segunda guerra do destino manifesto propugnado pela doutrina Monroe (1823). Exteriormente era reconstruída a história dos EUA: concretamente, no caso dos norte-americanos, falavam de um país em guerra imperialista com o Vietnã, cindido pela luta pelos direitos civis negros (Martin Luther King, Malcom X, Klu Klux Klan), tomado pela histeria anticomunista e assediado pelo movimento contracultural que colocava, na berlinda, os mais sólidos valores (família, propriedade privada, religião, sucesso profissional); no dos italianos, de um país imerso no radicalismo político, dividido entre grupos paramilitares de direita e esquerda (Brigadas vermelhas), responsáveis por inúmeros atos terroristas e pela morte de celebridades, como a do artista e intelectual Pier Paolo Pasolini e do político da Democracia Cristã Aldo Moro, conflito que acentuava o que opunha o Sul camponês ao Norte industrializado.

No cinema de autor europeu, a violência pode expressar significados diversos: a fragilidade e os limites da condição humana (Bergman, Rossellini, Godard); *a crueldade dos poderosos*; *a revolta dos oprimidos (junto com o didatismo sadomasoquista impresso nos dois últimos)* etc. Acredito que Glauber vai instrumentalizá-la principalmente nestes dois últimos sentidos. Tematizando explicitamente a violência, ele, com outros cineastas do western moderno, acabaram por mostrar que, diferentemente do que se defendia nos westerns clássicos, o mocinho não se diferenciava muito do bandido.

*O som como consagrador da imagem*¹⁹⁰

Algumas páginas atrás, quando descrevia a morte de *Mattos*, referi-me à utilização irônica de canção de Luiz Gonzaga. Glauber também subverte o sentido da música no western clássico. Enquanto neste ela reforçava a imagem, complementando-a, no moderno, muitas vezes, a intenção é a de dissociá-los, instigando a reflexão ao invés da emoção. Buscando o estranhamento e o distanciamento do espectador, destruindo o naturalismo e a representação para que o tempo possa mostrar-se em sua inteireza, cineastas

¹⁹⁰ Pelo motivo elencado no início do capítulo, não separarei a análise estilística da temática, mas também por não acreditar na separação entre conteúdo e forma.

modernos, como *Welles*, *Rossellini*, *Pasolini* e *Godard*, levam ao extremo o entrechoque do áudio e do visual, abrindo caminho para a reavaliação do som no western clássico. Para eles, o interessante era a dissintonia, o dissonante, o ruído, a fenda.

Neste sentido, a sobreposição de “Carolina” sob a imagem de *Laura* torturada dá sentido irônico à cena de outro modo trágica. Além dessa desconstrução da imagem por elemento externo, ela também pode se dar internamente sob a forma de coro (cena do duelo entre *Antônio* e *Coirana*) ou de sonoplastia que desestabiliza os elementos imagéticos (ruído do vento, por exemplo). Em outros momentos do filme, a música (cordel cantado) tem a função de antecipar a ação. Neles, ela desestrutura o sentido explícito da imagem, ao infundir-lhe o passado e futuro (o “tema” de *Antônio das Mortes*). A utilização dialética da música é devedora também a *Eisenstein* e *Brecht*.

Logo, as belas gestas dos westerns clássicos de John Ford, que tinham a função de glorificar as imagens das marchas civis e militares, em direção à conquista do Oeste, servem para estimular a criticidade do espectador na película glauberiana.

Alguns westerns modernos são exemplares da revalorização do som. Em “Era uma vez no Oeste” (Leone, 1969), o ruído do vento, do trem, das passadas dos pistoleiros e do chacoalhar das armas, ou seja, a sonoplastia, tem mais utilidade na construção dramática do duelo de abertura do que as próprias imagens. O mesmo se pode dizer das cenas de início de “Meu ódio será sua herança” (Peckinpah, 1969), em que se precede um assalto de banco. Em “Josey Wales - o fora-da-lei” (Eastwood, 1976), o barulho da chuva, da lama que escorre, do casco do cavalo, do rosnado do cachorro e até do cuspe do dono são, talvez, mais importantes para denotar sua ruína do que a encenação neo-realista. Em “Cavalgada dos proscritos” (Hill, 1980) e “Gerônimo” (Hill, 1993), o silêncio é que nos possibilita refletir sobre o significado das imagens

O melodramático

Vimos, na solução do triângulo amoroso *Horácio-Laura-Mattos*, uma fórmula típica do melodrama. Nos westerns clássicos, a intriga era geralmente

centrada nos dramas sentimentais dos protagonistas principais, o contexto histórico somente como pano de fundo. Os filmes podiam falar da construção da estrada de ferro transcontinental¹⁹¹, da pistolagem¹⁹² e da bandidagem, no Oeste¹⁹³, da guerra civil¹⁹⁴, de combates lendários com os índios¹⁹⁵ ou da criação de cidades famosas do Oeste¹⁹⁶, mas faziam-no sempre privilegiando o ângulo afetivo. A impossibilidade do amor ocupava, pois, o primeiro plano da narrativa.

Nos modernos, o espaço, os produtos da civilização (o trem, a diligência, o jornal, a delegacia) e os novos valores que ela traz (velocidade, legalismo, urbanidade, cultura escrita) paulatinamente sobrepujam o conflito sentimental entre os personagens, tornando-se o tema principal. Na década de 50, num filme como "O último bravo" (Aldrich, 1954), se o conflito entre o branco e o índio assume papel importante na narrativa, sua principal função é ainda a de obstaculizar o relacionamento afetivo do casal nativo. Na década de 60, principalmente na segunda metade, os mocinhos passam a saciar-se somente com prostitutas, desaparecendo, em muitos filmes, o motivo amoroso¹⁹⁷. Na década de 70, o herói assume ares misóginos. Em "O estranho sem nome" (Eastwood, 1973), o pistoleiro vingador, ao ser assediado por prostituta, estupra-a, aborrecido, enquanto o mercenário Marlon Brando de "Duelo de gigantes" (Penn, 1976) tem traços homossexuais. Em "O cavaleiro solitário" (Eastwood, 1985), o herói é um *padre*: o processo de castração parece ter se consumado.

Os cinemas novos, ao privilegiarem o social em detrimento do individual, contribuíram fortemente para a reformulação do western. *Cineastas como Elia Kazan e Nicholas Ray politizarão o melodrama*, descortinando as origens sociais dos conflitos vivenciados por seus personagens. A negação do individualismo do melodrama clássico (que remete ao romantismo burguês do XIX), pela *nouvelle vague americana*, ecoa já na década de 50, em célebres

¹⁹¹ "Cavalo de ferro" (Ford, 1924); "A estrada de Santa fé" (Curtiz, 1941); "Duelo ao sol" (Vidor, 1946).

¹⁹² "O proscrito" (Hughes, 1943).

¹⁹³ "Jesse James" (King, 1939).

¹⁹⁴ "O nascimento de uma nação" (Griffith, 1914).

¹⁹⁵ "Sangue de heróis" (Ford, 1948).

¹⁹⁶ "Cimarron" (Ruggles, 1931); "Dodge City – uma cidade que surge" (Curtiz, 1939).

¹⁹⁷ "Pistoleiros do entardecer" (Peckinpah, 1962); "Uma bala para o general" (Damiani, 1968); "Era uma vez no Oeste" (Leone, 1969); "Meu ódio será sua herança" (Peckinpah, 1969).

westerns, dos quais destaco o antimacarthista “Johnny Guitar” (Ray, 1954) e “Ao despertar da paixão” (Daves, 1955), transposição do “Othelo”, de Shakespeare, para as áridas paragens do oeste. O western-spaghetti vai explorar, com força, o filão melodramático-esquerdista, adaptando inclusive óperas clássicas¹⁹⁸. Neste caso, herdaram a tradição da qual fizeram parte *Rossellini e Visconti*.

No caso glauberiano, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), além do diálogo que estabelece com o neo-realismo e a *nouvelle vague* americana, apropria-se de elementos melodramáticos da literatura de cordel e do cinema clássico mexicano, subvertidos por *Buñuel* nas experiências cinematográficas, naquele país, durante a década de 50. Glauber, pois, acompanha a guinada progressista do melodrama nos westerns, que têm início nos anos 50. Na película em questão, o quadrado amoroso que se estabelece entre *Horácio-Laura-Mattos-professor* parece expressar, na verdade, as relações incestuosas estabelecidas no Brasil (e no restante do terceiro mundo) do final da década de 60, entre latifundiários, burguesia nacional e intelectuais.

A volta à ativa definitiva do ex-pistoleiro sob os auspícios da mocinha

Antônio tem pequena conversa com *Dona Santa*, perto de uma árvore, em área inóspita. Ela lhe diz, metaforicamente, que ele, exercendo a profissão de pistoleiro, havia assassinado os pais e irmãos dela, deixando subentendido que somente lutando pelos oprimidos poderia se desfazer desta mácula. Como já dito, esta é uma variação do tema da redenção, tão comum nos westerns cinquentistas, que, na abordagem glauberiana, adquire conotações socializantes.

A retomada da pistolagem muitas vezes estava ligada a interesse sentimental. A reabilitação moral quase sempre era acompanhada pela redescoberta do amor. No moderno, progressivamente, a ética e a justiça vão sobrepondo-se sobre o afeto como móvel de ação. Em “Os brutos também amam” (Stevens, 1953), Shane retoma a profissão motivado não apenas pela esposa do colono, mas também para satisfazer o filho do casal. O macambúzio e misógino ex-pistoleiro Robert Mitchum, tentando inutilmente expurgar o

¹⁹⁸ Caso de “Homem, orgulho e vingança” (Pazzoni, 1968), adaptação da “Carmen”, de Bizet

passado, ao levar vida ascética de pequeno proprietário, descobre, na abertura para o amor e na saciação dos belicosos desejos filiais, maneira de redimir-se em “O rio das almas perdidas” (Preminger, 1954). Em “Meu ódio será sua herança” (Peckinpah, 1969), velhos pistoleiros retornam à ação motivados pela fidelidade ao código de honra que privilegia a virilidade em detrimento da acomodação. Em “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973), o ex-pistoleiro é uma espécie de ente fantasmagórico, anjo vingador junguiano que aparece na cidade de Lagos, imbuído de função punitiva, não havendo, na sua atitude, nenhum resquício de motivação afetiva. Em “O cavaleiro solitário” (Eastwood, 1985), o ascetismo atinge tal grau que ele retorna como *padre*, a pedido de uma criança. Em “Os imperdoáveis” (Eastwood, 1992), ela não aceita os “préstimos” da prostituta que procura vingar.

A relação de *Antônio* e *D. Santa* não se pauta, pois, pelo envolvimento afetivo. É pela influência moral, não pelo coração, que a religiosa conquista o respeito do matador de cangaceiros. Não esqueçamos também que, nos cinemas novos, o amor aparece muitas vezes impossibilitado para o herói. Não somente pelas dificuldades conjunturais, como as decorrentes da guerra, no neo-realismo italiano (*Rossellini, Visconti, De Sica*), mas principalmente pela mercantilização das relações (*Welles, Kazan, Ray, Visconti, Antonioni, Fellini, Godard, Truffaut*). Ao homem, caberia primeiro modificar a sociedade, para somente depois vivenciar a afetividade em toda sua plenitude (*Brecht*). O *ascetismo revolucionário*, forte, nas nossas esquerdas, majoritariamente de formação cristã, é também fator explicativo decisivo para se entender o móvel da ação de *Antônio* na película glauberiana.

Os vilões em festa

O bando de *Mata-Vaca* prepara-se para dizimar os seguidores de *Coirana* e *Antão*. Em cena lúdica, regada a muito álcool, música e arrastar de peixeiras, aparentada às farras dos foras-da-lei norte-americanos de “Meu ódio será sua herança” (Peckinpah¹⁹⁹, 1969), nos puteiros mexicanos, ele parece

¹⁹⁹ Glauber gostava deste diretor: “Já o cinema americano se apagou. ‘Comboio’ (1978), de Sam Peckinpah, é contudo, um excelente filme, um retrato perfeito dos EUA de hoje”. ROCHA, Glauber apud REZENDE, Sidney (org). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobibliion, 1986, p. 59.

tomar coragem e ânimo para o massacre que virá. O caráter dionisiaco é muito comum nos westerns modernos. Quando não estão atirando, os personagens, bons ou maus, estão bebendo, jogando, transando com prostitutas ou estuprando as mulheres das autoridades e pobres nativas. Parece haver uma distensão moral muito maior do que nos westerns clássicos.

Nestes, o prazer estava reservado principalmente aos vilões. A vida dos pioneiros era de muita labuta, tendo caráter purificador. Ao mocinho era reservado somente um cigarro perto da lareira após o jantar. Preparado e servido por prestativa esposa, somente tinha início após reza de agradecimento ao Senhor, quase sempre esquecida pelo simpático caçula. Ao uísque somente tinha direito quando da ida à cidade para vender o gado (no máximo um copo, bebido de uma só talagada) ou quando da dormida oferecida a forasteiro. Em “Dodge city – uma cidade que surge” (Curtiz, 1939), por exemplo, o xerife interpretado por Errol Flynn tem horror ao saloon da cidade, aconselhando os amigos a manterem-se longe dele.

Na década de 50, momento de ruptura do cinema clássico, o mocinho torna-se mais desprendido. O Robert Mitchum de “O Rio das almas perdidas” (Preminger 1954) abandona a cabaninha (em que vivia asceticamente com o filho) aos índios, para seguir a fogaosa cantora de saloon Marilyn Monroe, a quem tenta possuir à força, depois de demonstrar suspeitosa indiferença. Em “Johnny Guitar” (Ray, 1954), a repressão sexual da vilã acaba por incendiar o saloon/bordel onde residem os heróis da história. Em “Ao despertar da paixão” (Daves, 1955), adaptação de “Othelo”, o vaqueiro Glenn Ford resiste heroicamente ao assédio da esposa do patrão, mas o desejo reprimido o levará a assassiná-lo.

A desrepressão do gênero, na década de 50, prefigurada nos eróticos “O proscrito” (Hughes, 1934) e “Duelo ao sol” (Vidor, 1946), desemboca nos orgíacos faroestes sessentistas, em que não somente os vilões como também os mocinhos caem na gandaia. Em “Os desajustados” (Huston, 1960), os personagens principais atravessam quase toda a projeção sob o efeito do álcool. Em “Alvarez Kelly” (Dmytryck, 1966), o personagem-título não dispensa a garrafa de uísque, possuindo sempre estoque renovado, além de ser freqüentador assíduo de bordéis. Em “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973), o anti-herói, além de ingerir quantidades cavalares de uísque e não

largar o charuto, excitado, força mulheres a terem relações sexuais com ele. Em "Cavalcada dos proscritos" (Hill, 1980), os irmãos James parecem achar as prostitutas muito mais interessantes que as esposas. No western moderno, pois, o herói, antes apolíneo, torna-se hedonista: abandona a casta esposa e o simpático filho pela prostituta, a bebida e o charuto, que se tornam, com a pistola e a faca, companheiros inseparáveis.

No caso de Glauber, como no do western clássico, o lazer e a ludicidade estão reservados somente ao vilão. Veja-se o caso do *professor*, personagem que podia fugir à regra: se ele bebe descontroladamente, é somente por desgosto, não por prazer. As risadas não são abertas, generosas, mas amargas, são de encontro e não a favor da vida. Se ele prefere a "prostituta" à mocinha, a relação com *Laura* é mórbida, patológica, sádica. Como para o *Paulo* de "Terra em transe" (Glauber Rocha, 1967), o hedonismo expressa, para ele, fuga, descida aos infernos, perdição. O *professor*, neste sentido, assemelha-se aos personagens idealistas dos westerns modernos que esperavam construir a civilização no Oeste e, decepcionados, entregaram-se ao alcoolismo e à luxúria²⁰⁰. Glauber parecia temeroso das implicações de uma "esquerda festiva" para quem o povo representaria somente mito, abstração, conceito, estratégia discursivo-"populista" (Vide "Câncer"- Rocha, 1968). Daí, talvez, as restrições à contracultura e ao maior representante no Brasil, o tropicalismo (ainda que tenha sido, estética e programaticamente, um de seus principais formuladores). Glauber, de formação protestante, valorizava, sobremaneira, o trabalho e, no fundo, era um moralista²⁰¹ (*ascetismo X hedonismo*).

Entretanto não podemos esquecer que o cineasta, ainda que devedor de ética cristã presente no western clássico, acentua de tal forma o sofrimento e angústia do seu personagem, que ele se distancia dos otimistas e sempre muito dispostos mocinhos idealistas do western clássico. Neste sentido, ele é também um típico herói atormentado dos anos 50 e 60, período em que o gênero entra em colapso. Ele descobre, então, que o diálogo não mais basta para se evitar o conflito. O papel de conciliador parece ter perdido a razão de

²⁰⁰ Como o Doc Holyday de "Os jovens pistoleiros" (Cain, 1988) e "Wyatt Earp" (Kasdan, 1994).

²⁰¹ Depoimento de Luis Carlos Maciel, no documentário "Glauber o filme, labirinto do Brasil" (Tendler, 2002).

ser, não existindo mais espaço para mediações. Precisa, então, de amigo mais forte, consciente, decidido (*Antônio*, no caso glauberiano), para ajudá-lo a dissipar as hesitações e dúvidas, abandonando finalmente o falatório e partindo para a ação²⁰². Daí por que este personagem pacifista praticamente desaparece nos westerns da década de 70.

O *professor* glauberiano, ao contrário de personagens congêneres de outros westerns, parece, no entanto, não ter conseguido passar por esta prova de fogo, denotadora de processo de amadurecimento. No fim do filme, após ter pegado em armas, retoma a indecisão: a única preocupação é a morte de *Laura*, demonstrando indiferença em relação a *Antônio das Mortes* (que seguirá, solitário, a triste sina de mero agente detonador da revolta “consciente”) e ao agora revolucionário trio *Antão-D. Santa-padre*.

Sua trajetória, como a dos nobres de *Visconti*, dos burgueses de *Welles* e *Kazan* e dos *anti-heróis* sensíveis de *Ray*, é de franco descenso (ainda que permeado de alguns momentos de alento). Glauber, apoiado no *decadentismo barroco* de alguns cineastas modernos, desconstrói o personagem do mocinho idealista do western clássico. O *professor* parece denotar a descrença glauberiana, em relação a amplos setores da intelectualidade brasileira, duramente criticada, no que concerne ao distanciamento das massas, em “*Câncer*” (1968), filme imediatamente anterior (a chamada “*esquerda festiva*”²⁰³). Glauber, com este personagem, dava, também, veredicto negativo, em relação à guerrilha urbana, muito discutida nas hostes da esquerda, no momento em que o filme era produzido, reservas compartilhadas com Antônio Callado que, na literatura, também desenvolvia projeto de desmistificação das esquerdas brasileiras.

É visível, pois, na construção do personagem do *professor*, como Glauber procura abrir brecha entre o western clássico e o cinema de autor: nem otimista como um cowboy, nem completamente passivo como um intelectual europeu, o professor é uma figura agonizante que ainda consegue oscilar entre a ação e a reflexão.

²⁰² “Onde começa o inferno” (Hawks, 1959); “A estrela de fogo” (Siegel, 1960); “A conquista do Oeste” (Ford & Hathaway & Marshall, 1962); “O homem que matou o fascínora” (Ford, 1962).

²⁰³ Termo cunhado possivelmente por Zuenir Ventura. VENTURA, Zuenir. 1968: *o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

O pistoleiro mercenário em ação

O bando de *Mata-Vaca* se dirige à pedreira onde haviam se refugiado *Coirana*, *Antão* e seguidores e efetuam o massacre. O que se vê é um verdadeiro genocídio: uma multidão de cadáveres se amontoa no lugar. Os únicos sobreviventes são *Antão* e *Dona Santa*, de quem *Mata-Vaca* foge assustado. A cena lembra o extermínio indígena cometido por civis ou militares, nos westerns modernos, principalmente naqueles em que os nativos não esboçam reação²⁰⁴. O caráter de denúncia e instigação da revolta é a característica que os difere do western clássico, em que a elegia e justificação da colonização do Oeste, exigindo que se retratassem os índios como bestas selvagens²⁰⁵, naturalizavam o extermínio. Neste aspecto, o filme de Glauber é digno exemplar da esquerdização do gênero, na década de 60. Não podemos esquecer que os seguidores sertanejos de *Coirana* e *Antão* têm também traços indígenas.

Nos westerns clássicos, os índios eram vítimas corriqueiras de massacres. Ainda que justificados pela necessidade inelutável da progressão para o Oeste, escondiam-se por detrás do fogo e da fumaça²⁰⁶. No moderno, gradualmente, há uma reviravolta: perdem a função catártica, adquirindo caráter denunciador. Neste sentido, além de intensificada, a violência é evidenciada. Em “Renegando meu sangue” (Fuller, 1957), aldeia sioux é massacrada pelo exército da União. Em “Estrela de fogo” (Siegel, 1960), colonos formam expedições sistemáticas para dizimar a tribo que vive nas imediações. Em “Uma bala para o general” (Damiani, 1968), a aldeia camponesa apadrinhada por Zapata é violentamente destruída. Em “Quando é preciso ser homem” (Nelson, 1970) e “Pequeno grande homem” (Penn, 1970), os autóctones são alvos da ira sanguinária e cruel da cavalaria norte-americana. Em “Dança com lobos” (Costner, 1990), aldeia sofre nas mãos do exército Confederado e da União.

²⁰⁴ “Quando é preciso ser homem” (Nelson, 1970).

²⁰⁵ PARAIRE, Philippe. Op. Cit., p. 60.

²⁰⁶ “O intrépido general Custer” (Walsh, 1941); “Legião invencível” (Ford, 1949); “Rio Bravo” (Ford, 1950).

No caso glauberiano, a denúncia euclidiana do massacre de culturas subordinadas parece remeter a *Pasolini e Eisenstein*. O cineasta baiano temia a destruição da sociabilidade sertaneja com o processo de modernização conservadora imposto então pelos militares. Como Pasolini com o Sul da Itália e o continente africano, e Eisenstein com os mujiques russos (transmutados em mexicanos em “Que viva México”, 1933), Glauber antevia, na cultura campesina, potência revolucionária capaz de desestruturar as relações capitalistas de produção (antevistas como essencialmente urbanas), que ameaçava homogeneizar o sertão. Ancorado no *primitivismo* do cinema político moderno, Glauber vai, pois, desconstruir o exotismo e o folclórico com que eram retratadas as culturas subordinadas (não-brancas), no western clássico.

A cena do massacre, com *montagem rápida e alternada em primeiro plano* dos atacantes, estabelece diálogo com Eisenstein. Neste sentido, é muito aparentada àquela que procura retratar o massacre do grupo messiânico do beato *Sebastião*, em “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), levado a cabo por *Antônio das Mortes*, e que fazia referência explícita a “Encouraçado Potenkim” (1925). A sua função, além de denunciadora (acentuando a força e crueldade dos poderosos ao não permitir que se anteveja reação, numa alegoria que remete aos massacres de Canudos, Pedra Bonita e Caldeirão), é também a de fornecer recurso econômico. Mas não somente: *sádico-didática* (Eisenstein, Pasolini).

Nota-se, pois, na passagem acima, postura paternalista de Glauber em relação às camadas populares. Desprezando as “táticas” contra as “estratégias” do poder, ele parece reafirmar o preconceito com que era expresso na literatura regionalista de 30, quando, bestificado, confundia-se com a paisagem²⁰⁷. O sertanejo digno, obrigatoriamente revoltoso, esboçaria sempre reação ostensiva.

A imprescindibilidade do ianque idealista

²⁰⁷ Vide obras como REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. 5ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. *Pedra Bonita*. 8ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 51ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1989. *Vidas secas*. 56ª ed., Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

Inconformado com o massacre intentado pelo bando de *Mata-Vaca*, o professor decide ir embora de *Jardim das Piranhas*. Caminhando por entre bares, postos de gasolina e caminhões de beira da estrada, com a garrafa à mão, seu desespero parece ter chegado ao paroxismo. Rimbauld perdido, que busca a última fuga das paragens africanas, o professor é, no entanto, barrado por Antônio, que o acode e socorre, com a música “Sacode a poeira”, de Paulo Vanzolini, por detrás, o que confere *ironia* à imagem (Brecht, Buñuel, Godard).

A necessidade de líder intelectualizado que comande as massas vai perpassar toda a filmografia de Glauber e será por ele defendida abertamente. Glauber justificava esta postura salvacionista dizendo que as fortes raízes sebastianistas da cultura popular ansiavam por liderança catalizadora. Além disso, o fracasso das esquerdas brasileiras leva-o a intuir que se deixavam guiar por razão iluminista castradora que servia também ao poder²⁰⁸. Neste sentido, o projeto para o país vai progressivamente pautar-se por misticismo nacionalista, latino-americano e terceiro-mundista que fugia às opções representadas pelo liberalismo capitalista e pelo igualitarismo socialista. Em 1974, prevendo a abertura política, e imaginando nossa futura adesão ao liberalismo capitalista sob tutoria americana, chega mesmo a apoiar Geisel e o paranóico Golbery²⁰⁹, antevistos como possíveis condutores de regime de base militar-nacionalista (praticado então na Coreia do Norte e no Japão²¹⁰).

Nos westerns clássicos, os personagens ilustrados desempenhavam papel muito importante, condutores que eram da civilidade dos costumes do Leste. Quando não eram heróis da trama²¹¹, secundavam-nos²¹², muitas vezes morrendo ao prenciar a luta²¹³. Professores, pastores, médicos, advogados e juízes agiam imbuídos de intensa força moral, ainda que muitas vezes

²⁰⁸ Vide seu manifesto “A estética do sonho”. ROCHA, Glauber apud GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 600-604. Naquele momento, frankfurtianos, como Marcuse, e pós-estruturalistas, como Foucault e Deleuze, defendiam estas idéias. MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1973. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984. DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2000.

²⁰⁹ Autor de um livro de geopolítica, justificador da doutrina de segurança nacional, e que reflete anacronicamente o clima da guerra fria, intitulado “Geopolítica do Brasil” (1967).

²¹⁰ Ver: FIORI, José Luís. *Os moedeiros falsos*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p. 184-185.

²¹¹ “O caminho fatal” (Macgann, 1942); “Brigham young frontiersman” (Hathaway, 1940).

²¹² “Dodge city —uma cidade que surge” (Curtiz, 1939); “O lutador de Kentucky” (Waggner, 1949); “Onde começa o inferno” (Hawks, 1959).

²¹³ “A estrada de Santa Fé” (Curtiz, 1941).

insuficiente na terra sem lei²¹⁴. Frequentemente fazia-se necessário dialogar nos próprios termos do bandido, ou seja, legitimava-se o uso da violência, o que, na opinião de André Bazin, dá ao western clássico, além de sentido épico, substrato trágico:

Estes próprios mitos, dos quais acabamos de analisar o exemplo talvez mais significativo (após o qual viria imediatamente o do cavalo), poderiam sem dúvida se reduzir a um principal mais essencial ainda. Cada um deles, no fundo, apenas especifica, através de um esquema dramático já particular, o grande maniqueísmo épico opondo as forças do Mal aos cavaleiros de justa causa. Estas paisagens imensas de pradarias, de desertos e de rochas onde se prende, precário, o povoado das casas de madeira, ameba primitiva de uma civilização, estão abertas a todas as possibilidades. O índio que aí habitava era incapaz de lhe impor a ordem do Homem. Havia se tornado dono apenas por se identificar com a selvageria pagã do lugar. O cristão branco, pelo contrário, é verdadeiramente o conquistador de um Mundo Novo. A erva cresce onde seu cavalo passou, ele vem implantar, de uma vez, sua ordem moral e sua ordem técnica, indissolúvelmente ligadas, a primeira garantindo a segunda. A segurança material das diligências, a proteção das tropas federais, a construção das grandes vias férreas importam menos talvez do que a instauração da justiça e do respeito a ela. As relações entre a moral e a lei, que para nossas velhas civilizações não são mais do que um tema de bacharelado, chegaram a ser, há menos de um século, proposição vital para a jovem América. Apenas homens fortes, rudes e corajosos podiam conquistar estas paisagens virgens. Cada um sabe que a familiaridade com a morte não serve para alimentar o medo do inferno, o escrúpulo e o raciocínio moral. A polícia e os juizes aproveitam-se sobretudo dos fracos. A própria força desta humanidade conquistadora fazia sua fraqueza. Lá onde a moral individual é precária, somente a lei pode impor a ordem do bem e o bem da ordem. Mas a lei é tanto mais injusta quanto mais ela pretende garantir uma moral social que ignora os méritos individuais daqueles que formam esta sociedade. Para ser eficaz, esta justiça deve ser aplicada por homens tão fortes e temerários quanto os criminosos. Essas virtudes, dissemos, não são pouco compatíveis com A Virtude e o xerife nem sempre vale pessoalmente mais do que aqueles que faz prender. Assim nasce e se confirma uma contradição inevitável e necessária. Sempre existe apenas uma pequena diferença moral entre aqueles que se qualifica como "fora da lei" e aqueles que estão ao seu lado. No entanto, a estrela do xerife deve constituir uma espécie de sacramento da justiça cujo valor é independente dos méritos de seu ministro.

Além do problema de o homem da lei distinguir-se do criminoso somente pelo distintivo, é-lhe permitida a arbitrariedade e o excesso de poder, delegados pela comunidade a qual ele teoricamente deve proteger:

²¹⁴ "Cimarron" (Ruggles, 1931).

A esta primeira contradição se junta aquela do exercício de uma justiça que, para ser eficaz, deve ser extrema e expeditiva – menos do que o linchamento, entretanto – e portanto ignorar as circunstâncias atenuantes, até os álibis que ocupam demasiado tempo para se verificar. Ao proteger a sociedade ele corre o risco da ingratidão para com os mais turbulentos talvez de seus filhos mas não os menos úteis, talvez mesmo os menos merecedores.

Configura-se, pois, contradição insolúvel entre a lei e a moral social:

A necessidade da lei nunca esteve mais próxima da necessidade de uma moral, nunca seu antagonismo foi mais concreto e evidente. É isso que constitui, sobre um modo burlesco, o fundo de *O Peregrino*, de Charles Chaplin, onde vemos, no final, nosso herói correr a cavalo sobre a fronteira do bem e do mal que é também a do México. Admirável ilustração dramática da parábola do fariseu e do publicano, *No Tempo das diligências* de John Ford nos mostra que uma prostituta pode ser mais respeitável do que os beatos que a expulsaram da cidade e tanto quanto a mulher de um oficial; que um jogador perdido pode saber morrer com uma dignidade de aristocrata, um médico bêbado praticar seu ofício com competência e abnegação; um fora da lei perseguido, para alguns acertos de contas passadas e provavelmente futuras, dar provas de lealdade, generosidade, coragem e delicadeza, enquanto que um banqueiro considerável e considerado fugiu com o dinheiro do caixa.

Este paradoxo inevitável do western clássico matizará os elementos épicos de cores trágicas (que tomarão o primeiro plano do quadro no moderno):

Assim encontram-se reunidos na fonte do western uma ética da epopéia e mesmo da tragédia. O western é épico, como geralmente se acredita, pela escala humana de seus heróis, a amplitude lendária de suas proezas, Billy the Kid é invulnerável como Aquiles, e seu revólver, infalível. O cow-boy é um cavaleiro. Ao caráter do herói correspondem um estilo de realização onde a transposição épica aparece desde a composição da imagem, sua predileção pelos vastos horizontes, os grandes planos de conjunto lembrando sempre o confronto do Homem com a Natureza. O western ignora praticamente o primeiro plano, e quase o plano americano, mas em compensação é afeito ao travelling e à panorâmica que negam o quadro da tela e restituem a plenitude do espaço.

É verdade. Mas este estilo da epopéia só alcança seu significado a partir da moral que o sustém e o justifica. Esta moral é aquela de um mundo onde o bem e o mal social, em sua pureza e necessidade, existem como dois elementos simples e fundamentais. Mas o bem no estado nascente engendrando a lei em seu rigor primitivo, a epopéia se faz tragédia pela aparição da primeira contradição entre a transcendência da justiça social e a singularidade da justiça moral,

entre o imperativo categórico da lei, que garante a ordem da Cidade futura e aquela não menos irredutível da consciência individual²¹⁵.

Nos modernos, dado o reconhecimento maior da necessidade da força²¹⁶, a presença do ianque idealista vai lentamente se esvanecendo. Já na segunda metade da década de 60, sua existência torna-se dispensável. Quando aparecer, será ridicularizado em sua inocência²¹⁷. No Oeste, agora, o único requisito para se definir a importância do sujeito é a habilidade no gatilho, os heróis sendo pistoleiros mercenários²¹⁸, xerifes²¹⁹, bandoleiros²²⁰, índios rebelados²²¹ ou pistoleiros vingadores²²². Na de 70, jogadores hábeis no gatilho²²³. A partir da década de 80, mulheres belicosas²²⁴ e garotos raivosos²²⁵.

Diferentemente, em "O dragão da maldade contra santo guerreiro" (1969), Antônio somente consegue agir se monitorado pela sapiência do professor. Para Glauber, pois, as idéias eram mais importantes que as armas, ainda que o intelectual não pudesse prescindir destas últimas. Neste sentido, apoiado na *subjetiva indireta livre*, instrumento que permitia a construção do *anti-herói* (personagem intelectualizado, alter ego do cineasta), no cinema de autor, Glauber reafirma a necessidade do personagem ilustrado do western clássico, em que a inteligência era tão necessária quanto a força, ainda que, como vimos, o personagem seja mais radical politicamente e muito mais ambíguo existencialmente do que os apolíneos heróis daquele. Nessa passagem, podemos ver como Glauber supera a hesitação e imobilidade do desesperado e angustiado anti-herói moderno²²⁶, apontando-lhe, no final do filme, a redenção na luta revolucionária ao lado do povo, relativizada, no

²¹⁵ BAZIN, André apud RIEUPEYROUT, Jean-Louis. Op. Cit., pp. 12-14.

²¹⁶ "A estrela de fogo" (Siegel, 1960); "A conquista do Oeste" (Ford & Hathaway & Marshall, 1962); "O homem que matou o fascínora" (Ford, 1962).

²¹⁷ "Quando é preciso ser homem" (Nelson, 1970).

²¹⁸ "Django" (Corbucci, 1966); "O vingador silencioso" (Corbucci, 1968); "Meu ódio será sua herança" (Peckinpah, 1969); "Vamos matar, companheiros" (Corbucci, 1970).

²¹⁹ "El dorado" (Hawks, 1967); "Bravura indômita" (Hathaway, 1969).

²²⁰ "Uma bala para o general" (Damiani, 1968).

²²¹ "Hombre" (Ritt, 1967); "Pequeno grande homem" (Penn, 1970).

²²² "Deguejo" (Warren, 1966); "Nevada Smith" (Hathaway, 1966).

²²³ "O risco de uma decisão" (Brooks, 1975); "Ben & Charlie" (Lupo, 1976).

²²⁴ "Até as vaqueiras ficam tristes" (Sant, 1994); "Bad girls" (Kaplan, 1994); "Rápida e mortal" (Raimi, 1995).

²²⁵ "Rápida e mortal" (Raimi, 1995).

²²⁶ "Acochado" (Godard, 1959); "Rocco e seus irmãos", (Visconti, 1960); "O eclipse" (Antonioni, 1960); "A doce vida" (Fellini, 1960); "Antes da Revolução" (Bertolluci, 1964).

entanto, logo depois, dinâmica de crença e descrença muito comum em sua obra. O *professor*, pois, é a mescla de personagens do western clássico e do cinema de autor, não se confundindo, entretanto, com nenhum deles.

O poder da arma

Antônio e o *professor*, assistidos por *Dona Santa*, tomam as armas de um *Coirana* morto, “crucificado” em uma árvore (a mesma onde se deu a decisiva conversa anterior entre *D. Santa* e *Antônio*), cena que expressa a retomada da luta revolucionária pelos dois. O cangaço parece ter então a função reavaliada em relação a “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), encarado, agora, como centelha benjaminiana de salvação/libertação. O *primitivismo* e a *alegoria com a iconografia cristã* presentes, nessa passagem, parecem remeter a Buñuel e Pasolini.

No western clássico, muitas vezes, a arma podia vir carregada de tragicidade, por reproduzir nos que a carregavam o que havia acontecido com o primeiro dono. No caso, politiza-se a questão, optando-se pela épica, não pela tragédia.

A vingança pessoal

Além disso, vemos o mote da vingança, muito comum nos westerns clássicos. O que destoa na reapropriação que Glauber faz deste tema é a despersonalização. Naqueles, a vingança nascia menos de um ideal do que da necessidade pessoal de “lavar o sangue” do amigo ou do familiar, pagando sua morte com a do executor²²⁷, ou mesmo, de “lavar a honra”, perdida com suposta traição²²⁸. No caso glauberiano, ela nasce da tomada de consciência de *Antônio* e do *professor* da legitimidade da lida cangaceira, o que os obriga a dar-lhe continuidade, decisão concretizada após o massacre intentado pelo bando de *Mata-Vaca*. Um ideal superior, o da transformação social, é que os move. Glauber reapropria, pois, o western clássico, ao ampliar a significação

²²⁷ “Jesse James” (King, 1939); “Rastros de ódio” (Ford, 1956).

²²⁸ “A estrada de Santa fé” (Curtiz, 1941); “Matar ou morrer” (Zinnemann, 1952); “Johnny Guitar” (Ray, 1954).

de tema caro ao gênero, que adquire *conotações éticas* (Eisenstein, Rossellini, Kazan, Ray). O cineasta baiano, ao acentuá-las, encontra, pois, a terceira via: o coletivismo.

No western moderno, gradativamente o herói vai tornando-se mais solidário e desprendido. Se o Shane de “Os brutos também amam” (Stevens, 1953) combatia o grande proprietário motivado pelos laços que havia criado com a família de colonos, em “O rio das almas perdidas” (Preminger, 1954) a vingança pessoal quase não se concretiza, dada a insistência da mocinha para que o herói a esquecesse. Em “Estrela de fogo” (Siegel, 1960), o mestiço Elvis Presley consegue transformar a revolta pessoal em algo coletivo, associando-se à causa indígena, enquanto em “Alvarez Kelly” (Dmytryck, 1966) o general sulista adia o revide pessoal contra o personagem-título pela causa de sua gente. Em “Mais forte que a vingança” (Pollack, 1972), o caçador de peles, Jeremiah Johnson, procura a todo custo convivência pacífica com os índios, não buscando se vingar quando estes dizimam sua família. Em “Os imperdoáveis” (Eastwood, 1992), o ex-pistoleiro que volta à ativa por dinheiro acaba agindo, no final, pela consciência, a justiça prevalecendo sobre o dinheiro, ao passo que, em “Dead man” (Jarmusch, 1996), o mocinho foge a todo custo do conflito, usando a arma somente para se proteger dos perseguidores.

A cavalgada final

Antônio e o professor dirigem-se, então, para a Igreja matriz, para onde também se deslocam o coronel *Horácio*, carregado numa liteira, e o bando de *Mata-Vaca*. O cortejo, pela aridez e amplidão do sertão, acompanhado do tema de *Antônio das Mortes*, destoa sensivelmente das cenas de cavalaria civil ou militar²²⁹ que antecediam o combate final, nos westerns clássicos de John Ford. Tinham a função de ritmar a narrativa, construindo a tensão num crescendo até desembocar no clímax (embate). Ford, para isto, parece ter se inspirado profundamente em David W. Griffith, sistematizador da narrativa clássica norte-americana, principalmente da montagem paralela, e em Eisenstein, de quem era fã.

Glauber dá-lhes um sentido inverso: andamento lento, que exprime mais reflexão do que ação. Acentua a duração da tomada, construída através de lento travelling que acompanha o ritmo do cortejo, atingindo limites que se aproximam da experiência imediatamente anterior de “Câncer” (Rocha, 1968), filme composto por apenas 27 planos, alguns com a duração de 12 minutos. Esta postura remete claramente aos neo-realistas Rossellini e Zavattini²³⁰, homens que buscavam, em seus trabalhos, captar o “real” em toda sua transcendência, através da valorização do cotidiano, do banal, do anticlímax, numa visão ontológica da existência que tinha como principal instrumento o desprezo pela montagem, em função de exploração dilacerante do plano cinematográfico. Além disso, a letra e a melodia do cordel cantado “Chegada de Lampião no inferno” parecem antecipar o resultado do embate posterior, em que Antônio e seu grupo saem vitoriosos. Apoiado no *documentarismo fenomenológico rosseliniano*, no *barroco welllesiano* e no *trabalho dissonante do áudio e do visual* propugnado por Pasolini (via alegoria) e Godard (via Brecht, vanguarda formalista russa e Artaud), Glauber desconstrói o sentido épico que as cavalgadas e cortejos tinham no western clássico. Tudo funciona como se música e imagem descaracterizassem a marcha colonizadora para o Oeste, ridicularizando-a. Através de emergência tripartite do tempo (presente, passado e futuro), a cena adquire sentido profético (que também renega o caráter meramente espetacular do combate final, à frente).

No western moderno, o deslocamento para o combate final atinge progressivamente matizes trágicos. Em “Hombre” (Penn, 1967), tememos pela vida do índio que se entrega. Em “O vingador silencioso” (Corbucci, 1968), o pistoleiro Silenzio caminha para o auto-sacrifício, no duelo decisivo. Em “Meu ódio será sua herança” (Peckinpah, 1969), cria-se um clima ambíguo em torno da segurança do bando de pistoleiros que adentra fortaleza mexicana para entregar ao general o carregamento de armas roubado de um trem, como combinado. Em “Pequeno grande homem” (Penn, 1970), no cortejo para o confronto em Little Big Horn, ficamos sabendo, pela personificação grosseira

²²⁹ “Sangue de heróis” (1948); “Legião invencível” (1949) e “Marcha de heróis” (1959).

²³⁰ Principal teórico do neo-realismo, roteirista dos filmes de De Sica, Cesare Zavattini tinha como ideal um filme sem cortes, que fosse capaz de captar o cotidiano, o anticlimático, pois. Sobre o assunto, ver: ESCUDERO, José Maria García. *Cinema e problema social*. Lisboa: Aster, s/d.

do general Custer, que seus comandados serão derrotados pelos índios Sioux, liderados por Sitbull. Em “Quando é preciso ser homem” (Nelson, 1970), a expedição militar que se dirige à aldeia cheyenne de Sand Creek, movida pela vingança, parece guiada por necessidade inelutável. No final de “Dead man” (Jarmusch, 1996), o contador caçado por pistoleiro mercenário parece encurralado.

Entretanto, aqui a fusão glauberiana de western clássico e cinema político moderno é singular.

O duelo final (entre o ex-pistoleiro e o pistoleiro mercenário)

Os contendores se anunciam: o *coronel*, de cima de sua liteira, provoca Antônio, intimando-o a sair da igreja. O “matador de cangaceiros” não se acovarda, respondendo afirmativamente ao desafio. Lembremo-nos dos duelos, nos westerns clássicos, em que aceitá-los ou não colocava em jogo a honra do sujeito²³¹. Ainda que o confronto, no filme de Glauber, se dê em frente da igreja, o cineasta não parece redimensionar profundamente o gênero, já que, nas localidades sertanejas, esta geralmente se localiza na rua principal da cidade, que é justamente onde se dão os duelos naqueles.

As normas para a solução de pendências parecem não sobreviver no western moderno, sendo progressivamente abandonadas. A vilania dos maus é tanta, e o cinismo e pragmatismo dos heróis alcançam tal medida, que qualquer um dos dois pode quebrar as regras, reinventando-as (sem avisar o adversário, claro...) a seu bel-prazer. Neste sentido, são hilárias, senão trágicas, as resoluções tomadas contra o oponente: atirar antes de terminar a contagem pelas costas; sacar a arma e atirar antes que o adversário se mexa; escapelá-lo ou pendurá-lo²³²; alterar desonestamente o armamento que possui²³³; inutilizar a habilidade com as armas pisoteando as mãos dele com cavalos montados²³⁴ ou queimando-as²³⁵; amarrá-lo aos trilhos do trem ou

²³¹ “O matador” (King, 1950).

²³² “Os comancheiros” (Curtiz, 1962).

²³³ “Dia de ira” (Valerii, 1963).

²³⁴ “Django” (Corbucci, 1966).

²³⁵ “O vingador silencioso” (Corbucci, 1968).

explodí-lo²³⁶; envenenar o cavalo²³⁷; matá-lo com canhoneira²³⁸; pendurá-lo na forca deixando-o apoiado por reles barril²³⁹; obrigá-lo a render-se, tomando-lhe as armas, e depois espancá-lo e atirar²⁴⁰; amarrá-lo com cinturões de dinamite²⁴¹; atá-lo com roda²⁴²; enfiar faca na perna²⁴³; atirar pelas costas²⁴⁴ e outras tantas artimanhas dignas do sádico.

Na verdade, os vilões dos westerns modernos descumprirão continuamente qualquer parâmetro ético regulador dos confrontos que porventura existam. Os oficiais e tropas invadirão reservas indígenas a seu bel-prazer; incendiando ocas e matando até mesmo velhos, mulheres (algumas vezes estupradas) e crianças²⁴⁵; maquiavélicos, conspiradores, ambiciosos, trairão os compromissos firmados com os índios ou com os pioneiros bem intencionados (longe estarão da integridade e da posição conciliatória do oficial interpretado por Wayne, na trilogia de Ford, sobre a cavalaria norte-americana²⁴⁶); evitarão confrontar-se diretamente com o inimigo: em vez de estimular o duelo (western clássico), tentarão criar as condições para a imobilização do adversário²⁴⁷; os mocinhos não serão mais tão ingênuos, amadurecendo²⁴⁸ ou tornando-se cínicos, verdadeiros anti-heróis²⁴⁹, realmente execráveis no caso do spaghetti.

De certa forma, a honestidade moral e o compromisso ético de Glauber não permitem que ele desconstrua completamente os duelos do western clássico. Glauber não é maquiavélico: diferentemente de outros cineastas do western moderno, para quem os fins justificam os meios, o que faz da inversão

²³⁶ "Uma bala para o general" (Damiani, 1968).

²³⁷ "Revanche selvagem" (Pollack, 1968).

²³⁸ "Django" (Corbucci, 1966); "Vamos matar, companheiros" (Corbucci, 1970).

²³⁹ "Vamos matar, companheiros" (Corbucci, 1970).

²⁴⁰ "Joe Kidd", (Sturges, 1972).

²⁴¹ "Quando explode a vingança" (Leone, 1972).

²⁴² "Keoma" (Castellari, 1976).

²⁴³ "Cavalgada dos proscritos" (Hill, 1980).

²⁴⁴ "Wild Bill – uma lenda do Oeste" (Hill, 1995).

²⁴⁵ "O último bravo" (Aldrich, 1954); "Renegando meu sangue" (Fuller, 1956); "Pequeno grande homem" (Penn, 1970); "Quando é preciso ser homem" (Nelson, 1970).

²⁴⁶ "Sangue de heróis" (1948); "Legião invencível" (1949) e "Marcha de heróis" (1959)..

²⁴⁷ "Cavalgada dos proscritos" (Hill, 1980); "Silverado" (Kasdan, 1985); "Wyatt Earp" (Kasdan, 1994).

²⁴⁸ "O pequeno grande homem" (Penn, 1970); "Quando é preciso ser homem" (Nelson); "Dead man" (Jamursh, 1996).

²⁴⁹ Muito bem representados pelo Clint Eastwood de "O estranho sem nome" (Eastwood, 1973) e "Josey Wales" (Eastwood, 1976), com barba por fazer, charuto na boca, roupas sujas, aba do chapéu sobre os olhos – herança do spaghetti - e cuspiendo continuamente fumo mascado.

ética e de valores uma das principais características de seus filmes, o cineasta baiano, de sólida formação cristã e humanista, como seus companheiros cinemanovistas, não prima pela vingança pessoal ou qualquer outra atitude que denote descompromisso com o ser humano, rico ou pobre. Além disso, seu nacionalismo, mais forte que seu marxismo, impõem-lhe a necessidade de incorporação de brasileiros de todas as classes para um projeto de país. Por esta razão, o conflito entre *Antônio* e o *coronel* tem de ser limpo. Além disso, não podemos esquecer que Glauber atribui à violência *significado ético-político*, não pessoal. Neste sentido, somente o ideal de transformação social a justificaria. Glauber, aqui, se situa claramente entre o cinema clássico e o moderno: encontra a linha de fuga entre o moralismo do primeiro e o cinismo e desesperança do segundo.

O *professor* sai de dentro da igreja, surpreendendo o *coronel*, que não esperava sua presença. Este o chama de “besta-fera”, “anjo do Mal”, “peste”, pois traria da cidade planos de destruição. *Antônio* aconselha o *professor* a se retirar, pois este deveria lutar somente com suas idéias. Quanto à luta das armas, que deixasse com ele, homem bruto e ignorante. O *professor* recusa o pedido, quer lutar, nem que seja às costas do “matador”. Agora, os dois principais alter egos de Glauber se fundem: união entre a razão e as armas. Para Glauber, o intelectual tem que ter postura ativa no processo revolucionário. Vemos, pois, na figura do *professor*, como anteriormente na de *Antônio*, que Glauber encontra a saída para o impasse em que se encontrava o *anti-herói* do cinema moderno (Welles, Antonioni, Fellini, Godard), que acaba abandonando a angústia niilista, no combate revolucionário (“terceiro-cine”).

Daí a força simbólica do apoio do braço armado, denotado por *Antônio das Mortes*. O que destoa na construção do professor glauberiano, em relação às personagens congêneres do western clássico, porém, é que ele é o ponto máximo da consciência revolucionária. Ele não mais precede o xerife ou a violência por este simbolizada, na progressiva civilização do Oeste, mas a comanda. Daí, talvez, o fato de *Antônio* caminhar cabisbaixo após a dizimação do poder local: o *professor*, seu cérebro, em vez de guiar os próximos passos, lamenta a morte de *Laura*, como que apontando ao matador de cangaceiros que sua função terminou. Glauber, apoiado na supervalorização do intelectual

e do pensamento, no cinema moderno²⁵⁰ (*anti-heroísmo*), inverte, pois, o postulado pragmático do western clássico que equiparava a violência à inteligência. Como já antevisto, o *professor* é uma amostra clara do que se denomina de “terceiro cine”: o intelectual, ainda que somente por alguns momentos, abandona a “covardia” (cinema de autor) e passa para a ação (western clássico).

Primeiro, há um duelo de facas entre *Antônio* e *Mata-Vaca*, que, ao perder a arma, reage atirando. O tiroteio começa, apresentado em *montagem rápida, fragmentada, em que tomadas em primeiro plano se alternam, algumas se repetindo, mostrando os oponentes ora atirando, ora caindo ao serem atingidos pelas balas, entremeadas também por closes*, estabelecendo diálogo explícito com Eisenstein (principalmente o de “Encouraçado Potemkin”, 1925, mas também com Godard), que reafirma a decisão de Glauber de optar pelos instrumentos do cineasta soviético, quando dos grandes embates (recurso econômico e, neste caso, não denunciador, mas catártico), e pelos de Rossellini, quando dos pequenos. O bando de *Mata-Vaca* é eliminado. *Laura* também. Para coroar a batalha, *Antão*, montado em cavalo com *Dona Santa* na garupa, enfia a lança no peito de *Horácio*, reproduzindo a imagem clássica de São Jorge lançando o dragão (“o dragão da maldade contra o santo guerreiro”). A aliança final entre intelectual e povo finalmente se consuma.

Antônio, guiado pelo *professor*, democratiza o papel de portador de suposta consciência de classe, exercido em “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), para, como Glauber defende mais tarde no seu manifesto “A estética do sonho” (1971), aproximar-se daqueles que desejava defender (Jorge Luis Borges, mas também Antonin Artaud), mas que, por estranha ilusão de ótica provocada por excesso de razão, havia até então se distanciado (Bertold Brecht). Dispensa-se o sacrifício, a luta se dando do lado do povo. Glauber, apesar da fascinação que nutria por Marighela, não acreditava na guerrilha urbana, bastante popular naquele momento, dado o voluntarismo burguês que ela expressaria.

²⁵⁰ Deleuze vê no que denomina de “imagem-pensante” uma das características do cinema moderno. DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. Op. Cit., pp. 28-36.

No western clássico, o herói dispensava qualquer ajuda no confronto final²⁵¹. Quando a procurava, era negada²⁵². Era mesmo capaz de cometer ato de violência para impedi-la²⁵³. Quando a aceitava, era risível: um bêbado, um velho, uma moça e pistoleiro inexperiente²⁵⁴. Ao contrário, em “O homem que matou o fascínora” (Ford, 1962), somente vence o duelo final ajudado por velho pistoleiro. Em “Os filhos de Katie Elder” (Hathaway, 1965), aceita a ajuda de três irmãos para vingar a morte da mãe. Em “Alvarez Kelly” (Dmytryck, 1966), ajuda exército sulista durante a guerra civil. Em “Uma bala para o general” (Damiani, 1968), desfalcado de seu grupo, comanda moradores de vila sitiada. Em “Vamos matar, companheiros” (Corbucci, 1970), age em conjunto com a resistência contra ditador mexicano, enquanto em “Pequeno grande homem” (Penn, 1970) junta-se aos sioux na luta contra Custer. Em “Trinity é o meu nome” (Barboni/Carboni, 1971) lidera uma comunidade mórmon contra bandoleiros mexicanos. Em “Dança com lobos” (Costner, 1990), submete-se aos sioux, que chegara a liderar em “Um homem chamado cavalo” (Silverstein, 1970).

A relativa diluição do anti-herói do western moderno (proveniente das camadas médias), no caldeirão da “cultura popular”, pode ser figurada pela modificação paulatina de suas origens sociais: de membro wasp das camadas médias (pequeno ou médio proprietário, dono de jornal, xerife, pastor, advogado, médico), no western clássico, torna-se índio pauperizado (vilão naquele) no moderno. Neste, o herói vai progressivamente descender socialmente: inicialmente branco, com esposa²⁵⁵, filho²⁵⁶, sobrinha²⁵⁷ e filha índios²⁵⁸, tornar-se-á mestiço²⁵⁹ e depois índio²⁶⁰. Nestes, no entanto, são geralmente interpretados por estrelas de Hollywood tipicamente wasp, muitas vezes galãs com histórico de militância política. Não se arriscam, pois, a dar o papel principal a um índio de fato. Por detrás da maquiagem, podemos ver o

²⁵¹ “Dodge City – uma cidade que surge” (Curtiz, 1939); “Tambores distantes” (Walsh, 1951).

²⁵² “Matar ou morrer” (Zinemann, 1952).

²⁵³ “Os brutos também amam” (Stevens, 1953).

²⁵⁴ “Onde começa o inferno” (Hawks, 1959).

²⁵⁵ “Flechas de fogo” (Daves, 1950).

²⁵⁶ “Tambores distantes” (Walsh, 1951).

²⁵⁷ “Rastros de ódio” (Ford, 1956).

²⁵⁸ “O passado não perdoa” (Huston, 1958).

²⁵⁹ “Estrela de fogo” (Siegel, 1960); “Uma bala para o general” (Damiani, 1968).

²⁶⁰ “Hombre” (Ritt, 1967); “Willie Boy” (Polonski, 1969); “Pequeno grande homem” (Penn, 1970); “Um homem chamado cavalo” (Silverstein, 1970).

típico liberal-esquerdista nova-iorquino. Em “Keoma” (Castellari, 1976), é ainda o loiro Franco Nero quem faz o papel do bastardo que dá nome ao título. Em “Dança com lobos” (Costner, 1990), “Gerônimo – uma lenda americana” (Hill, 1993) e “Dead man” (Jarmusch, 1996), índios “de verdade” assumem papéis importantes, respeitando-se inclusive seus dialetos, em filmes interpretados por astros mestiços (caso de Costner e Depp, de ascendências índias assumidas).

A marcha para o Oeste é, progressivamente, vista sob o ângulo autóctone no western moderno (não mais o do pioneiro, como no clássico). O “povo”, ente mitificado, no western clássico, passa a ser desnaturalizado no moderno, cabendo recriá-lo, tarefa que cabe ao anti-herói começá-la, com o auxílio de compatriotas. No pós-guerra, em que o cinismo, a desesperança e a fragmentação humana parecem prevalecer, enterrando, de vez, os valores do XIX (as duas guerras mundiais devem ter exercido papel fundamental neste processo²⁶¹), há de se reinventar a comunidade humana, a partir de nova racionalidade, não mais branco-ocidental-civilizatória.

Na película glauberiana, pois, os oprimidos tem um papel, ainda que secundário, na luta contra o dominador. Glauber dispensa o voluntarismo que marca alguns westerns do período, em que o anti-herói, fazendo ou não parte da comunidade oprimida, digladiava praticamente sozinho²⁶², secundado, no máximo, por um auxiliar²⁶³, uma prostituta²⁶⁴, um anão²⁶⁵ ou um nativo²⁶⁶, solução ideológica que os aproxima do liberalismo-esquerdista, do anarquismo e das idéias de guerrilha urbana que grassavam no período (Black Panthers – EUA, Brigadas Vermelhas -Itália, etc), em função da defesa de uma união entre intelectuais e camponeses (*primitivismo*) que se assemelha ao maoísmo, propugnado então, no Brasil, pelo PC do B e assumido em inúmeros westerns naquele momento²⁶⁷.

Glauber não tinha muita simpatia pela contracultura. Não acreditava na micropolítica. De certa forma, nunca conseguiu livrar-se da visão pecebista de que a revolução teria que passar pela tomada do poder estatal. Sua afeição por

²⁶¹ Tese defendida por MAYER, Arno. *A força da tradição: a persistência do antigo regime, 1848-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

²⁶² “Django” (Corbucci, 1966); “O vingador silencioso” (Corbucci, 1968).

²⁶³ “El dorado” (Hawks, 1967).

²⁶⁴ “Os abutres têm fome” (Sturges, 1970).

²⁶⁵ “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973).

²⁶⁶ “Josey Wales” (Eastwood, 1976).

Prestes era notória. Seja na obra fílmica, seja em escritos e declarações, a transformação social somente se daria através da luta coletiva. Não é por acaso que o homem comum do povo quase não aparece nos seus filmes sertanejos. O camponês não existe: somente o cangaceiro ou o beato (e seguidores) são oferecidos à vista. O operário também não nos é dado a ver nas suas películas urbanas²⁶⁸. É como se Glauber, através da técnica da *subjetiva indireta livre*, somente conseguisse se desdobrar em personagens que personificassem explicitamente o poder e a revolta. Glauber não conseguia perceber, ou não achava importantes, as minúcias e as táticas de resistência do oprimido. Daí o caráter pouco realista de seus filmes, seu *panfletarismo*, seu *tom épico/trágico* (Eisenstein). Inspirado em Deleuze, poderíamos dizer que Glauber não queria retratar o povo, e sim inventá-lo.

Glauber aponta uma saída para o *anti-herói*, personagem fundamental do cinema de autor, na luta coletiva – *primitivismo* –, subvertendo, assim, o faroeste clássico, em que o pequeno e médio proprietário *wasp* (símbolo das camadas médias norte-americanas) significava o Bem (e o grande proprietário o Mal²⁶⁹). Diversamente daquele, em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), os “bandoleiros”, os que invadem a cidade é que são glorificados. Glauber, apresentando o povo por vir do cinema clássico ao intelectual do cinema moderno, procura retirar este de sua amargura solitária, ao mesmo tempo que traz aquele à vida, solução ímpar.

A “beleza do morto”

A referência à gravura popular, na cena da morte de *Horácio* por *Antão*, nos permite estabelecer diálogo entre Glauber, Pasolini e Buñuel. *Instrumentalizando alegoricamente a iconografia cristã* (popular no caso de Glauber, erudita no caso de Pasolini e Buñuel), ou seja, aproximando duas temporalidades diversas, eles concretizavam intento duplo: sacralizar a luta popular e dessacralizar o divino, instigando, assim, o espectador para a luta

²⁶⁷ “Uma bala para o general” (Damiani, 1968); “Vamos matar, companheiros” (Corbucci, 1970).

²⁶⁸ Sobre a ausência do operariado como temática do cinema novo, ver: BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

²⁶⁹ PERDIGÃO, Paulo. Op. Cit., pp. 63-69.

terrena. Apoiado em Pasolini e Buñuel, Glauber, nesta passagem, desconstrói, pois, o exotismo e a folclorização com que era retratada a “cultura popular” (índia e negra) no western clássico.

Vemos que a união do intelectual com as camadas populares, alegorizada neste embate final, não se dá somente tematicamente, mas também estilisticamente. Basta lembrar que, para o rosseliniano Glauber, “o autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua mise-en-scène é uma política”²⁷⁰. Neste sentido, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) antecipa as idéias que defenderá mais tarde no seu manifesto “A estética do sonho” (1971)²⁷¹, em que a arte revolucionária calcada no “irracionalismo” da “cultura popular” é contraposta à “razão conservadora” da arte produzida pela esquerda e pela direita

As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesas são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras.

A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa.

A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica.

O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário²⁷².

Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. Sua estética é a do sonho. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Essa raça, pobre e aparentemente sem destino, elaborou na mística seu momento de liberdade. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos.²⁷³

A referência aos mitos da cultura popular (messianismo e cangaço), as gestas sertanejas, a estrutura narrativa do cordel, a coreografia barroca, o recurso do melodrama, a religiosidade popular e outras inúmeras características de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969)

²⁷⁰ ROCHA, Glauber apud RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 352.

²⁷¹ Na verdade, o próprio manifesto foi escrito para defender o filme de críticas advindas das esquerdas.

²⁷² ROCHA, Glauber apud GOMES, João Carlos Teixeira. Op. Cit., p. 603.

denotam a reapropriação estética da cultura popular (“irracionalismo” ou *primitivismo*), calcada em diversos cineastas modernos (Eisenstein, Buñuel, Welles, Pasolini), mas que adquire viéses próprios, construindo o que talvez pudéssemos denominar de “realismo mágico”.

O negro subserviente

Antão se redime ao encarnar São Jorge, matando o coronel *Horácio*, que simboliza o dragão. Através desse ato final, configura-se, logo, a reavaliação do negro e de sua cultura, expressos com reservas em “Barravento” (Rocha, 1961) e “Deus e o diabo na terra do sol” (Rocha, 1963). Glauber acompanha, pois, a guinada do gênero no pós-guerra, no que concerne a esta questão.

No western clássico, o negro era servil e obediente, desempenhando a função de “escada” para o mocinho. Em filmes como “Cimarron” (Ruggles, 1931), o negrinho subserviente podia morrer para evitar a morte do patrão, desempenhando o papel de mero coadjuvante na expansão para o Oeste. Naqueles em que representavam escravos domésticos de famílias sulistas, antes da guerra civil, nem pareciam sê-lo: de uma fidelidade espantosa aos patrões²⁷⁴, chegavam a temer as propostas anti-escravagistas da União²⁷⁵.

No moderno, esta cultura perseguida lentamente é redimensionada. Em “Duelo em Diablo Canyon” (Nelson, 1966), o negro se mostra tão importante na civilização daquele espaço quanto o homem branco, através da figura do competente xerife interpretado por Sidney Poitier. Em “Revanche selvagem” (Pollack, 1968), ele acaba, após inúmeras provações, em que demonstra inteligência, saber e força, conquistando o respeito do mocinho, pobre traficante de peles, bruto e analfabeto. Em “Marcados pela vingança” (D. Mann, 1972), o escravo libertado pelo herói mostra-se mais leal que o bando de presidiários que se forma para vingar a família. Em “Banzé no Oeste” (M. Brooks, 1974), sátira à “Dodge City – uma cidade que surge” (Curtiz, 1949), a chegada do novo xerife a uma cidadezinha do Oeste choca a população, que

²⁷³ Id. Ibidem, p. 604.

²⁷⁴ “Jesse James” (King, 1939).

²⁷⁵ “Comando negro” (Walsh, 1940).

prefere enforçar a conferir título daquela magnitude ao negro que, finalmente, acaba por mostrar-se o mais honesto e justo do lugar. Em “Keoma” (Castellari, 1976), ele e o mocinho mestiço, aliados, são as únicas pessoas decentes da localidade. Em “Silverado” (Kasdan, 1985), é um dos quatro amigos que se juntam para liquidar a quadrilha que governa a cidade. Em “Os imperdoáveis” (Eastwood, 1992), é o fiel amigo e companheiro do ex-pistoleiro que volta à ativa, enquanto que em “Posse – vingança de Jessie Lee” (Peebles, 1993), os negros são os mocinhos e os brancos os vilões.

O movimento pelos direitos civis negros, se somente se faria presente, com intensidade, no cinema norte-americano, na década de 70, com a black-exploitation²⁷⁶, já demonstrava força na cinematografia cinquentista e sessentista, principalmente nos politizados melodramas de Stanley Kramer²⁷⁷, Elia Kazan, Ralph Nelson e Robert Mulligan²⁷⁸. Mas a solução glauberiana, exemplar do que ele denomina de “terceiro-mundista”, é mais radical que a norte-americana: *Antão* se agiganta apoiado em suas raízes, não na apropriação da consciência liberal do branco.

A bestialidade indígena

A vitória final de *Antônio, do professor, de Antão e D. Santa* toma, como a ação anterior de *Mata-Vaca*, aspectos de massacre. No western clássico, quando os índios e outros oprimidos o cometiam, era para provocar-nos indignação e revolta, condicionando-nos para a revanche posterior²⁷⁹. No moderno, sucessivamente, ele passa a ser explicado, justificado, esperado e até aplaudido por nós. Em “Estrela de fogo” (Siegel, 1960), autóctones dizimam famílias de colonos que avançam sobre suas terras. Em “Django” (Corbuci, 1966), o personagem-título carrega, durante quase todo o filme, um caixão, que, descobre-se no final, esconde, no interior, canhoneira, utilizada para debelar um bando mercenário, durante a revolução mexicana. Em “Uma bala para o general” (Damiani, 1968), bandoleiros ligados a Zapata dinamitam dois fortes militares da reação. Em “Pequeno grande homem” (Penn, 1970), o

²⁷⁶ Cujo principal exemplar é “Shaft” (Parks, 1971).

²⁷⁷ “Acorrentados” (1957); “Adivinhem quem vem para jantar” (1967).

²⁷⁸ “O sol é para todos” (1962).

²⁷⁹ “Sangue de heróis” (Ford, 1948); “Tambores distantes” (Walsh, 1951).

arrogante Custer e sua tropa são massacrados pelos sioux, enquanto em “Quando é preciso ser homem” (Nelson, 1970), índios cheyenne trucidam destacamento da cavalaria norte-americana. Em “Meu nome é ninguém” (Valleri, 1975), co-roteirizado por Kurosawa e produzido por Leone, o ex-pistoleiro interpretado por Henry Fonda tem que dizimar 400 homens. Em “O cavaleiro solitário” (Eastwood, 1985), pistoleiro vingador destrói a empresa mineradora para garantir a paz aos pequenos exploradores de minério.

Glauber, nesse massacre, parece evidenciar, além da vingança, o *aspecto sádico-masoquista-didático da violência* (Pasolini, Buñuel, Eisenstein). *Antão e D. Santa*, no fim, demonstram segurança insuspeitada. O processo de conscientização visceral, baseado no constrangimento físico e moral, e pelo qual também passaram *Antônio* e o *professor*, parece ter chegado ao fim.

A consagração final do mocinho

O *professor* chora a morte de *Laura*, carregando-a nos seus braços e beijando. Aparenta desinteresse pelas possibilidades abertas pela luta vitoriosa. Como em cena em que “namorava” *Laura* sobre o cadáver de *Mattos*, indiferente aos reclamos do *padre* para o massacre efetuado por *Mata-Vaca*, ele demonstra apatia em relação ao porvir. Glauber desconstrói o caráter épico e otimista dos gloriosos finais dos westens clássicos, em que os valores da civilização eram reafirmados através da consagração do herói, que readquiria a confiança da comunidade e o coração da mocinha. Retomando a angústia e a hesitação permanentes dos *anti-heróis* do cinema político moderno, que se mantinham neste estado passivo, do início ao final do filme, Glauber parece isentar o intelectual da construção ativa de nova ordem, cabendo-lhe apenas o papel de detonador da destruição da antiga. O *professor*, senhor do caos, da desordem, do *transe* (*Welles*), tal como o agente da guerrilha rural, desempenha a função de sublevação da massa e depois se afasta, não aceitando as glórias da conquista.

Westerns clássicos como “Dodge City – uma cidade que surge” (Curtiz, 1939), “Comando negro” (Walsh, 1940), “A estrada de Santa Fé” (Curtiz, 1941) e “O lutador de Kentucky” (Wagner, 1949) concluem a epopéia da conquista

do Oeste recompensando o herói, que conquistava definitivamente o respeito da comunidade e o amor da mocinha.

Nos melhores exemplares modernos, entretanto, os finais, gradativamente, adquirem tragicidade. Em "Flechas de fogo" (Daves, 1950), o pacifista James Stewart tem a esposa índia assassinada. Em "O matador" (King, 1950), o ex-pistoleiro, que relutava em voltar à ativa, termina morto, não conseguindo levar à frente os planos de vida pacífica com a esposa. Em "O último bravo" (Aldrich, 1954), o guerreiro Massai morre, pondo-se um ponto final na vida idílica que levava com a mulher, denotando o fracasso da resistência indígena. O veterano confederado John Wayne, ao encontrar a sobrinha sobrevivente de massacre indígena, descobre-a aborígene em "Rastros de ódio" (Ford, 1956), enquanto em "O passado não perdoa" (Huston, 1958), colono é obrigado a entregar a filha adotiva aos índios que a reclamam. Em "Os desajustados" (Huston, 1960), os quatro personagens principais, em franca decadência, expressando a face reversa da expansão para o Oeste, não conseguem relacionar-se satisfatoriamente entre si. Em "Estrela de fogo" (Siegel, 1960), o mestiço Elvis Presley, desprezado pelas mulheres e pelos colonos, termina morto, mostrando a incompreensão e a brutalidade com que se construiu o oásis do Oeste. Em "Caçada humana" (Penn, 1966), o herói, fugitivo da prisão, é morto cruelmente, para desespero da amada. Em "O vingador silencioso" (Corbucci, 1968), o pistoleiro Silenzio morre no duelo final, deixando sua paixão e a cidade que defendia entregues aos malfeitores, enquanto o tenente apaixonado por Carmen, em "Homem, orgulho e vingança" (Pazzoni, 1968), morre após assassinar a amada, personagem-título. Nesse mesmo ano, lembre-se também a infelicidade, na abundância, do bandoleiro interpretado por Volonté, em "Uma bala para o general" (Damiani, 1968), que o obriga a matar o amigo norte-americano (assassino de Zapata) para expiar a culpa de haver traído seu povo em troca de dinheiro. Em "Meu ódio será sua herança" (Peckinpah, 1969), velhos pistoleiros decadentes, em busca de última missão redentora, reconquistam a dignidade perdida em troca da morte. Em "Quando é preciso ser homem" (Nelson, 1970), o casal de heróis não consegue evitar a destruição crudelíssima de aldeia indígena, que acaba também por destroçar seu relacionamento. Em "Quando explode a vingança" (Leone, 1972), o terrorista irlandês James Coburn morre após ser alvo de suas

próprias dinamites. Em “Cavalgada dos proscritos” (Hill, 1980), o bando de Jesse James é lentamente dizimado, alvo de inúmeras traições, o que exclui definitivamente a possibilidade de levarem vida normal com as esposas. Em “Wild Bill – uma lenda do Oeste” (Hill, 1995), o famoso xerife é morto covardemente pelas costas, deixando desprotegida a cidade e um vazio no coração de Calamity Jane. Em “Dead man” (Jarmusch, 1996), o pacífico contador morre, após ser traído pela mulher, enquanto em “Riqueza perdida” (Winterbotton, 2000), o ambicioso anti-herói falece sob os escombros de sua própria abundância, construída a partir da exploração do trabalho alheio, depois de perder a esposa doente.

A formação do homem de fronteira

A trajetória espinhosa do *professor* também nos remete às provações por que tem de passar o homem de fronteira, no western moderno, para que adquira consciência socializante. No clássico, esta era liberal, privativa. Nos filmes até a década de 60, seja vaqueiro²⁸⁰, pequeno proprietário²⁸¹ ou fugitivo da justiça²⁸², se não basta ao herói adquirir as habilidades necessárias à subsistência, envolvendo-se em questões coletivas, nas quais é obrigado a fazer escolhas éticas, a moral dominante é a do pequeno proprietário.

Depois, a socialização e o amadurecimento do branco se efetuam a partir dos princípios indígenas, antiliberalizantes por excelência. Em “Rastros de ódio” (Ford, 1956), garota é raptada por índios, tornando-se mais tarde mulher do chefe. Em “Estrela de fogo” (Siegel, 1960), jovem mestiço abandona a comunidade branca em que foi criado para juntar-se à tribo que a rodeia. Em “Um homem chamado cavalo” (Silverstein, 1970), viajante inglês é aprisionado pelos sioux, sendo submetido à processo violento de aculturação, tornando-se depois líder. Em “Mais forte que a vingança” (Pollack, 1972), homem branco vive, nas Montanhas Rochosas, como índio, caçando, pescando e vendendo peles. Em “Dança com lobos” (Costner, 1990), tenente vai viver com os sioux. Em “Dead man” (Jarmusch, 1996), contador perseguido por pistoleiros penetra

²⁸⁰ “Rio vermelho” (Hawks, 1948); “Como nasce uma bravo” (Daves, 1958).

²⁸¹ “Os brutos também amam” (Stevens, 1953); “Galante e sanguinário” (Daves, 1957).

²⁸² “Jesse James” (King, 1939); “Renegando meu sangue” (Fuller, 1957).

Oeste adentro, em viagem de autoconhecimento, sob os auspícios do índio William Blake.

O amadurecimento do *professor*, que se confunde com a conscientização de seu lugar social e, portanto, de sua função, se dá por meio do *sadomasoquismo*. Apoiado em artifícios do cinema de autor europeu, Glauber descobriu o western clássico, fazendo com que não somente o povo aprenda com o intelectual (sadismo), mas também o oposto (masoquismo).

A partida do ex-pistoleiro

Antônio sai da cidade sozinho, pegando a estrada, cabisbaixo. Caminha em direção a um posto da Shell. Após ter contribuído para a destruição da burguesia nacional (*Mattos*) e do latifúndio (*Horácio*), parece migrar para a cidade com o intuito de combater o capital norte-americano. Não podemos esquecer que os dois próximos filmes de Glauber, "O leão de sete cabeças" e "Cabeças cortadas", de 1970, são filmes eminentemente antiimperialistas.

Nada indica que *Antônio* retorne à antiga vida em *Salvador*. Parece ter se dado conta da sina imposta pelo destino de que é vítima. Ao dirigir-se a *Jardim das Piranhas*, não esperava meter-se em outra confusão. Somente queria a confirmação de que ainda existiam cangaceiros. Mas, como nos westerns cinquentistas, seu passado o condena a não mais ter paz²⁸³. A fama tirana sempre acaba dominando-o, obrigando-o a fazer o que não quer, como quando algum pistoleiro mais jovem procura confrontá-lo para fazer nome às suas custas²⁸⁴. O que destoa no personagem de *Antônio*, em relação a outros similares, no western, é que o pecado que carrega explica-se pela consciência socializante, não liberal. Aqui, o caráter esquerdista e "realista" (anti-romântico) do cinema moderno (Welles, Rossellini, Pasolini) tem papel fundamental. No ambíguo cinema moderno, o *anti-herói* toma ciência de que está perigosamente próximo do vilão. Ele carrega consigo a trágica consciência de que seus atos não diferem muito dos de seus inimigos.

²⁸³ "Ao despertar da paixão" (Daves, 1955); "O rio das almas perdidas" (Preminger, 1954).

²⁸⁴ "O matador" (King, 1950).

Os cowboys–pistoleiros do western clássico, após salvarem a localidade de malfeitores, seguiam viagem, sem tragicidade. Algumas vezes, levavam mesmo a mocinha consigo²⁸⁵. Os foras-da-lei tinham também dificuldade de fixar pousada, dada a perseguição da justiça²⁸⁶ e os problemas de saúde²⁸⁷, o que os impedia de constituir família regular.

Na década de 50, esses ex-pistoleiros carregavam mácula relacionada ao passado criminoso, geralmente ligada a alguma morte acidental, a algum ato desonroso ou mesmo à antiga “profissão”, o que os impedia de firmar-se em algum lugar. Mesmo quando bem tratados, sentiam a necessidade de seguir viagem²⁸⁸. Almas condenadas a vagar, não tinham o direito de retomar a existência, vivendo eternamente no limbo, como se estivessem cumprindo pena.

Na década de 60, este personagem praticamente desaparece. Talvez tenha morrido, ou assumido outra identidade. Na de 70, reaparece fantasmaticamente, retornando, no fim, para onde veio, céu ou inferno, mais provavelmente para este último²⁸⁹, ou, já muito doente, morre em duelo²⁹⁰. De 80 em diante, ele retorna como anjo vingador divino, voltando depois para o céu²⁹¹, ou, muito velho, para sua pequena propriedade, onde quer morrer sossegadamente com o filho, após cumprir a missão²⁹².

Antônio parece cumprir, em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), o trajeto do pistoleiro, nas paragens áridas do western, durante o século XX. Fora-da-lei (clássico), ele entra em crise existencial (década de 50), optando afinal pelos oprimidos (moderno).

Epopéia X tragédia

Vejo, na retirada de *Antônio*, outra identificação entre Glauber e Pasolini. O *anti-herói* moderno, para eles, é descartado após cumprir sua missão. No caso de Pasolini, ele é morto, muitas vezes cruelmente, como

²⁸⁵ “A trilha do perigo” (Witney, 1949).

²⁸⁶ “Jesse James” (King, 1939); “O vingador” (Vidor, 1930).

²⁸⁷ “Paixão dos fortes” (Ford, 1948).

²⁸⁸ “Os brutos também amam” (Stevens, 1953).

²⁸⁹ “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973).

²⁹⁰ “O último pistoleiro” (Siegel, 1976).

²⁹¹ “O cavaleiro solitário” (Eastwood, 1985).

quando agoniza, torturado, como Cristo, na cruz²⁹³. No de Glauber, ele parece constituir alma penada, condenada ao vagar sem fim. A culpa de *Antônio* por ter se aliado aos poderosos (“Deus e o diabo na terra do sol”, 1964) parece inextirpável. Não pode usufruir das conquistas terrenas, mas também não pode morrer: vive no limbo. Enquanto Pasolini parece se filiar à arte moderna, ao delegar à morte (que ele comparava à montagem cinematográfica), o sentido da existência²⁹⁴, Glauber parece ir além deste sentimento trágico, graças à afeição pela *epopéia de Brecht e Eisenstein*. O intelectual, para ele, não pode morrer. Está predestinado à luta. Benjaminiano, sua chaga é a de potencializar as centelhas revolucionárias presentes nas lutas passadas dos oprimidos (cangaço e messianismo) e que sobrevivem em formas latentes, antes que sejam enterradas para sempre, no fosso da História. Santo, persona sacrificial, cordeiro cujo sangue derramado é oferecido ao Senhor, ele, no entanto, não morre. Se isto acontecer, qual Fênix, está condenado a renascer: *Sebastião vira Corisco* (“Deus e o diabo na terra do sol”, 1964), *Coirana vira Antônio professor* (“O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, 1969). A sua matéria é a memória, sua obra é vivificá-la.

Antônio, diferentemente dos heróis do western clássico, é, além de *épico, trágico (Eisenstein)*. Por este motivo, Glauber também se diferencia de outros cineastas modernos (Antonioni, Pasolini, Godard) que, demasiado pessimistas, recaíam, por vezes, numa espécie de negação total, niilismo. Daí a defesa do cineasta de um “terceiro cine” para o terceiro mundo, que escaparia ao cinema de autor europeu, esgotado em questiúnculas pequeno-burguesas próprias de sociedades abastadas decadentes. Daí também a renúncia ao convite de Godard para destruição do cinema, e sua resposta de que precisaria primeiro construí-lo. Deleuze intuiu bem isto ao chamar a atenção para a especificidade da cinematografia terceiro-mundista, em que predominaria um cinema com características clássicas e modernas. Parece que a necessidade, nos países de recente passado colonial, de inventar um povo, levou os cineastas a apoiarem-se, em parte, no caráter épico do cinema

²⁹² “Os imperdoáveis” (Eastwood, 1992).

²⁹³ “Desajuste social” (1961); “A ricota” (1963); “O evangelho segundo São Mateus” (1964).

²⁹⁴ AMOROSO, Maria Betânia. Op. Cit., p. 110.

clássico, sem negar, no entanto, as conquistas crítico-reflexivas da trágica cinematografia moderna.

Obra "fechada"

No fim da película glauberiana, os únicos sinais de que a utopia sertaneja persiste vêm do beato *Antão*, de *Dona Santa* e do *padre*, que segura o freio do cavalo em que os dois primeiros estão montados. Os três, estáticos, parecem posar para a foto, postura ereta e olhar altivo e decidido em nossa direção, em *marcação teatral que remete ao imobilismo brechtiano e eisensteniano, aos planos em repouso (fixos) de Eisentein e Godard e ao acento pictórico pasoliniano*. Alegoricamente, a imagem denota a tomada de consciência e a independência da Igreja e do povo. Como se o dirigismo do intelectual, após a luta revolucionária, perdesse importância, já que o povo poderia cuidar-se agora por si só. Como se o intelectual tivesse que se doar ao povo, sacrificar-se por ele, sem exigir depois nada em troca nem colher os louros da vitória. Esta abnegação e salvacionismo somente poderiam advir de um *cristão*. Diferentemente do western clássico, em que a vitória do Bem tinha efeito catártico no espectador, que saía aliviado do cinema, em "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), retiramo-nos da sessão instigados a unir-nos ao belicoso trio.

O Bem vence, pois, o Mal, mas os personagens que o personificam não parecem satisfeitos. Tudo leva a crer que a batalha continua: o *professor* somente se interessa pela morte da amada; *Antão*, *Dona Santa* e o *padre* aparentam confiança, mas não estão felizes: o olhar de desafio que lançam para a câmera nos indica que estão cientes de que haverá reação; *Antônio* caminha cabisbaixo em direção à cidade, onde a batalha será mais encarniçada, pois o Dragão, representado pelo símbolo da Shell, é agora mais forte e resistente.

Os dois filmes posteriores de Glauber, "O leão de sete cabeças" (1970), filmado no Congo comunista, e "Cabeças cortadas" (1970), produzido, como os faroestes-spaguetti italianos, na Espanha, expressam o embate direto contra o poder imperialista. Personagem até então fantasmagórico na filmografia glauberiana, escondido sob o nome de "Splint" ("Terra em transe",

1967) ou somente referência genérica (“os home...” que querem trazer o progresso para *Jardim das Piranhas*, em “O Dragão da maldade contra o santo guerreiro”, referidos por *Mattos*), o Império, Mal supremo, mostra finalmente suas garras. Tudo funciona como se Glauber, depois de dez anos filmando, reafirmasse, com mais convicção do que nunca, que as questões essenciais para o artista e o intelectual engajados eram as do imperialismo e do terceiro-mundismo. Depois dos confrontos parciais, o embate final (apocalipse) chegara. Glauber realiza, no cinema, o que a ditadura militar teria negado. Após a conscientização no campo e a correspondente destruição das estruturas feudalizantes (iniciada no “Deus e o diabo na terra do sol”), deve-se agora revolver a cidade (projeto fracassado em “Terra em transe”).

No western clássico, a narrativa fechava-se sobre si própria. Herdeiro do teatro burguês do dezenove, nele se criava um mundo fechado em que a tensão que havia possibilitado o desenvolvimento da narrativa era apaziguada, no final, tudo retornando à normalidade ou ao estado inicial. O mocinho derrotava o vilão, perturbador da paz, na comunidade, casava-se com a mocinha e ponto final²⁹⁵. Nos modernos, paulatinamente, *a estrutura narrativa torna-se aberta* (Rosselini), o fim, indeciso. Em “Os desajustados” (Huston, 1960), os personagens principais terminam o filme mais confusos e hesitantes que no início. Em “Estrela de fogo” (Siegel, 1960), o mestiço Elvis Presley, ferido mortalmente, retorna para ajudar a tribo à qual havia se juntado, no combate contra os colonos brancos que o renegaram. Em “Quando é preciso ser homem” (Nelson, 1970), o mocinho, rodeado de cadáveres, em aldeia indígena massacrada pela cavalaria norte-americana, olha ao redor sem saber o que fazer. Em “Dead man” (Jarmusch, 1996), o herói, deitado semiconsciente numa canoa, enfeitado de apetrechos indígenas, é lançado ritualisticamente ao mar.

O avanço do progresso e da civilização

²⁹⁵ “Comando negro” (Walsh, 1940).

“O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) é atravessado por tom metafísico e decadentista²⁹⁶ que nos permite aproximá-lo de dois westerns de John Huston²⁹⁷, que tematizaram a barbárie trazida pela ocupação do Oeste. Em “O passado não perdoa” (1958), ele nos conta a história da índia criada por brancos e exigida mais tarde por sua tribo. A fotografia, de amarelo esmaecido, transforma o Oeste e seus personagens em entes fantasmagóricos. Tudo acontece como se os nativos que cercam a casa, em busca da índia, fossem almas torturadas do além, que somente obteriam paz, libertando-se finalmente do limbo, se pudessem salvar a herdeira, presa no inferno criado, na terra, pelo homem branco. Huston metaforiza, pois, a extinção de toda uma etnia como preço exigido pela civilização e o progresso.

Lembremos que *Jardim das Piranhas*, de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), tem aspecto metafísico, representando verdadeiro palco onde se defrontam forças extraterrenas do Bem e do Mal²⁹⁸. A fotografia de Afonso Beato parece atravessar os personagens, com seu tom granuloso, evanescente. Antônio aparenta anjo vingador, com aspecto macabúzio, excêntrico, fugidio. Inúmeras passagens do filme fazem-nos desconfiar de que, em *Jardim das Piranhas*, reflexo contrário do Jardim do Éden, o sobrenatural atua: a cena em que o professor e Laura namoram sobre o cadáver de Mattos é acompanhada de ária tenebrosa, tipo de música de filmes de horror, fazendo-nos lembrar dos filmes de Dario Argento e Zé do Caixão, cineastas de quem Glauber era fã; a imagem de Coirana cruxificado, na árvore; as da pedreira, particularmente a que mostra Coirana deitado no colo de D. Santa, reprodução da “Pietà” de Michelângelo, obra que expressa o momento em que Cristo é retirado da cruz; os enquadramentos expressionistas de câmera²⁹⁹ em espaço rústico. Tudo parece apontar para o fato de que o sertão glauberiano, assim

²⁹⁶ Sobre o assunto, ver: CASTELO, Sander Cruz. *Sertão convulsionado, sertão dilacerado: “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” no contexto sociopolítico e cultural dos anos 60*. Monografia de bacharelado: UFC/CH, 2002.

²⁹⁷ Glauber assim se pronunciou sobre ele: “No cinema, o autor é um monstro, cuja produção consome as intenções de um sistema destinado a conquistas comerciais e políticas totalitárias. O drama de Eisenstein no stalinismo não é diferente daquele de Orson Welles com a RKO ou de John Huston com a Metro. O autor é um individualista feroz e agressivo mas sua sobrevivência depende de integração numa prática coletiva: tem de ceder para não morrer (como John Huston)(...)”. ROCHA, Glauber apud REZENDE, Sidney. Op. Cit., p. 61.

²⁹⁸ Ver XAVIER, Ismail. Op. Cit.

²⁹⁹ Sabemos que este movimento alemão, que alcançou o auge na década de 20, tinha como principal tema o embate entre o Bem e o Mal.

como o Oeste de Huston, espessa o inferno terreno. A diferença é que Glauber é menos trágico do que o cineasta norte-americano. Enquanto o primeiro opta pela vitória do Bem, denotado pelo *professor, D. Santa, Antão e o padre*, que livram *Jardim das Piranhas* do Mal, atualizado por *Mattos, Laura, Horácio* e o bando de *Mata-Vaca*, o segundo abandona o branco, no inferno por ele construído. Para Huston, a única salvação para o índio espoliado é a morte, a transcendência. Ainda que Glauber faça com que seu herói tenha de ir embora, certamente sua solução é mais otimista que a do diretor norte-americano.

Em “Os desajustados” (1960), Huston filma o roteiro do dramaturgo Arthur Miller, em que se tematiza a decadência de vaqueiros de rodeio e caçadores do deserto de Nevada, assediados pelo avanço da urbanização e das relações capitalistas de produção. Montgomery Clift, Clark Gable e Marilyn Monroe, mortos tragicamente logo depois, interpretam, junto a Eli Wallach, personagens angustiados para quem o mundo não reserva mais lugar. O Oeste, finalmente, parece ter sucumbido ao poder financeiro do Leste “civilizado”. Todas as tentativas de sobrevivência dos homens bravios terminam em vão: Clift, rosto deformado por acidente na vida real, perde o rodeio; a caçada de cavalos comandada por um Gable decrépito, barrigudo e alcoólatra, mostra-se desastrosa. Restam-lhes somente a bebida e todo o desgaste das relações humanas que ela potencializa. Marilyn parece perdida, desnorteada, a degenerescência presentificando-se no seu corpo obeso: seu sex appeal não bastou para mantê-la viva, o mundo não poupa os ingênuos.

Em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), o sertão também é símbolo de declínio e ruína. Cercada por auto-estradas e postos de gasolina, *Jardim das Piranhas* parece que, a qualquer momento, vai ser engolida pelo progresso. Os homens que nela vagueiam parecem almas penadas, gritando, chorando e caindo no chão sem motivo aparente. Área limítrofe, de fronteira, em que Bem e Mal, Céu e Inferno se digladiam para impor sua ordem, o sertão parece expressar a possibilidade de resistência de possível “brasilidade”, ainda não carcomida pela influência deletéria da cidade, símbolo da urbanidade exógena, estrangeira, imperialista, e da qual nossa

esquerda, “racionalista”, não consegue escapar³⁰⁰. *Jardim das Piranhas* é o último resquício de um projeto, mais que brasileiro, terceiro-mundista. No entanto, nela não há pureza. A modernização conservadora, imposta então ao país pelos militares, também no restante do mundo pobre por suas elites subservientes, expressa uma ameaça clara. Por este motivo, o coronel *Horácio* é a personificação pura da decadência: cego, velho, amparado pelo cajado e um ajudante, acaba assassinado. Seu temor às mudanças anunciadas por *Mattos*, como reforma agrária e industrialização, denota a consciência dos perigos que rondavam o latifúndio. A pose fotográfica final de *Antão, D. Santa, o padre* e *Antônio*, indicando firmeza e decisão para a luta, também reafirma a decisão de proteger da cidade o espaço sertanejo.

É interessante notar que os personagens de “Os desajustados” (Huston, 1960) parecem descendentes dos pioneiros de “O passado não perdoa” (Huston, 1958). O homem branco acabou pagando por sua cobiça: o progresso, afinal, traz barbárie também para os propagandistas. Nos filmes de Huston, como nos de Peckinpah, o “american way of life” do pós-guerra é descortinado em conseqüências deletérias: ele torna o homem essencialmente mau, egoísta, ganancioso, levando-o à auto-destruição. Haja vista o título de algumas de suas películas, claramente caudatárias dos anos de aprendizado, no filme noir: “Nascida para o mal” (1942); “O diabo riu por último” (1953); “O pecado de todos nós” (1967); “O homem que queria ser rei” (1975).

Outro cineasta que comunga desse misticismo decadentista glauberiano é Clint Eastwood, astro dos filmes de Sérgio Leone, na Itália, e que no início da década de 70, voltou para os EUA e montou a Malpaso, produtora especializada no gênero. Clint dirigiu dois filmes que se aproximam de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969): “O estranho sem nome” (1973) e “Josey Wales – o fora-da-lei” (1976). Marcadamente realistas e escatológicos, expressam, como nenhum outro filme, a profunda influência da versão italiana do gênero nas produções norte-americanas (Clint, de certa forma, trouxe oficialmente o spaghetti para os EUA).

No primeiro, um pistoleiro enigmático é contratado pela comunidade fronteiriça de Lagos para protegê-la de bando de criminosos que querem destruí-la para vingar sua prisão. Lentamente, descortina-se fato sombrio no

³⁰⁰ ROCHA, Glauber apud Gomes, João Carlos Teixeira. *Estética do sonho*. Op. Cit.

passado dos habitantes: revoltados com a conduta honesta do xerife, que queria denunciar a apropriação ilegal de terras pela mineradora local, célula da comunidade, contratam três criminosos para matá-lo (os mesmos que agora voltaram para desferrar-se), traindo-os depois. Clint, interpretando o pistoleiro, coloca a cidade de ponta-cabeça com suas exigências: um anão, até então vítima dos mais fortes, bode expiatório da comunidade, é nomeado xerife; a prostituta da localidade torna-se sua mulher; os poderosos têm os bens distribuídos para os índios que moram nas redondezas, além de serem obrigados a trabalhar. Esta inversão social, que se corrobora quando Clint manda que se mude o nome da cidade para “Inferno” e que se pintem todas as edificações de vermelho, mostra sentido no final do filme, quando, com os criminosos, os chefes locais também morrem: Clint expressa, como *Antônio*, um “anjo vingador”, saído do céu ou do inferno para vingar os injustiçados. A cena de abertura e de fechamento do filme, mostrando, respectivamente, o pistoleiro montado surgindo e desaparecendo abruptamente na miragem provocada pelo sol, corrobora isto (na verdade, Clint parece simbolizar, no filme, a própria reencarnação do xerife morto³⁰¹). Construindo o Oeste como espaço fechado, onde se debatem, como no Velho Testamento, o Bem e o Mal, numa visão apocalíptica da existência, o cineasta norte-americano mostra algumas similitudes com Glauber. A diferença é seu voluntarismo e individualismo extremo. Filme profundamente alegórico, “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973) apropria-se, tal como “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), de elementos do então renascido gênero do fantástico/horror. O spaghetti “Dia de ira” (Valeri, 1963) parece ter sido a

³⁰¹ O matador de cangaceiros destoa, pois, do personagem de Clint, vingador torturado de passado incerto, que carrega consigo um mutismo perturbador e uma incômoda ambigüidade moral, e que entra e sai da cidade sem dar muitas explicações, cumprindo a sua missão de derrotar os poderosos sem exigir nada em troca nem se envolver muito com os oprimidos. Diferentemente desta variante dos anti-heróis, *Antônio* é menos moralista e mais histórico. Sua luta é eminentemente ética. É guiada por um impulso de generosidade, não pela vingança pessoal. O western moderno norte-americano parece não ter conseguido livrar-se do narcisismo do cinema de autor europeu. Seus personagens lutam acima de tudo por si próprios, buscando livrar-se de uma injustiça passada de que foram vítimas e cuja persistência na memória os persegue. Nele, ainda que, diferentemente do cinema clássico, o substrato social apareça explicitamente, a problemática individual é ainda muito evidente. No caso do spaghetti, seus anti-heróis são mais realistas (menos alegóricos) que os de Glauber, e menos psicologizantes que os das películas norte-americanas: geralmente marginais, aproximam-se do povo não por um ideal nem para vingar uma causa pessoal, e sim por identificação com os oprimidos (egressos que também são das camadas populares, compartilhando, pois, de um mesmo passado de opressão e humilhação).

inspiração de Eastwood, que o deve ter tingindo de cores míticas e metafísicas, qualidades ausentes na versão italiana do gênero.

Em “Josey Wales – o fora-da-lei” (1976), Eastwood conta a famosa história do fazendeiro que teve a família dizimada e a propriedade destruída por soldados ianques (nortistas) durante a guerra civil norte-americana, por qual razão decidiu primeiro juntar-se à guerrilha sulista e depois viver do crime, em face de o perdão da União ter-se mostrado enganoso. O realismo e a escatologia dos spaghettis marcam fortemente a película: personagens sujos, barbados, desdentados; o cinismo, individualismo e incorreção política do anti-herói, que passa o filme cuspiendo o fumo que masca sobre a cabeça do infeliz canino que o acompanha; a sordidez de quase todos os personagens, principalmente os poderosos, salvando-se somente os índios. Apesar de um dos westerns norte-americanos mais realistas já filmados, nele Eastwood antevê a possibilidade de convívio entre índios e brancos, o que, segundo alguns, expressa uma mensagem pacifista em relação às feridas deixadas pela guerra do Vietnã³⁰².

A partir da década de 80, filmes como “O espírito do silêncio” (Shepard, 1992) e “Dead man” (Jarmusch, 1996) acentuam os traços de degenerescência e bárbarie do Oeste. No primeiro, jovem que acompanha o pai, em caravana circense, perde a esposa índia. Lentamente, enlouquece, com a incompreensão do genitor, que lhe promete comprar outra aborígine. Seguindo a rota dos dois, vemos um Oeste carcomido, decadente, em que homens cínicos, maus e violentos aplicam os mais baixos golpes para sobreviver. Western hiper-realista, “O espírito do silêncio” tem fortes traços de documentário.

No segundo, jovem contador ianque desloca-se para o Oeste para trabalhar em metalúrgica, após abandonado pela noiva e ter perdido os pais. Envolve-se com florista, acabando por matar, em legítima defesa, ciumento ex-namorado, filho do dono da empresa que havia dispensado seus serviços. Este coloca a sua cabeça a prêmio, obrigando-o a adentrar no interior, onde se faz acompanhar pelo índio de nome William Blake. Seguindo seus passos, deparamos bandoleiros travestis que praticam canibalismo, pistoleiros

³⁰² VÍDEO 1993 – guias práticos Nova Cultural. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1993, p. 501.

mercenários sádicos e índios viciados em tabaco e contumazes usuários de alucinógenos. Construindo o Oeste comparável ao “inferno”, tantas vezes tematizado pelo poeta inglês, Jarmusch também o faz através de poesia lírica e impressionista. Se o filme de Shepard podia ter sido feito por Rossellini, “Dead man” lembra-nos Alain Resnais.

Quanto aos spaghettis, as nuances épicas atenuam bastante o decadentismo da paisagem humana e física (claramente egressa da tradição neo-realista), revertido por um senso de humor extremado, beirando mesmo o nonsense. Além disso, as películas, de modo geral, não adquirem nuances metafísicas.

No western clássico, ao contrário, faz-se a epopéia da ocupação do Oeste, expressa pelo progresso e civilização. Ao mocinho cabia fomentá-los, ao vilão impedi-los. A cada vitória daquele, dava-se novo impulso à sociabilidade capitalista-burguesa³⁰³.

Glauber, apoiado no *decadentismo* de Welles e Visconti e no *documentarismo místico-cristão* de Rossellini e Pasolini, descontrói o caráter épico com que era retratada a ocupação do Oeste, no western clássico (na verdade, subterfúgio para se fazer a elegia do imperialismo e da sociedade de consumo no pós-segunda guerra), tingindo-o de sangue, desespero e dor sobrenaturais (denotando, pois, a barbárie escondida por detrás do progresso apregoado pelo projeto de modernização conservadora dos militares, apoiado por capital norte-americano), unindo-se, neste projeto, a alguns cineastas do western moderno. O apelo à religiosidade popular nordestina, toda particular, diferencia-o, entretanto, desses.

A cidade-fantasma

Além disso, a cidade-fantasma, locus específico que servia, no western clássico, para punir os que obstruíam a civilização do Oeste³⁰⁴, preservando sua expansão, estende-se, na película glauberiana, por todo o interior do território. Glauber funde, pois, progresso e barbárie, vistos como dois lados da

³⁰³ “Cimarron” (Ruggles, 1931); “Dodge City – uma cidade que surge” (Curtiz, 1939); “A estrada de Santa fé” (Curtiz, 1941).

³⁰⁴ “Céu amarelo” (Wellman, 1948); “O céu mandou alguém” (Ford, 1948); “Matar ou morrer” (Zinnemann, 1952).

mesma moeda, ainda que anteveja, no sertão, a possibilidade de reavivamento de latências revolucionárias (cangaço e messianismo: *primitivismo*).

Nos westerns modernos, progressivamente, a barbárie, restrita às cidades-fantasma ou coutos de marginais, passa a ser expressa dentro das mais pujantes e prósperas cidades do Oeste³⁰⁵.

Segundo Carrol, a ascensão do fantástico, no fim da década de 60, que, na minha opinião, acabou por espessar-se também no western, tingindo, de cores desesperadoras e sobrenaturais, o clima alegre e espirituoso das películas clássicas de Ford e Curtiz (e que desembocou hoje em filmes e séries de TV em que cowboys e foras-da-lei assumem literalmente a identidade de fantasmas e vampiros), tem relações com a crise do humanismo. A recorrência ao sobrenatural explica-se pela necessidade de lidar-se com a relativização de valores, colocada a partir daquele momento. O Mal, tão extremo, somente poderia ser explicado e combatido remetendo-se às forças superiores³⁰⁶. No caso glauberiano, acredito que ela também tem ligações com o fracasso do projeto da revolução brasileira, com toda herança iluminista de que era caudatária. Neste sentido, o cineasta baiano agencia o fantástico para construir mitos “genuinamente” terceiro-mundistas, constituidores de virtualidade estética e política que apontasse a saída para a crise da razão ocidental.

Um comentário teórico-metodológico

Neste capítulo, seguimos os passos de Glauber, na torção que opera sobre o western clássico, no filme em estudo. Acompanhamos também o esforço agônico para diferenciar sua produção dos cinemas novos europeus, reconhecidamente anti-hollywoodianos, tidos por ele como niilistas, decadentistas, burgueses. O que ele e outros cineastas terceiro-mundistas denominam de “terceiro cine” surge da fusão do cinema clássico com o moderno, da épica com a tragédia. Estética pendular, cuja instabilidade se faz necessária quando o que se busca é escapar das armadilhas imperialistas.

³⁰⁵ Caso de “Os desajustados” (1961), “Caçada humana” (Penn, 1966), “O estranho sem nome” (Eastwood, 1973), “Silverado” (Kasdan, 1985) e “Wild Bill – uma lenda do oeste” (Hill, 1995).

³⁰⁶ CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, SP: Papyrus, 1999, pp. 288-298.

Vimos como o western toma configuração singular nas mãos de Glauber, artesão consciente da necessidade do fazer antropofágico. Artista que não se furta a reconhecer-se também como ser político, por esta razão, sabedor dos perigos da assimilação estética acrítica, luta, com unhas e dentes, para afirmar a particularidade de seus propósitos, que não se confundem com experimentalismos ou ludicidade fortuita. Acreditando que o artista didático trabalha para o imperialismo tanto quanto aquele que procura afastar-se das massas, trabalha para destruir os mitos populares sem apontar soluções definitivas. Ao contrário, opta por ajudar o povo a produzir as próprias fabulações, trabalho encarado como intermitente, já que o que se procura é evitar a cristalização de novas identidades míticas, alvos fáceis para as garras do império, porque visíveis, territorializadas, sedentarizadas .

É por este motivo que, na análise empreendida, os elementos metafísicos de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) tomam visibilidade, apesar das intenções confessas do autor. Coerente com as intenções, Glauber permite que as fabulações produzidas pela gente sertaneja possam emergir, a despeito de suas convicções.

No capítulo seguinte, aprofundamos esta questão, na medida em que a discussão se centraliza em torno na resignificação intentada por Glauber, sobre o gênero do fantástico clássico, a partir de elementos temáticos e estilísticos do cinema político moderno (estudados no primeiro capítulo). Desta forma, podemos tomar ciência do ímpeto desconstrutor mas também inventivo do cineasta baiano, para quem era necessidade premente criar, a partir de um povo submisso, outro soberano.

CAPÍTULO III

“O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e o fantástico clássico

Capítulo 3: “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e o fantástico clássico

Neste capítulo, examino a desconstrução de Glauber do gênero do fantástico, na variante clássica, a partir de elementos temáticos e estilísticos do cinema político moderno. Procuo também demonstrar o desvio de variações modernas do gênero, no seu trabalho de constituição de uma estética fílmica singular, por ele denominada de “terceiro-mundista”.

Caracterizado pela recusa do niilismo, o projeto glauberiano não se detém na desconstrução. Se um de seus objetivos é destruir os mitos que colonizam o povo brasileiro e latino-americano, muitos deles construídos pela cinematografia clássica hollywoodiana, ele também procura ajudá-lo a construir novas fabulações, agora descolonizadas. Daí o recurso ao gênero do fantástico, desconfigurado e reconfigurado, também a diferença que ele se esforça por construir, entre sua obra e a de outros cineastas modernos do gênero.

Tendo em vista acompanhar este fazer antropofágico, primeiro discorro brevemente sobre a história do gênero, no século passado, de modo a situar o leitor em relação à tradição com a qual o cineasta baiano dialoga. Depois, falo um pouco sobre os reflexos dessa experiência cinematográfica, no Brasil, com o intuito de dar ciência ao leitor de que Glauber também se comunicava com uma produção nativa, ainda que incipiente, não consolidada.

Finalmente, acompanho o deslocamento do cineasta quanto à acepção clássica do gênero, atentando também para seu esforço hercúleo de personalização, em relação aos colegas de ofício modernos. Por esta razão, também para que se evidencie o auxílio que o artista prestou à inversão que os exemplares modernos do gênero impuseram ao tratamento de temas como o da mulher, do negro, da violência, da ética e da política, em alguns momentos, ultrapasso o meu recorte temporal original. É inegável que, ainda que Glauber procure destruir determinada tradição, ele também faz parte dela, já que somente se pode renegar algo que se possui.

Diferentemente do capítulo anterior, a subdivisão deste é estritamente temática, não obedecendo à cronologia. Dado já termos feito uma análise estrutural da narrativa, não há a preocupação de obedecer a temporalidade do

filme. Por outro lado, atentaremos, como já temos feito, tanto para o “conteúdo” quanto para a “forma”, encarados como inseparáveis.

3.1 Breve histórico do fantástico

Após o fracasso da revolução socialista, em 1920, solidifica-se, no cinema alemão, o movimento conhecido como expressionismo. Diretores, como Fritz Lang, F.W. Murnau, Stellan Rye, G. W. Pabst, Josef Von Sternberg (austríaco, que filmou na Alemanha), Billy Wilder (também austríaco) e Robert Wiene, produzem filmes mórbidos, grotescos até, em que personagens maus, doentios e disformes tentam corromper e levar à destruição aqueles puros e ingênuos, contra os quais o cosmos parece conspirar. Expressão do desespero do povo alemão, humilhado pela primeira guerra e corroído pela crise econômica, esse cinema é, às vezes, progressista e, outras vezes, potencialmente nazista¹.

Na França, o sucesso das aglutinadoras vanguardas simbolistas e surrealistas, nos anos 20, desagua em importantes filmes fantásticos de diretores como Carl Theodor Dreyer (dinamarquês, porém itinerante), Jean Cocteau, Luis Buñuel e até mesmo Eisenstein², os do primeiro, cristão, mais conservadores, os dos outros três, politicamente progressistas, mais liberais .

No entanto, o gênero do fantástico e do horror, sua subdivisão³, tem, como o western, características básicas delineadas somente na década de 30 e 40, na então gloriosa Hollywood. Cineastas como Frank Whale, Ernest Shoedsack, Richard Thorpe, Merian Cooper, Lee, Karl Freund, Franck Capra, Victor Halperin e Van Dyke fazem filmes fantásticos em que “(...) aventuras imaginárias, evasão rumo a regiões exóticas desconhecidas ou irreais, magia e parapsicologia (...)” procuram conquistar a platéia mobilizando “o maravilhoso e o divertimento”⁴. Os personagens, figuras como Tarzan, King Kong, Frankenstein e várias espécies de múmias, confundiam-nos por, num

¹ FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, pp. 26-34 e pp. 221-222.

² Que lá filmou “Romance sentimental” (Eisenstein, 1930).

³ Segundo Carrol, a aparição de um monstro é que determinaria o horror. CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, SP: Papirus, 1999, pp. 30-31/44-54.

⁴ PARAIRE, Philippe. *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 71.

mesmo movimento, apresentarem características humanas/terrenas e outras que escapavam à nossa explicação possível, deixando-nos em dúvida se deveríamos remetê-las ao natural ou ao sobrenatural.

Outros cineastas, como Jacques Tourneau, Ted Browning, Pichel e Robert Siodmarck, assumem claramente o horror, enchendo as telas de monstros, vampiros e outros seres metamorfoseados⁵, em filmes que conhecemos também sob o epíteto de terror. Estas duas vertentes são fortemente marcadas pelo expressionismo alemão (cujos cineastas em grande parte migraram para os EUA, temerosos com a ascensão nazista, caso, por exemplo, de Murnau, no final da década de 20, e de Lang, no início da de 30).

O ciclo norte-americano pode ser explicado pelo medo e angústia trazidos pela Grande Depressão:

Observa-se com freqüência que os ciclos de horror surgem em épocas de tensão social e que o gênero é um meio pelo qual as angústias de uma era podem se expressar. Não é de surpreender que o gênero do horror seja útil neste aspecto, pois sua especialidade é o medo e a angústia. O que provavelmente acontece em certas circunstâncias históricas é que o gênero do horror é capaz de incorporar ou assimilar angustias sociais genéricas em sua iconografia de medo e aflição.

A história do cinema oferece vários exemplos conhecidos disso. Os filmes de horror do chamado expressionismo alemão foram produzidos no ambiente de crise da República de Weimar; o ciclo de clássicos de horror da Universal, nos Estados Unidos, ocorreu durante a Grande Depressão; o ciclo de ficção científica/horror do início da década de 50, nos Estados Unidos, corresponde à primeira fase da Guerra Fria. Além disso, esses diferentes ciclos tendiam a usar essas imagens de horror para expressar certas ansiedades que estavam correlacionadas com a natureza difícil de suas épocas.

No ciclo de filmes do início dos anos 30, encontramos certa simpatia recorrente pelo monstro. A criação de Frankenstein, King Kong, O Lobisomem de Londres e até mesmo Drácula, que a certo ponto deseja ardentemente, num momento de desconsolo, estar morto de verdade, geram uma espécie de preocupação e de compaixão, ainda que elas se alternem com sentimentos de horror em relação a eles. Essa preocupação parece ser uma resposta ao reconhecimento de que esse seres são alienados; muitas vezes, eles são vítimas de circunstâncias que fogem a seu controle. A criatura de Frankenstein e King Kong, em especial, parecem, por vezes, ser marginais perseguidos. Além disso, o medo de ficar fora da sociedade civil, não por culpa própria, é compreensivelmente pungente numa época como a da Grande Depressão, quando tantos estavam sob a ameaça da perspectiva de desemprego. Isso não significa que esses filmes subverteram ou confirmaram a ordem

⁵ Id. *Ibidem*, p. 72.

social existente, mas apenas que expressaram angústias reconhecíveis – que de modo algum eram reprimidas - e ofereceram imagens para que se pensasse sobre elas (ou pelo menos se discorresse sobre elas).⁶

O gênero, no entanto, entra em decadência na década de 50. A ficção científica, nascida do medo do comunismo, impõe tramas em que a questão da invasão, representada por inúmeros monstros, nascidos do descontrole da natureza, dá a tônica⁷. No entanto, estes filmes⁸ podem ser caracterizados como formadores de nova vertente do fantástico. A diferença é que os abusos da ciência, não mais da religião, é que são prioritariamente responsabilizados pela emergência do Mal.

Na década de 60, Roger Corman (com as adaptações de Edgar Allan Poe), Roman Polanski, George Romero, o italiano Dario Argento e o inglês Roy Ward Baker (na produtora inglesa Hammer) ressuscitam o fantástico como também dão novo impulso à subdivisão, o horror, em filmes que acentuam as características das décadas anteriores, graças, sobretudo, aos especialistas de maquiagem e aos novos efeitos especiais. Para Carrol, esses filmes expressam "(...) uma resposta a sentimentos de instabilidade inspirados pelo reconhecimento de que a ordem do pós-segunda guerra mundial e sua cultura subjacente estão entregues à confusão"⁹.

Mais detalhadamente:

O atual ciclo de horror e o pós-modernismo estão correlacionados, pois ambos articulam uma ansiedade em relação às categorias culturais; ambos olham para o passado, em muitos casos com aguda nostalgia; ambos retratam a pessoa em termos menos do que sacrossantos. Além disso, esse grupo de temas torna-se inteligível quando percebemos que tanto o gênero do horror quanto a perturbação causada pelo pós-modernismo emergiram na esteira do colapso evidente da Pax Americana (derrota no Vietnã, crise do petróleo, ascensão japonesa, Watergate, feminismo, movimento negro, contracultura, etc¹⁰). Ou seja, o gênero do horror, com sua angústia em relação à instabilidade das normas culturais e os relativismos pós-modernos de toda espécie, juntamente com suas inclinações mútuas à nostalgia, surge justamente nesse ponto da história em que a ordem internacional estabelecida no final da

⁶ CARROL, Noël. Op. Cit., pp. 290-291.

⁷ Id. Ibidem, p. 291.

⁸ Obras como "O monstro do Ártico" (Hawks e Nybys, 1951), "Tarântula" (Arnold, 1956) e "Os invasores de corpos" (Siegel, 1956).

⁹ CARROL, Noël. Op. Cit., p. 297.

¹⁰ Parêntesis meu, baseado em outras passagens do livro do autor.

Segunda Guerra Mundial parece ter caído numa desalentada desordem¹¹.

O relativismo, tanto conceitual quanto moral, é uma resposta provável, no plano do pensamento, a essa instabilidade social, ao passo que a ficção de horror, com seus compromissos estruturais com a fragilidade ou a instabilidade das normas culturais vigentes, torna-se um símbolo popular-artístico adequado de sentimentos que “o centro não pode suportar”¹².

No Brasil, temos Mario Peixoto, que, em 1929, exhibe “Limite” (1929), filme fortemente marcado pelas vanguardas européias e, como elas, com muitas características do fantástico

Em “Barravento” (Glauber Rocha, 1961), uma comunidade de pescadores, vivendo entre a terra e o mar (observados pelo céu, mas também observando-o), é palco de embate trágico e épico entre Bem e Mal, o primeiro representado pela conscientização trazida pelo ex-cidadino *Firmino*, o segundo pela alienação do chefe religioso (*Mestre*). O mar revoltado e traído, expressando a onisciência da natureza e do cosmos, prenuncia a superação da umbanda pelo leninismo revolucionário.

Em 1964, sai “Deus e o diabo na terra do sol”. Em batalha entre forças divinas e infernais, o sertão nordestino como palco, Glauber afirma uma teleologia do progresso que fatalmente desembocaria no socialismo. O sertão tem aspecto de zona limítrofe/fronteira (“terra do sol”) onde se debatem metafisicamente o Bem (“Deus”) e o Mal (Diabo). Nele, um enredo com elementos épicos e trágicos se impõe¹³, já que, se o Bem vence, é à custa de alguns dos defensores, como o grupo messiânico de *Sebastião* e o bando de *Corisco*. Além disso, o fim do filme deixa claro que a luta não terminou: a corrida em direção ao mar representa, ao mesmo tempo, conscientização e continuidade da luta (após a revolução burguesa, a socialista). Além das referências explícitas ao cordel fantástico, uma câmera que desce do céu para narrar a história, como que sobre os ombros de Deus (elemento utilizado no “A

¹¹ CARROL, Noël. Op. Cit., p. 295.

¹² Id. Ibidem, p. 296. Todorov não esperava esta revitalização do gênero no cinema e na literatura. Para ele, a psicanálise havia-lhe definitivamente substituído, ao colocar à lume suas temáticas proibitivas. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 165-183.

¹³ Aplicando a classificação de White, politicamente ele está entre o anarquismo (épica) e o socialismo (tragédia). WHITE, Hyden. *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

marca da maldade", 1958, Welles), a presença do cangaceiro de "duas cabeças" (*Corisco* encarnando Lampião), a construção do sertão como espaço dantesco/decadente, a antropofagia simbólica e outros elementos denotam a filiação em relação ao fantástico.

Nesse mesmo ano, o brasileiro José Mojica Marins, mais conhecido como Zé do Caixão, coloca nas telas "À meia noite levarei sua alma", inaugurando, oficialmente, o gênero fantástico-horror no país. Em 1965, filma "Pesadelo". Em 1968, "Trilogia do terror" e "O estranho mundo de Zé do Caixão". Em 1969, "O despertar da besta" ("Ritual dos sádicos"). Em seus filmes, mais fantásticos do que de horror, já que quase não aparecem monstros¹⁴, um catolicismo apocalíptico, permeado de temas como a da moral, do pecado e da punição, predomina.

Em "Terra em transe" (Glauber Rocha, 1967), no fictício *Eldorado* (típico lugar fronteiro, onde se encontraria abundância de ouro, presente na mitologia espanhola da conquista da América), país tropical, ao mesmo tempo urbano e selvagem, moderno e bárbaro, esboço de civilização cercada de florestas (Mata Atlântica) e mar (oceano Atlântico), Bem (soberania nacional, independência política, econômica e cultural, igualdade social, desenvolvimento) e Mal (imperialismo, golpismo, alienação, desigualdade, subdesenvolvimento) se embatem em ações de intelectuais, ora progressistas ora conservadores (*Paulo*), de uma burguesia oportunista e pragmática que age de acordo com as circunstâncias (*Dom Júlio Fuentes*), às vezes tomando as vestes de cordeiro (nacionalismo) outras, de lobo (entreguismo), de políticos "populistas" de esquerda (*Dom Felipe Vieira*) e de direita (*Dom Porfirio Diaz*¹⁵), de uma igreja traidora dos pobres (*Padre Gil*) e de um povo alienado (*Felício*). No início, uma câmera percorre o céu, em panorâmica que se assemelha ao olhar divino, numa consciência cósmica: retrata o litoral de *Eldorado*, penetra na sua floresta costeira, e adentra a sacada do palácio governamental de *Alecrim*, onde um staff dividido entre a aceitação do golpe de estado de *Diaz* e a resistência se engalfinha. *Paulo*, alter ego de Glauber, tal como os santos na hagiografia católica (São Francisco, Santo Agostinho),

¹⁴ Para Carrol, a presença do monstro é uma característica básica do horror. CARROL, Noël. Op. Cit., p. 31.

¹⁵ Ditador mexicano de antes da revolução de 1910, também presente em "Que viva México", filme que, como "Terra em transe", também tematiza a tragédia latino-americana.

oscila entre a ascensão e a queda, a salvação e a perdição, o ascetismo (revolucionário) e o hedonismo (burguês).

Em “Câncer” (Glauber Rocha, 1968), que estabelece o cruzamento entre favela e asfalto (concretizado por intermédio do marginal interpretado por Antônio Pitanga, que freqüenta os dois espaços, permitindo o contato dos intelectuais com o povo), o Mal, qual célula cancerígena, parece multiplicar-se e corroer tudo: intelectuais apáticos, de monótona vida burguesa, a quem somente resta a teoria, incapazes de se relacionarem com o povo, de forma não paternalista ou sádica; um povo oprimido, alienado, reduzido ao masoquismo e à mendicância; a paisagem urbana decadente, expressando a modernidade fracassada (ou mesmo a passagem abrupta do provincianismo para a pós-modernidade). O único resquício do Bem aparece na revolta final de Pitanga, ao assassinar o delegado. Se no filme anterior, a luta armada apontava uma saída para a intelectualidade em crise, nesse filme, parece restar somente a revolta cega do subproletariado. Além do decadentismo urbano, a ser explorado mais tarde pelo cinema marginal, a antropofagia também aparece, o povo engolindo, metaforicamente, o intelectual burguês.

Em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), o sertão, como em “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), tem também aspecto de zona limítrofe/fronteira, onde se debatem sobrenaturalmente o Bem e o Mal. Um enredo com elementos épicos e trágicos também se coloca aqui, uma vez que, se o Mal é derrotado, custa o sacrifício do cangaceiro *Coirana* e do beato *Antão*. Além disso, parece ser reservada a continuidade à luta: o Mal, conotado pelo símbolo da Shell, ainda se faz presente, chamando-nos a atenção para o fato de que nosso próximo inimigo é o imperialismo (daí Glauber tê-lo tomado como tema de seus dois filmes seguintes: “O Leão de sete cabeças” -1970- e “Cabeças cortadas” -1970). Este filme remodela elementos do fantástico, gênero que, na sua acepção clássica, era eminentemente conservador, em função de propósitos mais progressistas.

3.2 Estética da fabulação: “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e o fantástico

Bem e Mal cósmicos (moral X ética)

O confronto entre o Bem e o Mal, levado à efeito em espaço fronteiro, é uma das principais características dos filmes fantásticos, como dos outros gêneros. O que os diferencia é o aporte aparentemente sobrenatural, que os faz atingir níveis supostamente metafísicos. Nas películas glauberianas, vários elementos denotarão esta presença¹⁶.

No filme em questão, o Bem se expressa através das forças capazes de desencadear movimento, mudança, transformação social. O Mal, através das que podem obstruir, barrar. Neste sentido, não podemos personificá-las, encarando-as como essências. Antes, significam latências, potencialidades. *Antônio*, num momento, pode estar do lado dos poderosos, para, logo depois, abandoná-los pelos oprimidos. O *professor*, inicialmente neutro, vivendo no limbo, acaba, como vimos, encarnando as forças da revolução. Diferentemente dos filmes clássicos do gênero, em "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), o Bem e o Mal não são encarados de forma apriorística, maniqueísta, essencialista. Nenhum adjetivo poderia ligar-se definitivamente aos dois substantivos.

Veja-se o caso da violência. Quando *Mata-Vaca* e seu bando massacram os seguidores de *Coirana* e *Antão*, agem a favor do Mal. Destruindo duas manifestações expressivas da insatisfação popular, o cangaço e o messianismo, eles acabam contribuindo para a manutenção da desigualdade social no sertão. Quando *Laura* mata *Mattos*, ela atua em função do Bem, porque destrói o elemento de força conservativa, falsamente progressista. Se em "Deus e o diabo na terra do sol" (1964), a burguesia expressa progresso, revolução, ainda que a ser ultrapassada, porque liberal, no "Dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), ela parece denotar modernização conservadora.

Para o essencialista José Mojica Marins, por exemplo, se a violência teria função reparadora, é somente moral, como o destino dos estupradores de "O despertar da besta" (1969), alvos da vingança das vítimas. Para os dois

¹⁶ Lembremos da afeição que Glauber tinha por escritores adeptos do fantástico, como Edgar Allan Poe, Lautreamont e Jorge Luis Borges, afora seu apego ao realismo mágico de Guimarães Rosa, Gabriel Garcia Marques e Alejo Carpentier. Além disso, Glauber era fã de alguns escritores que, senão explicitamente metafísicos, produziam uma literatura telúrica, como José Lins do Rego e William Faulkner.

artistas, no entanto, ambos de visão judaico-cristã, apocalíptica, embebida dos ensinamentos do Velho Testamento, parece existir justiça divina/cósmica que vem sempre reestabelecer o primado do Bem sobre o Mal. A diferença é que, para Glauber, a violência se justifica somente quando executada em proveito da revolução social, como quando *Antão*, o santo guerreiro, lança *Horácio*, o Dragão da maldade, no final de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969). Daí, sua recusa do humor negro do faroeste-espagueti, em que o anti-herói vinga-se somente por causa própria.

Como Welles e Rossellini, Glauber vai *embaralhar Bem e Mal, desnaturalizando-os*. A historicização dos motivos dos personagens, que *renega a moral em função da ética*, é um dos traços do cinema político moderno.

No fantástico clássico, o Bem e o Mal são bem definidos. Se relativa ambigüidade perpassa a película, no final, tudo se esclarece¹⁷. Pode-se até nutrir simpatias pelo monstro¹⁸, mas se fica satisfeito quando finalmente eliminado. Quando tinha aparência humana, não perdia a capacidade de metamorfosear-se em outros seres¹⁹. No fantástico moderno, o “monstro”, paulatinamente, vai antropomorfizando-se, além de se transformar em vítima inocente da sociedade cruel. Na década de 50, ele toma formas totalmente humanas, ainda que aja como autômato, em referência clara ao anticomunismo macarthista²⁰. Na de 60, ele é capaz de ter os mesmos sentimentos e desejos humanos²¹. Na de 70, é vitimado por uma sociedade mesquinha²². Nas de 80 e 90, morto injustamente, o retorno pode ser justificado pela vingança²³. Na verdade, ele nem precisa ser abatido, a subsistência incomodando-nos ao sairmos do cinema²⁴. Os valores são mais fluidos, atos tidos como reprováveis sendo justificados.

Se Bem e Mal expressam, respectivamente, forças de transformação e conservação do Universo, fica subentendido que ambos, como no taoísmo,

¹⁷ “O gato preto” (Ulmer, 1934).

¹⁸ “Frankenstein” (Whale, 1931); “King Kong” (Cooper e Shoedsack, 1933).

¹⁹ “Drácula” (Browning, 1931).

²⁰ “Os invasores de corpos” (Siegel, 1956).

²¹ “A dança dos vampiros” (Polanski, 1967).

²² “Carrie, a estranha” (De Palma, 1976); “O inquilino” (Polanski, 1976).

²³ “História de fantasmas” (Irvin, 1981); “A hora do pesadelo” (Craven, 1984); “It” (Wallace, 1990).

²⁴ “A marca da pantera” (Schrader, 1982); “À beira da loucura” (Carpenter, 1995).

têm razão de existência. Mas Glauber, como a religião oriental, não é niilista. Há o imperativo categórico que estabelece por que a mudança, no caso brasileiro, deve ser enfatizada em detrimento da conservação: nossa afirmação como nação, como gente, como povo. Profundamente imbuído do nacionalismo dos anos nacional-desenvolvimentistas, Glauber vai reafirmá-lo, com cada vez mais força, ao longo da vida. Para ele, o Brasil está conspurcado, desde o nascimento, por uma mácula primordial, denominada, primeiro, de colonialismo, depois de imperialismo. Vários agentes contribuem para sua manutenção, na época de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969): burguesia, latifundiários, capital internacional, parte da classe média (incluída aí nossa intelectualidade cosmopolita, com os olhos virados para Nova Iorque, Londres e Paris e as costas voltadas para o interior do Brasil), militares “entreguistas” da ala dura, parte da Igreja Católica. Outros contribuem para sua transformação: índios, negros, nossos intelectuais nacionalistas, os militares patriotas da “ala branda”, setores progressistas da Igreja católica (ainda que, como vimos, agentes da manutenção pudessem corroborar ocasionalmente para a transformação, e vice-versa). Do confronto de forças (*violência, com matizes sadomasoquistas*), provocador de *transe* desestabilizador, é que advém a mudança.

Essas duas forças, mais que sertanejas, nordestinas, brasileiras, latino-americanas ou terceiro-mundistas, são cósmicas. Em “Barravento” (1961), elas se embatem durante todo o filme. Em “Deus e o diabo na terra do sol” (1964) e em “Terra em Transe” (1967), a câmera parece descer do céu para contar a tragédia ocorrida na terra, ou seja, mais um capítulo do embate entre Deuses através da pele dos mortais. Glauber é holístico: lembremos seu filme “A Idade da terra” (1981), verdadeira história do universo. Se a formação protestante e seu apego à religiosidade popular deram-lhe esta visão, marcando-o principalmente com as idéias apocalípticas do Velho Testamento, nos filmes, o ímpeto realista, herdado de sua formação intelectual marxista, contrabalança a tendência barroca/expressionista. Se há momentos fantásticos de efusão, de catarse, de embate encarniçado entre Bem e Mal, eles se dão sempre através da ação de homens de relativa autonomia. Diferentemente das tragédias gregas e expressionistas, conduzidas somente exteriormente por personagens de carne e osso, meros arquétipos/marionetes

do destino, nas películas glauberianas, o homem aparece como canalizador consciente das forças cósmicas do Bem e do Mal. Como nos filmes de Godard, Kazan e Ray, os personagens-arquétipos devem *lutar contra o destino*, ainda que tenham que pagar a afronta com a própria vida. O sentido de renúncia, que muitas vezes toma a forma de suicídio²⁵, era visto no fantástico clássico como sinal de covardia ou de voluntarismo individualista. No moderno, ela toma sentido *épico*, que vai de encontro à tragédia clássica e à expressionista.

Esta é a herança que remete ao *sentido ético do cinema* de Rossellini (na verdade, sentido da existência, já que o cineasta não a distinguia da arte). Em todos os seus filmes, personagens dilacerados pela pobreza material e/ou espiritual mostram-se capazes de atos de heroísmo e desprendimento, muitas vezes com conseqüências trágicas. Em “Alemanha, ano zero” (1947), garoto exemplar, seduzido pelo ideário nazista subsistente à segunda guerra, envenena o pai doente para salvar a família da fome. Em “De crápula a herói” (1959), homem, na Itália ocupada pelos alemães, sobrevive enganando familiares de presos políticos. No fim, redime-se ao se recusar a entregar o nome de revoltoso, acabando fuzilado. A veneração pela verdade, no entanto, é tão estética quanto temática: produções espartanas, muitas em 8 ou 16 milímetros, rodadas fora de estúdios com atores amadores (quando profissionais, completamente desglamourizados, caso de Ingrid Bergman), desprezavam qualquer virtuosismo estilístico, apoiadas somente em planos-sequência e planos médio e geral²⁶.

O compromisso ético glauberiano também remete a *William Faulkner*, escritor norte-americano, da primeira metade do século, egresso da geração de 20 (“perdida”), muito querido pelos cineastas modernos (Godard, Kazan). Em sua obra, anti-heróis lutam contra o destino com toda a força, levando o “amor fati” nietzscheano às últimas conseqüências. A obra em particular, “Palmeiras selvagens” (1939), com os direitos para o cinema cedidos a Kazan, era particularmente apreciada por Glauber, que, por diversas vezes, ao longo de vários anos, contactou o cineasta norte-americano desejando filmá-la.

²⁵ “Made in USA” (Godard, 1967).

²⁶ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996, p. 154.

A novela é composta de duas histórias paralelas, espaçadas de dez anos, aparentemente sem nenhuma ligação entre si, fragmentadas em capítulos alternados. Numa, passada em 1927, um condenado enfrenta inúmeras peripécias para salvar uma mulher grávida, durante enchente do Mississippi. Retornando para seus algozes, é considerado fugitivo, ganhando mais dez anos de prisão. Seu esforço, no entanto, possibilita a existência de novo ser. Uma passagem é particularmente tocante: respondendo às reticências de outro condenado por ele ter de passar mais uma década sem mulher, diz, com desdém: "F... as mulheres"²⁷.

Em outra, decorridos dez anos, um casal abandona todas as convenções da vida burguesa para viver uma relação amorosa intensa. O preço: a mulher acaba morta em decorrência de aborto frustrado levado a cabo pelo companheiro médico. A decisão deste de não se matar, sob pena de trair a mulher, expressa, no monólogo que termina com as palavras:

Não poder. Vontade. Eu quero. Portanto é a velha carne afinal, não importa quão velha. Porque se a memória existe fora da carne, não será memória, pois não saberá do que se lembra, de forma que quando ela deixou de ser então metade da memória deixou de ser e se eu deixar de ser, toda a lembrança deixará de existir. Sim – pensou – *entre a dor e o nada, escolherei a dor*²⁸,

impressionou particularmente Glauber. O sentimento de liberdade, proveniente de imperativo ético que supõe, antes de tudo, renúncia, advém também de *Bertold Brecht*. Para o dramaturgo alemão, as piores pessoas são as indiferentes. Os personagens, sempre em situações limítrofes, são obrigados a tomar decisões a todo momento, não havendo lugar para o meio-termo ou qualquer tipo de hesitação.

Glauber, pois, se utiliza do existencialismo do cinema de autor para desconstruir a metafísica do fantástico clássico, sem abandoná-la completamente. Sua prática é a de desmontar os mitos imperialistas do gênero, que alienariam o terceiro mundo, mas sem apoiar estritamente o racionalismo europeu, permitindo, assim, que os povos colonizados construam as próprias fabulações ("irracionalismo", "anti-razão", "surrealismo-tropical").

²⁷ FAULKNER, William. *Palmeiras selvagens*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 295.

²⁸ Id. *Ibidem*, p. 281.

A fronteira (distanciamento espacial e temporal)

Referi-me, alguns parágrafos atrás, à questão da fronteira. Tanto no western como no fantástico clássicos, ela representa o espaço e/ou o tempo longínquos em que nossa moral é fluida, nossos valores relativizados, zona caótica e embrionária em que Bem e Mal parecem ainda lutar para estabelecer hegemonia. Inicialmente, ela é denotada somente pelo estrangeiro. Vários são os lugares problemáticos: a Inglaterra rural, que impõe dificuldades aos moradores²⁹ e aos pobres visitantes norte-americanos³⁰, o que expressa espécie de anglofobia; a Europa Oriental³¹, com seu medievalismo tardio - neste caso, parece que a cultura continental europeia, com toda a carga de sabedoria antiga, parece conter segredos que os pragmáticos americanos e ingleses, isolados do continente em arquipélago ao Norte, desconhecem; também lugares "exóticos", principalmente os de cultura negra, como o Haiti³² e o Egito³³ - o misto de curiosidade e temor que os fazendeiros sulistas americanos e os imperialistas ingleses tinham das manifestações dos subordinados parece subsistir, numa espécie de folclorização. Na década de 50, auge do macarthismo, os invasores fazem aliados internos³⁴.

Se os fantásticos clássicos estereotipam os espaços, proporcionando a vitória final do visitante, expressando a apologia do imperialismo norte-americano e do decadente inglês (que procura prorrogar sua derrocada), nos modernos, o contato com o "outro" pode desencadear um processo de autodescoberta. Inicialmente, o mocinho descobre que não é tão diferente assim do vilão³⁵. Depois, chega a ter contato físico com o monstro³⁶, sendo

²⁹ "Frankenstein" (Whale, 1931); "O homem invisível" (Whale, 1933); "A noiva do Frankenstein" (Whale, 1935).

³⁰ "O lobisomem" (Wagner, 1941).

³¹ "Drácula" (Browning, 1931).

³² Lugar da primeira revolta escravocrata de grandes proporções nas Américas, que desembocou na expulsão dos colonizadores franceses, o que corrobora o profundo conservadorismo do gênero do fantástico-horror, e a intensidade que o seu nascimento deve ao sentimento do medo. Dois filmes que o tomam como lugar de referência: "Zombie branco" (Halperin, 1941) e "A morta-viva" (Torneur, 1943).

³³ "A múmia" (Freund, 1932).

³⁴ "Os invasores de corpos" (Siegel, 1956).

³⁵ "Moby Dick" (Huston, 1956).

³⁶ "A dança dos vampiros" (Polanski, 1967).

capaz mesmo de gerá-lo³⁷. Na década de 70, o monstro pode apossar-se do mocinho³⁸. Nas de 80 e 90, descobrimos que o mocinho (nós) é (somos) o monstro³⁹.

Este relativismo cultural, que dignifica o gênero, dando-lhe ares progressistas, é uma das características de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969). Não podemos esquecer que *Antônio* passa por um processo de amadurecimento, ao longo do filme, através do contato traumático com as experiências atemporais do cangaço e do messianismo. Se em “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), ele exprime o preconceito leninista de nossas esquerdas, em relação a estas manifestações, em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), simpatiza com elas, acabando por reconhecer, afinal, sua potência revolucionária. A antiguidade (tempo) e a distância (espaço), determinadoras dos espaços horríficos, nos fantásticos clássicos, caracterizam também “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), filme que superpõe experiências da “cultura popular” sertanejas que tiveram fim, na década de 30, com imagens do Brasil moderno, tomado por rodovias e capital multinacional. Desconstrói, pois, o folclorismo do gênero, na acepção clássica, através de um *primitivismo alegórico* que remete a Pasolini.

O sertão glauberiano de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) parece, no entanto, transcender a alegoria, adquirindo o estatuto de lugar fantasmagórico, cidade-fantasma, inferno (*Jardim das Piranhas*, o inverso do “Jardim do Éden”). Os personagens agem, muitas vezes, como autômatos, espectros passivos que somente conseguem sair desta condição através da ação/consciência revolucionárias. *Antônio*, que as adquire primeiramente (encarnação do anjo vingador⁴⁰), tornando-se agente desestabilizador (*anti-heróis* de Pasolini), pois, tem a função de desarrumar aquele espaço (*transe*, através da *violência sadomasoquista*), que carrega consigo um passado de culpa, caracterizado pela exploração, injustiça social e desmando dos poderosos. Ao contrário dos filmes clássicos, no entanto,

³⁷ “O bebê de Rosemary” (Polanski, 1968).

³⁸ “O exorcista” (Friedkin, 1973); “Carrie, a estranha” (De Palma, 1976); “A profecia” (Donner, 1976).

³⁹ “Coração satânico” (Parker, 1987).

Glauber reconhece nele (espaço) a potencialidade revolucionária e regeneradora: não por acaso, *D.Santa* e o beato *Antão* sobrevivem. Se naqueles a batalha parecia se dar entre os “civilizados” norte-americanos e os “bárbaros” que rodeiam as fronteiras, em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), é no espaço fronteiro em que são depositadas as esperanças de salvação de um Brasil urbano exógeno, estrangeirado. Se Glauber procura acabar com a alienação sertaneja destruindo a metafísica imperialista do fantástico clássico, apóia-se na magia sertaneja como reação ao Brasil urbano liberal e marxista.

Além da localidade que esconde o passado trágico⁴¹, um hotel velho⁴², uma casa ou mansão abandonada⁴³ e um castelo medieval⁴⁴ são, dada a antigüidade, lugares privilegiados para a emergência do fantástico/horror moderno. Marcados pela passagem de pessoas mortas, muitas vezes injustamente, parecem ter ficado impregnados de vivências, desejos e temores.

A maioria dos fantásticos norte-americanos modernos fazem do mundo sulista derrotado, na guerra civil, o palco das histórias de horror. Neles, parece haver um conflito primordial, que coloca, de um lado, os “ianques” (Leste), e, de outro, os sulistas, fratura que expressa evolução em relação aos clássicos, em que a identidade nacional é preservada. Como nos romances desesperados de Faulkner⁴⁵, seus personagens são loucos, suicidas, alcoólatras, psicopatas, todos expressando um mundo decadente devastado pelo Norte rico, industrializado. Nas películas, um enredo muito aparentado aos do filme noir é corriqueiro: personagem urbano, proveniente do Norte ou do Leste, visita comunidade sulista e logo se inquieta com algumas excentricidades e mistérios locais; depois, é envolvido por eles, sofrendo horrores; no final, consegue decifrá-los, vencendo as forças que os produziram. Algumas vezes, o Mal é personificado pela loira fatal que o seduz.

⁴⁰ Retomado em “O Estranho sem nome” (Eastwood, 1973) e “O cavaleiro solitário” (Eastwood, 1985).

⁴¹ “Sexta-feira 13” (Cunningham, 1980); “História de fantasmas” (Irvin, 1981); “A hora do pesadelo” (Craven, 1984); “Hellraiser - renascido do inferno” (Barker, 1987); “It” (Wallace, 1990).

⁴² “O iluminado” (Kubrick, 1980); “Em algum lugar do passado” (Szwarc, 1980).

⁴³ “Psicose” (Hitchcock, 1960); “Terror em Amityville” (Damiani⁴³, 1983)

⁴⁴ “Drácula de Bram Stoker” (Coppola, 1992).

O forasteiro quase sempre é ajudado, seja por garota reprimida que foge ao universo mental da comunidade, um doente mental (bode expiatório local), velho ermitão (que conhece os segredos guardados à sete chaves do lugar) ou o negro servil (descendente de escravos dos algodoads sulistas). Nessas películas, defende-se expressamente a superação dos costumes arcaicos do Sul pelo liberalismo do Norte e do Leste.

Um dos poucos filmes que fogem à regra é “O massacre da serra elétrica” (Hooper, 1975). Baseado em fato verídico, em 1973, o filme conta as desventuras de cinco jovens, meio ripongas, que viajam em furgão ao Texas, com o objetivo de fazer visita ao túmulo e à residência dos avós. Um a um, são mortos e viram churrasquinho de beira de estrada, na mão de três irmãos dementes e do avô destes (mantido vivo à custa de sangue humano), residentes em típica mansão sulista mobiliada com ossos e pele humana⁴⁶. Vemos que o Norte é tão ridicularizado quanto o Sul. Essa película parece a continuação de “Sem destino” (Hopper, 1969). No fim deste, o motoqueiro hippie interpretado por Hopper é morto por fazendeiro sulista. Se a contracultura americana parece dar sinais de cansaço, “O massacre da serra elétrica” (Tobe Hooper, 1975) expressa a ressaca. A conclusão é emblemática : um dos assassinos, com máscara de pele humana, gira em torno de si levantando a serra elétrica no meio de estrada ensolarada, ao amanhecer, lembrando o desesperado guerrilheiro *Paulo* do final de “Terra em transe” (Rocha, 1967).

No filme de Glauber, ao contrário da maioria dos do gênero que tematizam o Sul, não se aconselha a modernização capitalista. Se o universo sertanejo deve ser ultrapassado, não o é por ser, econômica e culturalmente, retrógrado em relação à cidade, mas sim pelas relações sociais desiguais que reproduz. Glauber não vê solução no liberalismo. Prefere o movimento inverso: imergir a urbanidade dentro do caldeirão da cultura popular sertaneja, processo dirigido por maitre especial: *Antônio*, futuro militar nacionalista, na tese de Gorender⁴⁷. Logo, podemos dizer que Glauber revoluciona o gênero.

⁴⁵ Ver, por exemplo : FAULKNER, William. *A paga do soldado*. Rio de Janeiro : Ópera Mundi, 1970. *Santuário*. São Paulo : Abril cultural, 1980.

⁴⁶ Decoração pós-moderna? Se positivo, mais um fator para corroborar a tese de Carrol de que o horror moderno é explicado pela ascensão do pensamento pós-moderno.

⁴⁷ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 5ª ed., São Paulo: Ática, 1998, p. 82.

Mattos, o estranho perigoso que traz o progresso e a civilização, é não mais o mocinho, mas sim o vilão, agente do Mal capitalista. Não é mais o monstro que deve morrer, mas o herói. O cineasta, pois, não somente desconstrói a variante clássica do gênero, como busca linhas de fuga em relação à moderna, através da reinvenção de novos mitos, para ele descolonizados, intrinsecamente terceiro-mundistas.

O mito das origens

Para Glauber, assim como para Benjamin, progresso é sinônimo de barbárie. O mundo urbano, com as relações impessoalizadas, mediadas somente pela técnica, com o democratismo estéril, meramente formal, com o individualismo atroz, verdadeiramente alienante, é que exprime para o cineasta a barbárie. Se ele constrói o sertão como locus dantesco, é principalmente porque forças externas do Mal, expressando o Capital, querem apossar-se dele. Não que defenda a estrutura fundiária e o paternalismo dela decorrente. Somente acredita que o campo aponta uma saída para o país que escapa do capitalismo e do socialismo, soluções tipicamente urbanas, exógenas, racionais, primeiro-mundistas, imperialistas. No sertão, ao contrário, reside a brasilidade perdida, esquecida, lugar originário em que se encontram, ainda que de forma latente (messianismo e cangaço), as forças do Bem, capazes de fazer, do Brasil, símbolo do terceiro mundo espoliado, o quarto império sebastianista português⁴⁸. Como se o Brasil, na busca das origens luso-afró-índias, reencontrasse o paraíso perdido, local do qual fomos expulsos quando da tentativa de ilustração, primeiro, com a cultura lisboeta, depois parisiense e posteriormente nova-iorquina (hoje Miami). Como se o futuro dependesse do cumprimento do determinado por nossa fonte original. Nossa miséria, desigualdade social, condição dependente e pobreza cultural são castigos divinos/cósmicos pelo desvio da rota traçada pelos antepassados. Para que as águas de nossas fontes voltem a ser cristalinas, para que, à sua beira, cantem de novo sabiás, necessário se faz que nos livremos do colonialismo, pecado que nos expulsou do paraíso, Mal que nos conspurcou e nos condena.

⁴⁸ ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 690.

O fantástico clássico foi pródigo na construção de mitos de origem. King Kong, Múmia, Drácula, Lobisomem, M⁴⁹ e Golem⁵⁰ expressam o passado que deve ser definitivamente extirpado. Pela sua negação, afirma-se nossa civilidade. Figuras como Tarzan eram romantizadas, exprimindo a pureza que não se deixava contaminar pela barbárie reinante. Gentleman no meio da floresta, "Bela", o dispositivo de funcionamento era o mesmo da "Fera".

No filme glauberiano, se o passado pode ser maldição, também é salvação, sem idealização. O coronel *Horácio* é eliminado porque herdeiro de grandes proprietários que exploraram a terra e as gentes brasileiras, a não poderem mais. *Coirana*, *D. Santa* e *Beato Antônio* são valorizados porque expressam a possibilidade de transformação da ordem. Porém, ao contrário do gênero clássico, não são romantizados. Daí a importância da figura de *Antônio*, alter ego do intelectual de esquerda, que, se não possui mais as respostas ("Deus e o diabo na terra do sol" - 1964), é capaz de atualizar a experiência do cangaço e do messianismo. Vemos, pois, como o diálogo com Pasolini rendeu frutos na constituição de uma estética *primitivista*.

Glauber valoriza o peso do passado. Este, no entanto, emerge como diferença, não como repetição (inflexão "terceiro-mundista" ao *primitivismo* de Welles). Diversamente de alguns dos pares modernos na Europa (Godard, Rossellini), Glauber é marcado por um nacionalismo que o instiga a, permanentemente, não perder de vista a necessidade de inventar um povo. Apesar de tudo, o sertão que expressa não exerce a função de um "outro" bárbaro ou idealizado, reafirmador de suposta civilidade de quem fala, presente no fantástico clássico⁵¹. Como Mishima, no Japão daquele momento, Glauber busca erigir mitos de origens que singularizassem o país do imperialismo norte-americano. Esses mitos têm que ser constantemente reelaborados, sob pena de constituírem identidades, facilmente capturáveis pelo Império.

No fantástico moderno, nossos mitos de origem emergem com intensidade, denunciando, com sua aparição, os problemas que nos afligem. Inicialmente, a destruição da natureza, através da aparição de monstros pré-

⁴⁹ "M, o vampiro de Düsseldorf", (Lang, 1931)

⁵⁰ "Golem" (Wegener, 1920).

⁵¹ Daí também o fato do cineasta baiano não se utilizar de monstros.

históricos⁵². Depois, as conseqüências psicológicas de urbanização excessiva, com suas aglomerações, homogeneidade dos espaços, isolamento das pessoas e fragmentação da unidade familiar, seja através de encarnações demoníacas⁵³ ou assombrações egípcias⁵⁴. Finalmente, os males da sociedade de consumo, através da reemergência de vampiros⁵⁵, lobisomens⁵⁶, múmias⁵⁷ e fantasmas⁵⁸.

O mundo de ponta-cabeça

No fantástico moderno, a atualização do passado abandona os propósitos catárticos, assumindo caracteres transformativos. O monstro, agora, não tem mais a função de reafirmar nossos valores, mas sim colocá-los em xeque, estimulando a reflexão. Primeiro, muito indiretamente: ao nos identificarmos com o herói, na batalha edípica com o monstro, reconhecemos neste os defeitos que queremos eliminar em nós⁵⁹. Depois, também indiretamente, mas não tanto: o monstro aparece muito perto de nós, podendo ser até filho nosso⁶⁰. Finalmente, através do mocinho, transformamo-nos no próprio monstro: outsider, ao nos reconhecermos nele, como num espelho, entendemos melhor os problemas de nossa sociedade, já que conseguimos nos abstrair dela⁶¹.

A instabilidade, o transe, a indistinção entre sujeito e objeto, a atemporalização do espaço, a fusão do espírito com a matéria, a presentificação da memória e a falência da noção de causalidade são algumas das características da atualização do passado⁶². A natureza, física ou humana,

⁵² "O monstro do lago" (Arnold, 1954).

⁵³ "O bebê de Rosemary" (Polanski, 1968); "O exorcista" (Friedkin, 1973); "A profecia" (Donner, 1976).

⁵⁴ "O inquilino" (Polanski, 1976).

⁵⁵ "Os garotos perdidos" (Schumacher, 1987); "Drácula de Bram Stoker" (Coppola, 1992); "Entrevista com o vampiro" (Jordan, 1994).

⁵⁶ "Grito de horror" (Dante, 1980); "Um lobisomem americano em Londres" (Landis, 1981); "A companhia dos lobos" (Jordan, 1984); "A hora do lobisomem" (Atias, 1985).

⁵⁷ "A múmia" (Almeryda, 1999).

⁵⁸ "Poltergeist, o fenômeno" (Hooper, 1982); "Os caça-fantasmas" (Reitman, 1984); "Os fantasmas se divertem" (Burton, 1989); "Hamlet" (Almeryda, 2000).

⁵⁹ "Moby Dick" (Huston, 1956); "Os pássaros" (Hitchcock, 1963). Sobre o tema, ver: NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

⁶⁰ "O exorcista" (Friedkin, 1973); "A profecia" (Donner, 1976).

⁶¹ "O homem elefante" (Lynch, 1980); "Edward mãos de tesoura" (Burton, 1990).

⁶² TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., p. 154.

através de intervenção do sobrenatural, *pandeterminista*⁶³, parece entrar em ebulição. A *violência*, a sexualidade desenfreada, sem peias, a *crueidade*⁶⁴, a vingança, a infidelidade, a traição, ou seja, o Mal, em sua inteireza, parece emergir, virando o mundo de ponta-cabeça. Todos esses elementos estão presentes em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969). O que destoa na proposta glauberiana é que esses componentes causadores de momento de crise/*transe* (Welles) são instrumentalizados em função da construção de nova ordem, mais justa e igualitária, e não com objetivos meramente purgativos, como no fantástico clássico. Neste, quando o Mal emerge, flexibilizando o estado de coisas, torce-se para que tudo retorne como o era antes, desejo que se concretiza com a morte do monstro.

No fantástico moderno, o intento é de provocar estranhamento. Saímos do cinema desconcertados, não aliviados. Ao atravessarmos a rua, vemos, com outros olhos, os carros que passam e as luzes dos postes e outdoors. No ponto de ônibus, tememos por nossa segurança. A fome que sentíamos no início da projeção desaparece. Náusea, boca seca, mãos geladas. Temos dificuldade de dormir, pois o monstro, não abatido, pode estar nos espreitando. Dormimos mal, com muitos pesadelos, e, no outro dia, parecemos ver tudo de modo diverso. A ordenação física e pessoal do escritório não nos parece mais natural. Podemos historicizá-la, criticá-la, pois na noite anterior, ao sairmos do cinema, ela estava desarrumada, era outra.

Neste sentido, a metalinguagem exerce papel fundamental. O espectador é sacudido na sua passividade, perdendo a tranquilidade e segurança oferecidas pela distância entre a poltrona e a tela de cinema. Ele é impulsionado a agir, o filme estimula-o a fazer opções éticas. Longe da mera representação, a película obriga-o a refletir, não somente responder de forma condicionada à ação narrada. O que se discute na tela é justamente o papel do espectador de cinema. Em “O homem com olhos de raio X” (Corman, 1963), cientista desenvolve uma espécie de colírio capaz de aumentar a percepção das coisas, levando-o à insanidade. Em “O despertar da besta” (Marins, 1969), voluntários assistem, sob efeito de LSD, aos filmes de Zé do Caixão, com o objetivo de medir sua influência no comportamento coletivo. Em “Videodrome,

⁶³ Id. *Ibidem*, pp. 115-131.

⁶⁴ Id. *Ibidem*., p. 141.

a síndrome do vídeo” (Cronenberg, 1982), o sarcasmo com o espectador, pacífico freqüentador das videolocadoras, é mais explícito: determinadas fitas VHS provocam loucura e depois morte em quem assiste a elas. Em “1984 de Orwell” (Radford, 1984), pessoas são controladas por monitores de vídeo em sociedade totalitária, crítica evidente ao poder da TV. No filme “Demons – filhos das trevas” (L. Bava, 1986), roteirizado por Dario Argento, os monstros chegam a sair da tela para atacar os espectadores. Em “À beira da loucura” (Carpenter, 1995), leitores de histórias de terror vêem-se imersos no mundo fechado da ficção.

No caso glauberiano, vários são os artifícios agenciados na desconstrução provocativa da ordem, que nos responsabiliza pela reorganização. O mais aparente é o de mostrar personagens olhando para a câmera, como quando *Antônio* socorre o *professor*, na beira da rodovia, instigando-nos à reação e ao abandono do estado de apatia (intelectuais de esquerda brasileiros, final da década de 60). Mas vários outros são utilizados, quase todos relacionados ao *distanciamento brechtiano* (Godard, Pasolini). Eles têm a função de provocar nosso estranhamento em relação à realidade do screen. O sertão clássico, ao mesmo tempo heróico e bárbaro, romantizado e negado, adquire nova visibilidade, atenta aos aspectos sociais e políticos. A psicologia (emoção, *moral*), pois, é negada em função da valorização do político (*razão, ética*).

Antropomorfismo

O efeito de estranhamento toma tamanhas proporções nos fantásticos modernos, que os objetos da sociedade de consumo adquirem vida, antropomorfizando-se, fazendo com que se voltem, com espírito de vingança, contra o homem, que é subjugado até a morte. Se a separação entre sujeito e objeto também desaparecia nos filmes clássicos, em que a criatura voltava-se contra o criador, no final, com a morte do monstro, o domínio tranquilizador do homem sobre a natureza (dele e a que o cerca) era restabelecido. Tal não acontece nos modernos, em que o monstro parece indestrutível.

Paulatinamente, nossa tranquilidade pequeno-burguesa tem seu fim, já que tudo que a simboliza parece voltar-se contra nós. Primeiro, o marido⁶⁵. Depois, os filhos⁶⁶. A partir da década de 80, há uma revolução: nosso veículo⁶⁷, moradia⁶⁸, casa de campo⁶⁹, alimentos⁷⁰, organismo⁷¹, animais de estimação⁷², plantas⁷³, familiares⁷⁴, vizinhos⁷⁵, amigos⁷⁶, os brinquedos de nossos filhos⁷⁷, namorada/esposa⁷⁸, queridos entes falecidos⁷⁹, igreja/templo/congregação⁸⁰, instrumentos de trabalho⁸¹, lazer com os ícones de consumo⁸², segurança pessoal⁸³, os inofensivos insetos que nos rodeiam⁸⁴, tudo parece transmutar-se, tornando-se-nos estranhos, inimigos. Acabamos vencidos por eles. Quando não, eles conseguem subsistir, contrariando toda nossa expectativa e bom senso. Há uma indistinção entre sujeito e objeto: o primeiro torna-se o segundo, e vice-versa.

No filme de Glauber esta antropomorfização não se dá de forma literal. Entretanto, nele, o universo sertanejo, produto humano, também volta-se contra seu criador (*primitivismo*). *Coirana*, *Antão* e *D. Santa* ("Santo guerreiro"), vítimas de passado cruel de privação e humilhação, derrotam, no final, os algozes *Mattos* e *Horácio* ("Dragão da maldade"), recorrendo, para

⁶⁵ "O bebê de Rosemary" (Polanski, 1968).

⁶⁶ "O exorcista" (Friedkin, 1973); "Inverno de sangue em Veneza" (Roeg, 1973); "A profecia" (Donner, 1976).

⁶⁷ "Cristine" (Carpenter, 1983); "Crash – estranhos prazeres" (Cronenberg, 1996).

⁶⁸ "Poltergeist, o fenômeno" (Hooper, 1982); "O elevador assassino" (Mass, 1983); "Terror em Amityville" (Damiani, 1983); "A casa do espanto" (Miner, 1985); "Hellraiser – renascido do inferno" (Barker, 1987); "Os fantasmas se divertem" (Burton, 1989).

⁶⁹ "A morte do demônio" (Raimi, 1983); "Uma noite alucinante" (Raimi, 1987).

⁷⁰ "O ataque dos tomates assassinos" (DeBello, 1980); "A coisa" (Cohen, 1985).

⁷¹ "Duna" (Lynch, 1984); "O ataque dos vermes malditos" (Underwood, 1990).

⁷² "Gremlins" (Dante, 1984); "Comando assassino (Instinto fatal)" (Romero, 1988); "Gremlins 2" (Dante, 1990).

⁷³ "Pequena loja dos horrores" (Oz, 1986).

⁷⁴ "Fome animal" (Jackson, 1992).

⁷⁵ "A hora do lobisomem" (Atias, 1985); "A hora do espanto" (Holland, 1985); "Meus vizinhos são um terror" (Dante, 1989); "Morando com o perigo" (Schlesinger, 1990).

⁷⁶ "Os garotos perdidos" (Schumacher, 1987); "Uma estranha passagem em Veneza" (Schrader, 1991).

⁷⁷ "Brinquedo assassino" (Holland, 1988).

⁷⁸ "A múmia" (Almeryda, 1999).

⁷⁹ "Re-animador - a hora dos mortos-vivos" (Gordon, 1985); "A volta dos mortos vivos" (O'Bannon, 1985); "Cemitério maldito" (Lambert, 1989).

⁸⁰ "A catedral" (Soavi, 1989).

⁸¹ "Hardware, o destruidor do futuro" (Stanley, 1990); "Mistérios e paixões" (Cronenberg, 1991).

⁸² "Natal sangrento" (Sellier Jr, 1984); "It" (Wallace, 1990); "Um drink no inferno" (Rodrigues, 1996).

⁸³ "Robocop 2" (Kershner, 1990).

⁸⁴ "A mosca" (Cronenberg, 1986); "Aracnofobia" (Marshall, 1990).

isto, não somente a instrumentos terrenos, mas também celestes (*Antônio*, anjo vingador, comporta as duas dimensões). Enquanto no fantástico clássico, a ordenação das coisas é naturalizada, sendo necessária a eliminação do elemento desestabilizador, no moderno, ela é historicizada, afirmando-se o revoltoso.

No fantástico moderno, o Mal pode, pois, ter função asséptica, liberadora. Não exprimiria simplesmente punição, culpa, meio de reestabelecer a ordem originária, como o era nos clássicos. Acredita-se no poder do Mal de, desconstruindo situação determinada, possibilitar a emergência de arranjo superior. No mundo corrompido em que vivemos, o Mal é, pois, necessário (*Welles*).

A sexualidade reprimida

A mulher é uma figura de relevo na desconstrução que Glauber faz do fantástico clássico. *Laura* é a própria encarnação do Mal. Loira, vestida de cores quentes, maquiavélica, expressa a figura clássica construída pelo cristianismo da fêmea luxuriosa, sensual, carnal. Contraposta à ascética *D. Santa*, que, coberta de branco das cabeças aos pés, expressa não somente o ideal da mulher cristã, mas a própria Maria, mãe de Jesus, *Laura* se torna ainda mais diabólica, infernal. Como a *Rosa* e a *Dadá* de "Deus e o diabo na terra do sol" (1964), e a *Sara* e a *Sílvia* de "Terra em Transe" (1967), *Dona Santa* e *Laura* manifestam, respectivamente, a salvação e a perdição, a militância política e o sexo, o *ascetismo* e o *hedonismo*.

O maniqueísmo moralista, que esquematiza a figura da mulher, estigmatizando aquela que é liberada sexualmente, artifício corrente no gênero clássico⁸⁵, é somente aparente nas películas glauberianas. Na verdade, as personagens vampirescas expressam não somente tentação ou desvio para o herói, mas também motivação para a luta. Se ele oscila entre ela e a "mocinha", a opção final pela última ou pelo que ela simboliza pressupõe processo de amadurecimento (perda da inocência) que passa obrigatoriamente pela exaltação dos sentidos. O fato de *Laura* morrer para

⁸⁵ TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., p. 137.

salvar o herói, redimindo-se no final do filme, é exemplar do que digo (solução também muito presente nos westerns modernos).

Lembremos que, nos filmes clássicos, esta personagem liberada, como nos westerns, quase inexistia. Aparecia somente quando a mocinha era possuída por forças sobrenaturais⁸⁶. A sexualidade era apenas latente, os papéis sexuais sendo continuamente reafirmados. O monstro, figura ambígua, misto de homem, mulher, animal e vegetal, imagem pansexual, obrigatoriamente tinha de morrer, aplainando nossos instintos.

Nos modernos, o sexo progressivamente aparece em primeiro plano. Os personagens parecem mover-se guiados por esse impulso. Primeiramente através de mulheres vilãs⁸⁷. Depois, dos próprios monstros, encarnados em jovens púberes⁸⁸ que não precisam morrer no final, e velhos⁸⁹. Logo após, do próprio mocinho⁹⁰. Da década de 80 em diante, a identidade sexual torna-se bastante relativizada. O homoerotismo⁹¹ e a bissexualidade⁹² surgem com força. Também a necrofilia⁹³, a zoofilia⁹⁴ e a relação sexual com objetos⁹⁵. A mocinha não é tão pura. Se não tem a mesma energia sexual da vilã, também copula, e não ficaremos com raiva dela por conta disto⁹⁶.

Laura é agente, com o *professor*, de cena de amor bizarra que é emblemática da variação moderna do gênero, em que a prática sexual muitas vezes escapa à normalidade. Arrastando *Mattos*, amante, para lugar ermo para ser enterrado, com a ajuda do *professor*, acabam protagonizando cena insólita: fazem amor por cima do cadáver de *Mattos*. Ária tenebrosa, música comum no fantástico, acompanha a cena.

⁸⁶ "Drácula" (Browning, 1931); "A múmia" (Freund, 1932); ; "Zumbi branco" (Halperin, 1932); "O gato preto" (Ulmer, 1933); "A noiva de Frankenstein" (Whale, 1935).

⁸⁷ "Os pássaros" (Hitchcock, 1963).

⁸⁸ "O exorcista" (Friedkin, 1973); "Carrie, a estranha" (De Palma, 1976).

⁸⁹ "O iluminado" (Kubrick, 1980).

⁹⁰ "Gêmeos, mórbida semelhança" (Cronenberg, 1988).

⁹¹ "Hellraiser – renascido do inferno" (Barker, 1987); "Almas gêmeas" (Jackson, 1994); "O mestre das ilusões" (Barker, 1995); "A cidade dos sonhos" (Lynch, 2002).

⁹² "Fome de viver" (T. Scott, 1983); "A hora do espanto 2" (Wallace, 1989); "Entrevista com o vampiro" (Jordan, 1994).

⁹³ "Em algum lugar do passado" (Szwarc, 1980); "História de fantasmas" (Irvin, 1981).

⁹⁴ "Um lobisomem americano em Londres" (Landis, 1981); "A marca da pantera" (Shrader, 1982); "A companhia dos lobos" (Jordan, 1984); "Drácula de Bram Stoker" (Coppola, 1992).

⁹⁵ "Cristine" (Carpenter, 1983); "Mistérios e paixões" (Cronenberg, 1991); "Crash – estranhos prazeres" (Cronenberg, 1996).

⁹⁶ "As bruxas de Eastwick" (Miller, 1987).

Nos filmes clássicos do fantástico, o monstro era punido, dentre outras razões, por se desviar das normas sexuais. O caso de Glauber, aparentemente, não é diferente: *Laura* morre no confronto final, e o *professor* parece ter perdido a razão de viver com o falecimento da amada, não lhe restando nem o estímulo revolucionário que poderia advir da recente vitória. Tudo leva a crer que Glauber quer reforçar idéia aparentemente comum na sua obra: quando falta idealismo, resta a carne. Neste sentido, a trajetória de *Laura* parece seguir “pari passu” os cânones do gênero clássico: desejo (adulterio), crueldade (assassinato do amante) e morte.⁹⁷ No entanto, é a partir do interesse despertado por *Laura* que o *professor* redescobre a chama revolucionária. Além disso, é a personagem diabólica que causa o declínio de *Mattos* (ela mesma o mata). O Mal, como nos filmes de *Welles*, tem a função de desencadear o *transe*, possibilitando a destruição da ordem. Vemos, pois, através da construção da personagem de *Laura*, exemplo claro de como Glauber articula o “terceiro cine” : potencializando a sexualidade reprimida do fantástico clássico, ele, no entanto, também não opta pela afirmação da liberação sexual da *nouvelle vague* francesa, por exemplo.

A violência

A cena do assassinato de *Mattos* remete à *estética da crueldade* (Bunuel, Pasolini, Godard), instrumentalizada então no Brasil pelo grupo teatral tropicalista Oficina, dirigido por José Celso Martinez, e teorizada originalmente pelo dramaturgo francês Antonin Artaud (1896-1948). Longa, incomoda-nos tremendamente. *Laura* parece encarnar a necessidade do Mal. O ato de *Laura*, de extrema violência, não é, pois, retratado de forma oportunista ou sensacionalista. Inscrita no embate que Glauber propugna entre o Bem e o Mal, ela adquire sentido metafísico. Por este motivo é que se aproxima das propostas de Artaud. Defendendo o teatro da crueldade em cartas escritas a amigos, em 1932, este diz:

Não se trata, nessa *Crueldade*, nem de *sadismo*, nem de *sangue*, pelo menos de modo exclusivo.

⁹⁷ TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., p. 144.

Não cultivo sistematicamente o *horror*. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído.⁹⁸

E, aliás, filosoficamente falando, o que é a crueldade? Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, *determinação irreversível, absoluta*.⁹⁹

Na crueldade que se exerce há uma espécie de *determinismo superior* ao qual está submetido o próprio carrasco suplicador, e o qual, se for o caso, deve estar determinado a suportar. A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, *submissão à necessidade*. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a *morte* de alguém.¹⁰⁰

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de *rigor cósmico* e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as *trevas*, no sentido da *dor* fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o *bem* é desejado, é o resultado de um ato, o *mal* é permanente. Quando cria, o *deus oculto* obedece à necessidade cruel da criação que lhe é imposta a ele mesmo, e não pode deixar de criar, portanto não pode deixar de admitir no centro do turbilhão voluntário do bem um núcleo de mal cada vez mais reduzido, cada vez mais *corroído*.¹⁰¹

Parece-me que a criação e a própria vida só se definem por uma espécie de rigor, portanto de crueldade básica que leva as coisas ao seu *fim* inelutável, seja a que preço for.¹⁰²

No fogo da vida, no apetite de vida, no impulso *irracional* para a vida há uma espécie de *maldade* inicial: o desejo de Eros é uma crueldade, pois passa por cima das contingências; a morte é crueldade, a *ressurreição* é crueldade, pois em todos os sentidos e num mundo circular e fechado não há lugar para a verdadeira morte, pois a *ascensão* é um *dilaceramento*, pois o *espaço fechado* é alimentado de vidas e cada vida mais forte passa através das outras, portanto as devora num massacre que é uma *transfiguração* e um bem. No mundo manifesto, e *metafisicamente* falando, o mal é a *lei permanente*, e o que é bem é um esforço e já uma crueldade acrescida a outra.¹⁰³

É com crueldade que se *coagulam* as coisas, que se formam os planos do criado. O bem está sempre na face externa, mas a face interna é um mal. Mal que será reduzido com o *tempo*, mas no *instante supremo* em que tudo que existiu estiver prestes a retornar ao caos.¹⁰⁴

No fantástico clássico, a violência era ocultada. A morte, muitas vezes, era apenas referida por algum personagem. Quando o cadáver aparecia, era mostrado de bruços, ou de forma plácida, como se estivesse dormindo, não se

⁹⁸ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 117.

⁹⁹ Id. *Ibidem*, p. 118.

¹⁰⁰ Id. *Ibidem*, p. 118.

¹⁰¹ Id. *Ibidem*., p. 119.

¹⁰² Id. *Ibidem*, p. 120.

¹⁰³ Id. *Ibidem*, p. 120.

observando sangue ou outro sinal de agressão. Esta não tinha continuidade: o afogamento da garotinha por Frankenstein, em "Frankenstein" (Whale, 1931), além de ser construído dubiamente, precedido que é pela relação terna estabelecida entre os dois, não é mostrado em desenvolvimento, ao espectador cabendo somente a imagem do "monstro" jogando-a no rio acompanhada do grito da criança.

No fantástico moderno, paulatinamente, ela deixa de ser meramente sugestionada. Nos anos 60, opta-se pela construção de climas mórbidos, barrocos, como nos filmes de Marins, Argento e Polanski. Lembremos o final de "Bebê de Rosemary" (Polanski, 1968), em que o bebê concebido pelo demônio não aparece, insinuado somente pela imagem do berço coberto com manta negra e enrodilhado por cruxifixo de ponta-cabeça. Na década de 70, o monstro e seus atos de violência começam a imiscuir-se na tela, acompanhando a morbidez da narrativa. Geralmente, aparecem somente no clímax final¹⁰⁵. Nos anos 80, porém, tem início um espetáculo de sangue e gosmas nunca vistos dantes no cinema. Filmes como "Sexta-feira 13" (Cunningham, 1980) e "A Hora do pesadelo" (Craven, 1984), com o horripilante Freddy Krueger, dão origem a continuações cada vez mais nauseantes. Películas como "Scanners – sua mente pode destruir" (Cronenberg, 1981), "Videodrome – a síndrome do vídeo" (Cronenberg, 1982), "A morte do demônio" (Raimi, 1983), a continuação "Uma noite alucinante" (Raimi, 1987) e a inglesa "Hellraiser- reenascido do inferno" (Barker, 1987), abusando da escatologia, tomam conta das telas, fazendo o sucesso de adultos e adolescentes. Em muitos desses filmes, as cenas horripilantes tornam-se gratuitas, visando somente chocar o espectador. Em outros, como nos cinco últimos acima citados, elas são mais justificáveis: no caso de Cronenberg, a tematização da alienação da sociedade pós-industrial; no de Raimi, a problematização dos valores da juventude norte-americana; no de Barker, escritor inglês respeitado, a discussão de temas como o do homossexualismo e do sadomasoquismo.

¹⁰⁴ Id. Ibidem, p. 121. Nestas citações, as palavras foram colocadas em itálico por mim.

¹⁰⁵ "O massacre da serra elétrica" (Hooper, 1975); "Carrie, a estranha" (De Palma, 1976); "Halloween- a noite de terror" (Carpenter, 1978); "Alien, o oitavo passageiro", (Scott, 1979).

Glauber, dialogando com Artaud, Buñuel, Godard e Pasolini, desconstrói o fantástico clássico, ao imbuir caráter positivador na violência, visto que possibilita a constituição de uma ordem mais justa. Atualiza, pois, os postulados defendidos no manifesto “Estética da fome” (1965), em que a violência contra o colonizador emerge como solução para o terceiro mundo.

O sadomasoquismo

A tematização da *violência*, em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), toma aspectos *sádicos e masoquistas*. Glauber, como Artaud, Eisenstein, Buñuel, Godard e Pasolini, denota-lhes papel *didático-disciplinar*. Através deles, desencadeia-se o processo de autoconsciência da opressão, tanto por parte do sádico quanto do masoquista. “(...) somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora”¹⁰⁶. *Laura* começa a compreender sua condição ao assassinar *Mattos* com dezenas de estocadas (se este sobrevivesse, talvez se juntasse aos oprimidos). O *professor*, ao saber do massacre levado a cabo por *Mata-Vaca* (que dá pequena mostra de arrependimento ao ser encarado por *D. Santa*), monta sobre *Antão* e o esbofeteia, chamando-o de covarde, ação crucial para o renascimento dos dois personagens.

No fantástico clássico, o monstro se arrependia de seus crimes, sobre os quais parecia não possuir controle. Não se via em sua face qualquer traço que aparentasse prazer. Ao contrário, sentia-se culpado¹⁰⁷. No moderno, progressivamente, ele passa a gozar com os sofrimentos que impõe às vítimas, cada vez mais inimagináveis. Em “O homem com olhos de raio X” (Corman, 1963), ele é ainda vítima dele mesmo, o sádico e o masoquista presentes na mesma pessoa. Em “O massacre da serra elétrica” (Hooper, 1975), a família de canibais parece se divertir, mas a efusão independe do sentimento de medo da vítima, lembrando o prazer solitário do autista. Já em “Uma noite alucinante” (Raimi, 1987), parece haver uma relação de

¹⁰⁶ GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 597.

¹⁰⁷ “O lobisomem” (Wagner, 1941).

proporcionalidade entre o gozo do monstro e o temor da vítima. Esta, em muitas películas, estimula conscientemente estas sensações, atitude que se confunde com a do espectador¹⁰⁸. Ela também sofre horrores na mão do monstro. Até ser eliminada, ou derrotá-lo, é alvo de verdadeiro ritual sádico.

Sobre o sentido revolucionário que imbuía ao sadomasoquismo, o cineasta baiano diz, em carta escrita em 1973:

(...) nenhuma flor, apenas horror, nesse jardim fecundado pelo sangue das cabeças cortadas.....o ritual do sangue me fascina e é a partir desta selvageria ancestral que me vem o prazer sexual e estético. Começo a entender a significação do sado-masoquismo, a infinita ternura que há no crime. Eu tinha um verdadeiro prazer em filmar Antônio das Mortes massacrando beatos, projetava meu inconsciente fascista em cima dos miseráveis – *Deus e o Diabo* é uma razão histórica dialética para esconder o sádico de massas que sou. Paulo Martins faz o possível para destruir Diaz, mas quem triunfa é Diaz, o fascismo esplendoroso. Em *Terra em transe* a razão dialética intervém para criticar o fascismo, e Diaz vira um monstro abjeto. Continuo a destruição em *Cabeças Cortadas*, mas novos monstros renascem, mais poderosos e mortais, que me devoram durante a noite. Tenho vibrações típicas daquilo que chamam loucura, muito acima dos baratos, por exemplo: estava dormindo de tarde e acordei gritando: Ivan Ivan e vi saindo o próprio Terrível, e depois vi que Antônio das Mortes é o Assassino através do qual eu me manifesto nesta mágica, o Assassino Fascista que, tocado pelo amor do povo deixa de ser milico da direita (mercenário) para ser de esquerda (justiceiro) – PROFECIA.¹⁰⁹

Logo, o processo de desconstrução da violência, no fantástico clássico, que Glauber opera, também aparece nas cenas em que ele mostra a relação sadomasoquista de nossas elites em relação ao povo, explicitando, assim, o caráter colonialista dos mitos carregados pelo gênero.

O massacre

Quase ao fim de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), Glauber se apóia em *Eisenstein* para construir a cena em que os seguidores de *Antão* e *Coirana* são massacrados pelo bando de *Mata-Vaca*, passagem que procura instigar-nos revolta, além de trabalhar para propósitos sadomasoquistas.

¹⁰⁸ “A noite das brincadeiras mortais” (Walton, 1986); “Á beira da loucura” (Carpenter, 1995); “Pânico” (Craven, 1997).

No fantástico clássico, podíamos contar com os dedos de uma única mão as vítimas que os monstros faziam. Duas, três, no máximo, quatro. O clima de terror provocado por sua presença, como aquele criado quando de um animal selvagem solto, é que importava. No moderno, promovem-se verdadeiras carnificinas. A seita de “O bebê de Rosemary” (Polanski, 1968) pode ser responsabilizada por dois suicídios. A angustiada heroína de “Carrie, a estranha” (De Palma, 1976), promove o desabamento de um ginásio, matando vários colegas de escola. Já em filmes como “A volta dos mortos vivos” (O’Bannon, 1985) e “Fome animal” (Jackson, 1992), praticamente toda a cidade é atacada, dando origem ao exército de zumbis. Neles, parece haver um prazer sádico em condenar o individualismo e o consumismo da sociedade norte-americana, o “american way of life”, em suma.

O automatismo

Uma das principais características do fantástico clássico é a fusão entre espírito e matéria. Através dela, as noções cartesianas de espaço, tempo, causalidade, sujeito e objeto são embaraçadas. Os homens parecem encarnar forças cósmicas. Num estado parecido ao do drogado, do louco, daquele que sonha¹¹⁰ ou do místico, eles parecem agir como autômatos. Meros agentes do Mal, os personagens não parecem escolher seus destinos¹¹¹.

Não é o caso de Glauber. Se ele desprezava a psicologia e o subjetivismo, nos filmes, para ele características do cinema de autor “burguês” da Europa¹¹², assim o fazia não por não acreditar na autonomia humana, mas sim por ser existencialista¹¹³. Se *Antônio* decide lutar do lado dos oprimidos estimulado pela força mística de *D. Santa*, ele já se encontrava propenso a esta tomada de posição. Se o *professor* o acompanha após ser traído pelo destino, que castiga sua omissão matando, pelas mãos cruéis de *Mata-Vaca*,

¹⁰⁹ ROCHA, Glauber. Op. Cit., 1997, pp. 457-458.

¹¹⁰ TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., pp. 115-131.

¹¹¹ “Drácula” (Browning, 1931); “Frankenstein” (Whale, 1931); “A múmia” (Freund, 1932); “Zumbi branco” (Halperin, 1932); “O gato preto” (Ulmer, 1933); “O homem invisível” (Whale, 1933); “A noiva de Frankenstein” (Whale, 1935); “O lobisomem” (Waggner, 1941).

¹¹² Apesar de, no final da vida, ao mesmo tempo em que era tratado pelo Doutor Eduardo Mascarenhas, acabar fazendo uma elegia da psicanálise em inúmeras entrevistas.

aqueles com quem simpatizava (os seguidores de *Coirana* e *Antão*), desde o começo do filme sabemos, pelo sarcasmo com que trata as autoridades (*Buñuel*), que ele é um aliado em potencial dos revoltosos.

Em alguns momentos, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) parece tragédia sertaneja, *Jardim das Piranhas* mero palco da ação e seus personagens marionetes de embate encarniçado entre Deuses do Bem e do Mal, características essenciais das tragédias gregas e do teatro e cinema expressionista alemães. No entanto, os figurantes podem fugir deste mundo fechado sob a condição de adquirirem consciência, através do *transe* advindo da *violência*. *Coirana* não o consegue, pagando com a própria vida. *Laura* se liberta, redimindo-se, após matar o amante *Mattos*. O *professor*, envolto em redemoinho de autodestruição, livra-se dele após o massacre dos seguidores de *Antão*, auxiliado por *Antônio*. Este salva-se após atingir *Coirana*, ajudado espiritualmente por *D. Santa*.

Glauber, seguindo Artaud, constrói personagens responsáveis por seus atos. Se eles canalizam forças cósmicas, o fazem conscientemente, em função dos objetivos. Encontra, pois, a saída para a passividade e desorientação dos *anti-heróis* do cinema de autor europeu (Godard), ao mesclar marxismo e religiosidade, solução que ele denomina de “surrealismo-tropical”. Através do primeiro, ele procura limar os mitos colonialistas que aprisionam o segundo, deixando este livre para reinventar-se eternamente.

No fantástico moderno, o homem consegue gradualmente autonomizar-se das forças que procuram dominá-lo. Em “O sétimo selo” (Bergman, 1957), cavaleiro que retorna das cruzadas faz pacto com a morte para postergar a existência, até perder uma partida de xadrez que lhe retira o poder sobre a própria vida. Em “A dança dos vampiros” (Polanski, 1967), personagem mordido por estes seres demoníacos, consegue escapar da maldição que carregam. A Linda Blair de “O exorcista” (Friedkin, 1973) livra-se da possessão, que causa a morte do padre exorcista. No final de “A marca da pantera” (Shrader, 1982), o monstro é domesticado.

O tempo representado

¹¹³ Lembremos de sua afeição por Sartre, Fanon e Faulkner.

Em muitas passagens, o tempo não mais é representado. Emerge diretamente¹¹⁴, abandonando a linearidade. Presente, passado e futuro ao mesmo tempo, subordina o espaço. Daí o aspecto atemporal de *Jardim das Piranhas*, localidade sertaneja cercada de estradas e postos de gasolina, onde ainda existem beatos e cangaceiros. Daí a impetuosidade e força das cenas de que é palco. Deleuze, referindo-se à imagem-tempo, diz:

Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras na imagem-ação. Tampouco se trata de cenas de terror, embora haja, às vezes, cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras. (...) O romantismo já se propunha tal objetivo: apreender o intolerável ou o insuportável, o império da miséria, e com isso tornar-se visionário, fazer da visão pura um meio de conhecimento e ação¹¹⁵.

Como se pode ver, as opiniões de Deleuze aproximam-se das de Artaud anteriormente citadas, inclusive no cuidado que têm em não confundir crueldade (exposição do tempo) com violência gratuita. As semelhanças são naturais, na medida em que o primeiro quer libertar o cinema, e o segundo, o teatro, do romanesco burguês novecentista. Falando ainda da imagem-tempo (que caracteriza o cinema moderno em oposição ao clássico, em que o espaço subordina o tempo, reduzindo-o à representação, ao mito, advindo daí a imagem-movimento), Deleuze escreve:

Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade.¹¹⁶

A *subjativa indireta livre* é um dos instrumentos utilizados pelos cineastas europeus do chamado cinema de autor para permitir a emergência “pura” do tempo. Através dela, um personagem alter ego do cineasta expõe

¹¹⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 50.

¹¹⁵ Id. *Ibidem.*, pp. 28-29.

¹¹⁶ Id. *Ibidem.*, p. 55.

angústias e hesitações. Glauber, no entanto, como Pasolini, acentua-a, construindo um espaço horrorífico, distorcido, exagerado, de emoções extremas, barroco, atingindo mesmo o fantástico. Se Antonioni e Godard manipulam-na racionalmente ao lidar com as inquietações dos intelectuais europeus modernos, Glauber os transcende ao embarçar, metafisicamente, o olhar e o universo de seus alter egos. Enquanto, nos filmes europeus modernos, o mundo parece confuso e complexo o suficiente para que os personagens não consigam explicá-los, o que lhes impossibilita decidir-se ou fazer escolhas sozinhos, ou seja, de agir, na obra glauberiana há sempre a antevisão, por parte dos personagens, de forças sobrenaturais que lhes possibilitam alavancar a ação. Conseguindo perceber as potencialidades e latências que subsistem no presente, direcionam-nas a seu favor. Neste sentido, a forte religiosidade da cultura latino-americana parece apontar uma saída que difere do existencialismo-marxista da esquerda européia, solução que ficou popularizada como “realismo mágico”, que Glauber nomeava de “surrealismo tropical”.

Glauber, pois, assume visceralmente a *presentificação do tempo* do cinema moderno (Welles, Rossellini, Pasolini, Godard). Desse modo, consegue livrar os personagens do automatismo, conferindo-lhes o impulso necessário para a tomada de consciência da revolução tricontinental.

No fantástico clássico, a representação do tempo predominava. O monstro, ser estranho, mítico, bárbaro, símbolo de selvageria ultrapassada, se desestabilizava um pouco o espectador, era para logo ser destruído, em movimento catártico que restabelecia nossa auto-imagem de civilidade e progresso. O universo da narrativa, como o do teatro do XIX, era fechado. O monstro se imiscuía dentro dele somente para ser expelido. Além disso, sua presença era sempre justificada, seja remetendo-se às explicações “científicas”, seja às sobrenaturais (“maldições”)

No moderno, progressivamente, o tempo “puro”, com toda sua “monstruosidade natural”, começa a se impor, implodindo os limites da narrativa. Em “O mensageiro do diabo” (Laughton, 1955), até quase o final do filme, não sabemos o que move o obstinado assassino de crianças, elevando nosso temor ao infinito. Em “O homem com olhos de raio-x” (Corman, 1963), tematiza-se o contato direto com o tempo e suas drásticas conseqüências

(cegueira). Em “Encurralado” (Spielberg, 1971), o filme termina, o “monstro” é finalmente destruído, mas não temos ciência plena dos seus motivos, o que é assustador. A partir da década de 80, alguns filmes de Cronenberg exprimem um universo doentio e tétrico que dispensa explicações, psicológicas ou sociais, e em que a “normalidade” é a excentricidade. Em “Crash - estranhos prazeres” (1996), por exemplo, casais provocam acidentes automobilísticos por puro prazer. Cheios de cicatrizes e placas de metal sob a pele, cheirando a sêmen e gasolina, levam a brincadeira até a morte.

O duplo

Glauber parece querer multiplicar indefinidamente seus alter egos, outra característica que o aproxima do fantástico. Se *Antônio* e o *professor* melhor o personificam, o cangaceiro *Coirana*, com linguajar apocalíptico, e o coronel *Horácio*, com ódio á urbanidade que ameaça o sertão, têm também fortes componentes da persona glauberiana. Neste sentido, a tematização do duplo, corrente no fantástico clássico¹¹⁷, parece também fazer-se presente aqui. Além disso, como antes, *Corisco* era *Lampião* (“Deus e o diabo na terra do sol”), este agora é *Coirana*, encarnado por *Antônio* e o *professor*, que retomam a luta revolucionária.

A distensão da *subjétiua indireta livre* é emblemática da peculiaridade que Glauber confere ao cinema político terceiro-mundista, que para ele teria, obrigatoriamente, de livrar-se das origens racionalista-burguês-européias. De certa forma, pois, Glauber, ao contribuir para a desconstrução do fantástico clássico, na segunda metade da década de 60, acabou por redimensionar a *subjétiua indireta livre*, aprofundando os aspectos metafísicos, assumindo esta técnica em toda radicalidade: “A visão pura e simples descobre-nos um mundo plano, sem mistérios. A visão indireta é a única via para o maravilhoso”¹¹⁸. O *documentarismo-transcendental* de Rossellini é radicalizado por Glauber e

¹¹⁷ TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., p. 153.

¹¹⁸ Id. Ibidem., p. 130.

Pasolini, que, ultrapassando a alegoria, assumem o visionário, o fantástico, a irrealidade¹¹⁹.

Através dos inimigos dos seus alter egos, podemos perceber uma teleologia revolucionária na obra glauberiana. Em “Deus o diabo na terra do sol” (1964), *Antônio* procura dizimar formas supostamente “primitivas” de rebeldia popular (messianismo e cangaço). Em “Terra em Transe” (1967), *Paulo* luta contra a burguesia nacional (então inimigo urbano) e o capital internacional, perdendo a batalha. Em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), *Antônio* e o *professor* derrotam a burguesia nacional (já presente no campo em época de modernização conservadora) e o latifúndio, a “rebeldia primitiva” retornando somente de forma alegórica, mais, fantasmática. Em “O leão de sete cabeças” (1970) e *Cabeças cortadas* (1970), a batalha se efetiva contra as múltiplas faces do imperialismo. A violência, neste sentido, exerce a função de moto-perpetuum da história. Submetida à *ética* de libertação nacional, ela é fruto do amor, não do ódio:

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência mas um amor de ação e transformação.¹²⁰

Neste sentido, a dinâmica da duplicação é submetida ao mecanismo da *violência, que assume um papel didático/sadomasoquista*. Movimento antropofágico, em que personagens deglutem-se uns aos outros dando continuidade ao processo revolucionário. *Antônio* mata *Coirana*, assumindo seu projeto transformador. *Laura* assassina *Mattos*, autoconscientizando-se e contribuindo para a vitória dos oprimidos. *Antão* lança *Horácio*, adquirindo a força e segurança necessárias ao revoltoso. Nas palavras de Glauber:

O dragão é inicialmente Antônio das Mortes, assim como São Jorge é o cangaceiro. Depois, o verdadeiro dragão é o latifundiário, enquanto o Santo Guerreiro passa a ser o professor quando pega as armas do cangaceiro e de Antônio das Mortes. Em suma, queria dizer que tais papéis sociais não são eternos e imóveis, e que tais

¹¹⁹ Esta é uma das teses básicas desta dissertação, e que de certa forma também justifica a existência deste capítulo.

¹²⁰ GOMES, João Carlos Teixeira. Op. Cit., p. 597.

componentes de agrupamentos sociais solidamente conservadores, ou reacionários, ou cúmplices do poder, podem mudar e contribuir para mudar. Bastam que entendam onde está o verdadeiro dragão.¹²¹

No fantástico clássico, a problemática do duplo é negativada, por possibilitar a multiplicação do Mal. Em filmes como “O estudante de praga” (Rye, 1919), “Metrópolis” (Lang, 1926), “O vampiro” (Dryer, 1931), “A múmia” (Freund, 1932), “Zumbi branco” (Halperin, 1932) e “Os invasores de corpos” (Siegel, 1956), ela serve aos propósitos diabólicos, ao permitir a constituição de agentes subservientes ao vilão, escravizador de almas. No moderno, ela pode tomar feições progressistas. Em “William Wilson”, episódio de “Histórias extraordinárias” (1968), Malle adapta o conto de Poe em que um sócia do amoral personagem-título intercede em momentos-chaves de sua vida tentando modificar seu comportamento. Como não obtém o desejado, assassina-o (suicídio simbólico). Em “Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil” (Calmon, 1971), paródia de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), empresário inescrupuloso é perseguido pelo alter ego, acordado ou dormindo, até que ele mude de vida. Em “A dupla vida de Veronique” (Kieslowski, 1991) e “A estrada perdida” (Lynch, 1997), o duplo é que vai permitir que o personagem principal tome ciência de sua condição, ao iluminar aspectos do passado.

Um breve fecho para o capítulo

Finalizando o capítulo, surge-nos a dúvida: terá Glauber se livrado do mito, da metafísica, da religião? Em que medida podemos confiar na letra da música do final de “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), que dizia “que assim mal dividido, esse mundo anda errado, que a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo”? Ao contrário, a análise de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) nos leva a crer que Deleuze estava correto quando defendia a tese de que os artistas do terceiro mundo destruíam os mitos de seus povos somente para ajudá-los a construir outros tipos de enunciação. Seja na literatura :

¹²¹ Id. *Ibidem.*, p. 442.

(...) precisamente porque os “grandes talentos” ou as individualidades superiores não são abundantes nas literaturas menores, o autor não tem condições de produzir enunciados individuais, que seriam como histórias inventadas; mas também, porque falta o povo, o autor já está em condição de produzir enunciados coletivos, que são como que os germes do povo por vir, e cujo alcance político é imediato e inevitável. Por mais que o autor esteja à margem ou separado de sua comunidade, mais ou menos analfabeta, essa condição ainda mais o capacita a exprimir forças potenciais e, em sua própria solidão, ser um autêntico agente coletivo, um fermento coletivo, um catalizador.

Seja no cinema :

O que Kafka assim sugere para a literatura vale ainda mais para o cinema, na medida em que este reúne, enquanto tal, condições coletivas. E, com efeito, esta é a última característica do cinema político moderno. O diretor de cinema se vê perante um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades impessoais a serviço do colonizador. O autor não deve portanto fazer-se etnólogo do povo, tampouco inventar ele próprio uma ficção que ainda seria história privada: pois qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, está do lado dos “senhores”. É assim que vemos Glauber Rocha destruir de dentro os mitos, e Perrault denunciar toda ficção que um autor possa criar. Resta ao autor a possibilidade de se dar “intercessores”, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de “ficcional” por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*.¹²²

Como no caso de Glauber Rocha :

Não era esta a operação que Glauber Rocha fazia sobre os mitos do Brasil? Sua crítica interna começava desgarrando, por baixo do mito, um atual vivido que seria como que o intolerável, o que não pode ser vivido, a impossibilidade de viver agora “nesta” sociedade (*Deus e o diabo na terra do sol*); depois, passava a arrancar do “invivível” um ato de fala que não pudesse ser calado, um ato de fabulação que não seria uma volta ao mito, mas uma produção de enunciados coletivos capazes de elevar a miséria a uma estranha positividade, a invenção de um povo (*Antonio das Mortes*, *O leão de sete cabeças*, *Cabeças cortadas*). O transe, o fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala,

¹²² DELEUZE, Gilles. Op. Cit., p. 264.

através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual. O autor faz entrarem em transe as partes, para contribuir à invenção de um povo, que é o único capacitado a constituir o conjunto. Mas as partes não são exatamente reais em Glauber Rocha, porém recompostas (...).¹²³

Cabe ao artista terceiro-mundista buscar linhas de fuga em relação à racionalidade do primeiro mundo, eminentemente imperialista, colonialista.

Provocando o *transe* nos personagens, através de *violência sadomasoquista*, instigando assim as consciências, ou seja, ajudando-os a abandonar o estado de *autômatos*, o cineasta Glauber Rocha decompunha os mitos (deles), produtos do colonialismo imperialista, auxiliando-os depois a recompor as partes, em produção ininterrupta de novas mitologias, agora soberanas, nacionalistas, terceiro-mundistas.

Glauber, se desconfigura o fantástico clássico, não o dessubstancializa completamente. Os elementos míticos, atualizados em outra formação discursiva, alijados da função colonialista, limada, permitem-lhe ajudar a constituir novas narrativas mágicas, que agem não mais em função da alienação imperialista, mas da revolução tricontinental do terceiro mundo. Daí seu apego ao “irracionalismo” antropofágico do tropicalismo, com seu “surrealismo tropical”.

¹²³ DELEUZE, Gilles. Op. Cit., p. 265.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações finais

Acompanhamos, ao longo desta dissertação, o esforço glauberiano de contribuir, através do cinema, para a revolução tricontinental apregoada por Guevara. Lutando por fazer da vida obra de arte, e vice-versa, o cineasta conferia ao seu metier poder libertador. Através do cinema, Glauber acreditava auxiliar para a soberania do Brasil e do restante do terceiro mundo.

Com esse objetivo em mira, fazia-se mister elaborar estética singular, “nacional”, “terceiro-mundista”. Através dela, se desconstruíam os mitos colonialistas do cinema clássico hollywoodiano, mantenedores de nossa opressão e alienação. Entretanto, como o projeto estava também sendo levado a cabo na Europa, com a infinidade de cinemas-novos, cabia ao artista, do mundo abaixo do equador, ir além, sob pena de não se livrar das garras do imperialismo do primeiro mundo. Construindo desvios e linhas de fuga em relação ao “nihilismo burguês e decadente” dos filmes europeus, cuja racionalidade progressista seria tão doentia quanto a da conservadora cinematografia clássica hollywoodiana, o artista dos trópicos devia ajudar seu povo a inventar nova estética/estilística da existência. A fonte: a cultura popular.

Esta seria alvo de dupla ação do artista e intelectual. Primeira : desconstrução, para limá-la de agentes exógenos, externos, vírus imiscuídos pelo imperialismo. Daí a proposital inversão estrutural do faroeste clássico intentado por Glauber no filme. Talvez o gênero cinematográfico que mais tenha contribuído para a expansão norte-americana, dada a elegia do mito civilizatório, que inspirou profundamente nossos “nordesterns”, não é por acaso que Glauber e outros cineastas adeptos da retórica antiimperialista tenham-no tomado como símbolo a combater, epítome do “american way of life”. No entanto, dado o cinema de autor alimentar o mesmo objetivo, como no caso emblemático de Godard, fazia-se necessário dar um passo adiante, se não se queria cair na armadilha do que Glauber denominava de “nostalgia do primitivismo” do europeu, degustador de

nossa miséria, vista por ele não como “ (...) sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse”¹.

O segundo movimento: fabulação. Auxiliando o povo a reinventar os mitos, Glauber acreditava que o artista terceiro-mundista superaria a “razão revolucionária” da arte européia, tão “dominadora” quanto a “razão opressiva” da produção clássica norte-americana. Instigando as “raízes negras e índias” da cultura popular, permeadas de “irracionalismo”, “anti-razão” e “primitivismo”, o artista trabalharia para a soberania nacional e a sublevação do terceiro mundo. É por este motivo que Glauber opera com o fantástico, gênero pródigo na produção de mitologias². Este trabalho de elaboração mítica teria de ser eterno, incessante, para não se correr o risco de cair nas malhas da identidade, produtora de visibilidade e cristalização apta a ser cooptada pelo quase onisciente imperialismo.

O cineasta baiano foi feliz no projeto? Sua obra fílmica corrobora os escritos? Esta pesquisa me leva a crer que sim. Ainda que nós, historiadores, tenhamos que problematizar a fala dos agentes históricos, não podemos desprezá-la, sob pena de nos transformarmos em juízes da história, encarnações do espírito absoluto hegeliano. Ainda que se devam confrontar as fontes, atentando-se para a diferença, a anomalia, não podemos esquecer que as subjetivações existem, ainda que fluidas, temporárias. Neste sentido, suspeito que os escritos e os filmes de Glauber alimentavam-se mutuamente, num processo ad infinitum de exigente autocrítica e problematização.

Ao término desta pesquisa, inúmeras inquietações me assombram, instigadas pelas observações do prof. Durval Muniz de Albuquerque Júnior. A principal diz respeito à pretensão e amplitude da investigação empreendida. Não teria sido mais proveitoso estudar detidamente somente uma das inúmeras questões aqui levantadas (violência, sadomasoquismo, tropicalismo, terceiro-mundismo), verticalizando a análise? Ao que me parece, esta dissertação tomou caráter deveras panorâmico, para não dizer superficial. Estou convencido de que

¹ ROCHA, Glauber apud GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 594.

² Id. *Ibidem*, pp. 600-604.

deveria ter problematizado aquelas questões, não tomá-las como dadas, como o fiz. A linguagem não é neutra, transparente, inocente. Ela visa a determinados fins. Neste sentido, por exemplo, não seria mais inteligente ter feito a análise genealógica do conceito de “primitivismo”, tantas vezes invocado por Glauber, procurando delimitar o dispositivo de poder a que serve, ao invés de, ingenuamente, encará-lo como mera denotação? O mesmo podia ser feito com vários outros chavões da esquerda da época, como “nação”, “terceiro mundo”, “antropofagia”, “povo”, etc. Neste sentido, acredito que muitas vezes abracei o ideário glauberiano, ao invés de manter o distanciamento necessário. O historiador, diferentemente do memorialista, tem a obrigação de provocar estranhamento, e não fomentar identidades³. Ainda como decorrência do caráter açambarcador desta dissertação, creio que acabei muitas vezes sendo contraditório, além de resvalar para as interpretações mirabolantes do pior ensaísmo: aquele impressionista, intuitivo, não empirista.

Outra questão que me incomoda diz respeito às minhas opções teóricas. Indeciso entre o “verismo” da história social e cultural e a “genealogia do poder”⁴ dos filósofos pós-estruturalistas, não consegui firmar uma posição, o que é visível a quem quer que se aventure a ler esta dissertação .

No entanto, penso que esta dissertação tem pequeno mérito. Poucos são os trabalhos na área de História que utilizam o filme como fonte principal. Geralmente exercendo um papel meramente ilustrativo ou, mesmo quando problematizado, não adquirindo o estatuto de fonte tão importante quanto as outras, é destinado a ele um papel coadjuvante na ordem dos acontecimentos dignos de serem narrados pelo homem.

Por outro lado, os historiadores que se arriscaram a tomá-lo como resquício principal do passado não exploraram sua potencialidade intrínseca. Presos ao conceito de *representação* (ou outros congêneres), não conseguiram dimensionar o caráter positivador do cinema. Caudatários de visão marxista-ortodoxa da realidade, que relega a arte a função meramente superestrutural, não

³ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. 4ª ed., Brasília: Editora Universidade Brasília, 1998.

⁴ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 17ª ed., Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002.

puderam avaliar seu poder de intervenção e transformação de nossas subjetividades.

Seus trabalhos, como não poderiam deixar de ser, não avançaram além do enredo e dos diálogos fílmicos. Procurando nele o reflexo da conjuntura política, econômica e social, desprezaram o poder inventivo da linguagem/estética⁵. Nesta dissertação, se não procuro preencher esta lacuna, ao menos busco abrir um caminho pouco explorado, esperando que outros mais competentes dêem continuidade à empreitada.

A terminologia pejorativa de “História-linguagens”, que procura abarcar as pesquisas que usam produtos artísticos como fonte, é exemplar das reservas que os historiadores nutrem em relação à imagem. Como se os jornais, arquivos pessoais e os documentos de estado não fizessem parte de gêneros linguísticos particulares... O homem é um ser linguístico por excelência. As coisas existem graças às *palavras* que as nomeiam. A língua não é um instrumento neutro. Objetivadora, ela nasce de relações de poder específicas, servindo às estratégias e táticas de grupos sociais em combate.

O historiador que se debruça sobre jornais de época esforça-se por inteirar-se da lógica da fonte (seu gênero). Por que o historiador que toma o cinema como objeto não devia fazer o mesmo? Por que ao invés de estudar a estética cinematográfica (correntes cinematográficas, estrutura narrativa, direção, roteiro, fotografia, montagem, música, interpretação dos atores, figurino, etc), opta por centrar a narrativa na recepção do filme (crítica cinematográfica da época) ou nos escritos e entrevistas dos diretores? Por que a dificuldade em desligar-se da fonte impressa e de mergulhar na história “estrita” do cinema?

Muitas vezes, os artistas são as pessoas menos indicadas para falar do seu trabalho. Preocupados em constituir determinada visibilidade sobre suas

⁵ Ver, por exemplo : RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: Edusc, 2002. CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

obras, privilegiam determinados olhares em detrimento de outros, abafados. Desejosos de construir monumentos em torno de suas pessoas, obstaculizam o trabalho do historiador, cujo ofício não é o de inventar tradições e identidades, mas desconstruí-las, problematizá-las. Ainda que aqueles que utilizam o filme como registro devam primar pelo seu entrecruzamento com outras fontes, incluindo-se as impressas, suas pesquisas têm o objetivo precípuo de buscar as rugosidades, desvios e deslocamentos provocados no seu entrecruque (na passagem do impresso para o visual, e vice-versa).

O filme, como outros produtos artísticos, tem valor insuspeitado para o historiador cultural. Pelo autor não conseguir ter o controle total sobre sua obra, um olhar atento pode sempre encontrar nela, sob um *conteúdo aparente, outro latente*⁶. Pródigo em fazer emergir a diferença, a particularidade, o devir, o acontecimento, o não-dito, o não visível, a centelha benjaminiana, a película é um das maiores armas daqueles que se batem contra as totalizações redutoras, as abstrações generalizantes e o sociologismo fácil. Como disse Godard :

(...) a imagem é liberdade, as palavras são uma prisão; a imagem é forçosamente liberdade, uma imagem não proíbe nada, não permite nada, porque é um conjunto, uma outra coisa (...)⁷.

(...) então, em que consiste a ficção? Penso que é o momento da comunicação, é o momento em que podemos ver a prova material do crime, porque senão é apenas uma prova que não olhamos. Se a olhamos, há ficção. É o olhar que faz a ficção. (...) A ficção é o olhar, e o texto é a expressão desse olhar. A ficção, efetivamente, é a expressão do documento, o documento é a impressão. A impressão e a expressão são como dois momentos distintos da mesma coisa; eu diria que a impressão decorre desse momento. Mas, quando se precisa olhar esse documento, nesse momento a pessoa se expressa. E isso é ficção, mas a ficção é tão real quanto o documento, é um momento distinto da realidade⁸.

Os signos e o papel para escrever as Tábuas da lei, exatamente como faz Cecil B. DeMille em seu filme... Ainda é o melhor que há. Ao passo que o celulóide ou as imagens são mais perigosas, não são a lei; a lei pode ser escrita com imagens, mas nesse momento seriam obrigados a pôr duas, e seriam obrigados a julgar. Ao passo que quando há uma lei, e se escreve no papel, não é preciso julgar; é um decreto, não é uma lei... É um decreto, é uma ordem. Ao passo que as imagens não são

⁶ FERRO, Marc. O filme : uma contra-análise da sociedade?. IN : LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História : novos objetos*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1995, p. 207.

⁷ GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. : Antonio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1989, p. 112.

⁸ Id. *Ibidem*, p. 117.

uma ordem; põem-se numa certa ordem para que delas se desprenda uma certa maneira de viver; entre dois pólos, uma corrente; e a imagem é um neutro, que pode ser atraído mais ou menos; por isso é extremamente perigosa.⁹

Não podemos desconsiderar o poder do cinema de presentificar o passado. Ainda que suas imagens expressem antes um efeito de verdade do que o real, servindo a lugares de poderes específicos dentro da sociedade, sua capacidade indiscutível de jogar luzes sobre eventos do passado, encenados ou não, oferece ao historiador a oportunidade única de ter acesso à passagem do tempo, já que gravada em película. Única fonte móvel, não estática, porque apresenta o movimento do mundo, o filme não pode ser renegado por aquele que toma o tempo como matéria-prima de seu ofício.

A história do cinema deve partir sempre de correlações entre os filmes, do estudo dos gêneros aos quais pertencem. Na verdade, uma “verdadeira história do cinema”, como diz Godard, somente poderia ser escrita com imagens:

O que me interessa não é o lugar que ele ocupa na história do cinema, mas, a partir do lugar que tive, forçosamente, nessa galáxia, tentar ver qual era, na realidade, a história da qual eu era uma gota d'água, ou qual era o rio do qual eu era uma gota d'água, como corria o rio (...) ¹⁰
Talvez fosse preciso mostrar... a história da visão que o cinema que mostra as coisas desenvolveu, e a história da cegueira que engendrou (...) ¹¹
O cinema, creio eu, é o único que seria interessante, que seria bastante único, já que é feito apenas de imagens umas depois das outras. Sua história deveria ser fácil, porque está nele mesmo, nem fora nem ao lado (...) ¹²

Como nós, historiadores, não estamos ainda capacitados para tanto, respeitemos ao menos as imagens, cuidando para não soçobrá-las com a onipotência da fala e da escrita nos departamentos de História. Lembremos que *“As crianças ao nascer ou os velhos ao morrer não falam – veêm coisas”*¹³.

⁹ Id. Ibidem, pp. 306-307.

¹⁰ Id. Ibidem, p. 99.

¹¹ Id. Ibidem., p. 155.

¹² Id. Ibidem, p. 156.

¹³ Id. Ibidem., p. 66.

FONTES

Fontes

Ficha técnica detalhada da fonte principal¹:

Título: "O dragão da maldade contra o santo guerreiro"

Longa metragem. Ficção. Colorido (Eastmancolor)

Bitola: 35 mm.

Duração: 95 minutos

Lançamento: 9 de junho de 1969, no Rio de Janeiro, nos cinemas Bruni-Flamengo, Bruni-Copacabana, Bruni-Ipanema e outros do circuito Lívio Bruni..

Companhia Produtora: Mapa Filmes

Distribuição: Mapa Filmes

Produtores : Glauber Rocha, Zelito Viana, Luís Carlos Barreto e Claude-Antoine.

Diretores de produção : Demerval Novais de Carvalho e Agnaldo Azevedo.

Produtor executivo : Zelito Viana

Administrador : Tácito Val Quintas

Diretor: Glauber Rocha

Roteirista : Glauber Rocha

Diretor de fotografia : Afonso Beato

Câmera : Ricardo Stein

Assistente de câmera : André Faria

Maquinistas : Pintinho, Eutímio e Daniel

Eletricistas : Roque Araújo e Chiquinho Messias

Som direto : Walter Goulart

Operador de microfone : Diego Arruda

Mixagem : Carlos della Riva

Efeitos sonoros : Paulo Lima

Montador : Eduardo Escorel

Assistente de montagem : Amauri Alves

Cenógrafo : Glauber Rocha

Assistentes de cenografia : Paulo Lima e Paulo Gil Soares

Figuristas : Glauber Rocha, Paulo Lima e Paulo Gil Soares

Trajes de Odete Lara : Hélio Eichbauer

Letreiros : Robert Lunari

Cartaz : Jânio de Freitas

Música : "Unkrimakrimkrim", "Ritmetron" (Marlos Nobre), "Coirana" (Walter Queirós), "Antônio das Mortes" (Sérgio Ricardo), "Macumba de milagres" (anônimo) e "Chegada de Lampião no inferno" (cego de feira).

Locação : Milagres, Bahia.

Laboratório de imagem : Rex Filmes

Estúdio de som : Rivaton

Elenco : Maurício do Valle (Antônio das Mortes), Odete Lara (Laura), Othon Bastos (Professor), Hugo Carvana (Mattos), Jofre Soraes (Horácio), Lorival Pariz (Coirana), Rosa Maria Penna (d. Santa), Emanuel Cavalcanti (padre), Mário Gusmão (Antão), Vinícius Salvatori (Mata-Vaca) e outros.

¹ Informações retiradas de ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 737-738.

Sinopse do filme (breve descrição da fonte principal) :

O jagunço Antônio das Mortes, “matador de cangaceiros”, está exilado em Salvador, desgostoso com a vida. Sua alienação do universo urbano é clara. Enquanto assiste a um desfile de 7 de setembro, é abordado por Matos, velho conhecido, agora delegado de “Jardim das Piranhas”. Traz-lhe trabalho: um bando de cangaceiros, acompanhado por um beato e seguidores, ameaçam saquear a localidade. Antônio das Mortes não acredita que ainda existam cangaceiros, já teria exterminado todos. Quer ver para crer, e por esta razão aceita o convite. Chegando à cidade, vê Coirana, acompanhado pelo bando e cercado de seguidores do beato Antão, vociferar ameaças e gritar contra as injustiças sociais, num palavreado mais místico que marxista. Antônio duela com ele, ferindo-o gravemente. Horácio, potentado da região, temeroso da revolta popular, distribui farinha de seu armazém para os “invasores”, que se refugiam numa pedreira, sem no entanto diminuir sua cantoria, que apavora o coronel. Laura, a esposa, é mulher deprimida com a vida modorrenta do sertão, e por isto ludibriada facilmente com as promessas de mudança para a cidade feitas pelo amante, Matos, delegado da cidade e protegido do coronel, de quem espera o apoio para futura candidatura à prefeitura. Batista é o ajudante servil de Horácio, que, cego, mal pode se locomover sozinho. Um professor beberrão faz-se sempre presente nos acontecimentos de “Jardim das Piranhas”, mantendo, no entanto, distanciamento irônico e amargo de tudo que o rodeia. O pároco da localidade também percorre todos os ambientes, demonstrando sempre temor e estranhamento em relação ao que acontece. A população local não aparece na película.

Antônio das Mortes sente-se culpado por ter ferido Coirana. A presença divinal de Dona Santa, que acompanha o cortejo do beato Antão, parece tê-lo transformado. Toma consciência de que esteve, até o momento, do lado errado. Abandona lentamente os poderosos, tomando partido pelos oprimidos. Matos tenta dissuadí-lo, pede-lhe que assassine Horácio, desejo de Laura. Antônio não aceita. Horácio se desespera com a permanência na cidade dos “invasores”, culpa Matos pela inação de Antônio, acaba por mandar chamar o bando do jagunço Mata-Vaca, que, antes de dizimar os

“descontentes” – deixando ilesos somente os “líderes espirituais” Antão e Dona Santa -, é designado por Horácio para assassinar Mattos, cuja traição vem à tona com a descoberta de Batista. Este é morto por Mattos, que se refugia no bar Alvorada, cercado pelo bando de Mata-Vaca. Laura, no entanto, é quem o mata. Antônio das Mortes e o professor, unidos na frente da igreja local, aniquilam o bando de Mata-Vaca, enquanto o beato Antão, levando Dona Santa na garupa do cavalo, assassina Horácio com uma lança enfiada no peito. Depois, cada um toma seu caminho. Antônio das Mortes dirige-se por uma rodovia em direção à cidade, representada por um símbolo da Shell, dependurado num posto de gasolina à sua frente.

Outras fontes (filmografia²) :

- ABRAÃO, Benjamin. *Lampião, rei do cangaço*. BRA, 1936.
 ALDRICH, Robert. *O último bravo*. EUA, 1954.
 _____. *Vera Cruz*. EUA, 1954.
 ALMEREIDA, A *múmia*. EUA, 1999.
 _____. *Hamlet*. EUA, 2000.
 ALTMAN, Robert. *Oeste selvagem*. EUA, 1976.
 _____. *Quando os homens são homens*. EUA, 1971.
 ANDERAOS, Foaud. *Lampião, rei do cangaço*. BRA, 1950.
 ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Os inconfidentes*. BRA, 1971.
 ANTONIONI, Michelangelo. *A noite*. ITA/FRA, 1960.
 _____. *Deserto vermelho*. ITA/FRA, 1964.
 _____. *O eclipse*. ITA/FRA, 1962.
 ARNOLD, Jack. *Tarântula*. EUA, 1956.
 _____. *O monstro do lago*. EUA, 1954.
 ATIAS, Daniel. *A hora do lobisomem*. EUA, 1985.
 BARBONI, Enzo. *Trinity é o meu nome*. ITA, 1971.
 BARKER, Clive. *Hellraiser – renascido do inferno*. ING, 1987.
 _____. *O mestre das ilusões*. EUA, 1995.
 BARRETO, Lima. *O cangaceiro*. BRA, 1953.
 BARTEL, Paul. *A longa corrida do ouro*. EUA, 1985.
 BASINI, Mario. *O primo do cangaceiro*. BRA, 1955.
 BAVA, Lamberto. *Demons – filhos das trevas*. ITA, 1986.
 BERTOLUCCI, Bernardo. *Antes da revolução*. ITA, 1964.
 BRANDO, Marlon. *A face oculta*. EUA, 1961.
 BROOKS, Mel. *Banzé no Oeste*. EUA, 1974.
 BROOKS, Richard. *O risco de uma decisão*. EUA, 1975.
 BROWNING, Tod. *Drácula*. EUA, 1931.

² Respectivamente : sobrenome e nome do diretor, nome do filme, país de origem e ano de produção. A maioria destes filmes podem ser encontrados em videolocadoras ou na programação de alguns canais por assinatura.

- BUÑUEL, Luis. *A bela da tarde*. FRA/ITA, 1966.
 _____ . *Diário de uma camareira*. FRA, 1964.
 _____ . *Ensayo de um crimen*. MEX, 1955.
 _____ . *Esse obscuro objeto do desejo*. FRA, 1977.
 _____ . *Espanha 36*. ESP, 1936.
 _____ . *L' Age d'oro*. FRA, 1929.
 _____ . *Los olvidados*. MEX, 1950.
 _____ . *Nazarin*. MEX, 1958.
 _____ . *O anjo exterminador*. MEX, 1962.
 _____ . *O cão andaluz*. FRA, 1928.
 _____ . *O discreto charme da burguesia*. FRA/ITA/ESP, 1972.
 _____ . *O fantasma da liberdade*. FRA, 1974.
 _____ . *Robinson Crusoe*. EUA, 1952.
 _____ . *Simão do deserto*. MEX, 1965.
 _____ . *Subida ao céu*. MEX, 1952.
 _____ . *Terra sem pão*. ESP, 1932.
 _____ . *Tristana*. ESP/FRA/ITA, 1970.
 _____ . *Veridiana*. ESP, 1960.
 _____ . *Via Láctea*. FRA/ITA, 1969.
- BURTON, Tim. *Os fantasmas se divertem*. EUA, 1989.
- CAIN, Christopher. *Os jovens pistoleiros*. EUA, 1988.
- CALMON, Antonio. *Capitão bandeira contra o dr. Moura Brasil*. BRA, 1971.
- CARBONI, Enzo. *Trinity é o meu nome*. ITA, 1971.
- CARPENTER, John. *Á beira da loucura*. EUA, 1995.
 _____ . *Cristine*. EUA, 1983.
 _____ . *Halloween – A noite do terror*. EUA, 1978.
- CASTELLARI, Enzo. *Keoma*. ITA, 1976.
 _____ . *Vou, mato e volto*. ITA, 1967.
- CHAGAS, Édson. *Filho sem mãe*. BRA, 1927.
- CIMINO, Michael. *O último golpe*. EUA, 1974.
- COHEN, Larry. *A coisa*. EUA, 1985.
- COIMBRA, Carlos. *A morte comanda o cangaço*. BRA, 1960.
- COOPER, Merian C. *King Kong*. EUA, 1933.
- COPPOLA, Francis Ford. *Drácula de Bram Stoker*. EUA, 1992.
- CORBUCCI, Sergio. *Django*. ITA, 1966.
 _____ . *O vingador silencioso*. ITA, 1968.
 _____ . *Vamos matar, companheiros*. ITA, 1970.
- CORMAN, Roger. *O homem com olhos de raio X*. EUA, 1963.
- COSTNER, Kevin. *Dança com lobos*. EUA, 1990.
- COUTINHO, Eduardo. *Um cabra marcado para morrer*. BRA, 1984.
- CRAVEN, Wes. *A hora do pesadelo*. EUA, 1984.
 _____ . *Pânico*. EUA, 1997.
- CRONENBERG, David. *A mosca*. EUA, 1985.
 _____ . *Crash – estranhos prazeres*. CAN, 1996.
 _____ . *Gêmeos, mórbida semelhança*. CAN, 1988.
 _____ . *Mistérios e paixões*. CAN/ING, 1991.
 _____ . *Scanners - sua mente pode destruir*. CAN, 1981.
 _____ . *Videodrome, a síndrome do vídeo*. CAN, 1982.
- CUNNINGHAM, Sean S. *Sexta-feira 13*. EUA, 1980.
- CURTIZ, Michael. *A estrada de santa fé*. EUA, 1941.

- _____. *Dodge City – uma cidade que surge*. EUA, 1939.
- _____. *Os comancheiros*. EUA, 1962.
- DAMIANI, Damiano. *Terror em Amityville*. EUA, 1983.
- _____. *Uma bala para o general*. ITA, 1968.
- DANTE, Joe. *Gremlins*. EUA, 1984.
- _____. *Gremlins 2*. EUA, 1990.
- _____. *Grito de horror*. EUA, 1980.
- _____. *Meus vizinhos são um terror*. EUA, 1989.
- DAVES, Delmer. *Ao despertar da paixão*. EUA, 1955.
- _____. *Como nasce um bravo*. EUA, 1958.
- _____. *Flechas de fogo*. EUA, 1950.
- _____. *Galante e sanguinário*. EUA, 1957.
- DE BELLO, John. *O ataque dos tomates assassinos*. EUA, 1980.
- DE PALMA, Brian. *Carrie, a estranha*. EUA, 1976.
- DE SANTIS, Giuseppe. *Arroz amargo*. ITA, 1949.
- DE SICA, Vittorio. *Os ladrões de bicicleta*. ITA, 1947.
- DMYTRYK, Edward. *Alvarez Kelly*. EUA, 1966.
- DONNER, Richard. *A profecia*. EUA, 1976.
- DRYER, Carl T. *O vampiro*. FRA/ALE, 1931.
- DUARTE, Anselmo. *O cangaceiro sem Deus*. BRA, 1969.
- _____. *O pagador de promessas*. BRA, 1962.
- EASTWOOD, Clint. *Josey Wales – o fora-da-lei*. EUA, 1976.
- _____. *O cavaleiro solitário*. EUA, 1985.
- _____. *O estranho sem nome*. EUA, 1973.
- _____. *Os imperdoáveis*. EUA, 1992.
- EISENSTEIN, Sergei. *A greve*. URS, 1924.
- _____. *Alexandre Néovski*. URS, 1938.
- _____. *Encouraçado Potemkin*. URS, 1925.
- _____. *Outubro*. URS, 1928.
- _____. *Que viva México*. MEX, 1933.
- _____. *Romance sentimental*. FRA, 1930.
- FELLINI, Federico. *A doce vida*. ITA/FRA, 1960.
- _____. *As noites de Cabíria*. ITA, 1957.
- _____. *A trapaça*. ITA, 1955.
- _____. *Histórias extraordinárias*. ITA/FRA, 1968.
- FORD, John. *A conquista do Oeste*. EUA, 1962.
- _____. *A mocidade de Lincoln*. EUA, 1939.
- _____. *Cavalo de ferro*. EUA, 1924.
- _____. *O homem que matou o fascínora*. EUA, 1962.
- _____. *Legião invencível*. EUA, 1949.
- _____. *Marcha de heróis*. EUA, 1959.
- _____. *O céu mandou alguém*. EUA, 1948.
- _____. *Paixão dos fortes*. EUA, 1946.
- _____. *Rastros de ódio*. EUA, 1956.
- _____. *Rio Bravo*. EUA, 1950.
- _____. *Sangue de heróis*. EUA, 1948.
- FREUND, Karl. *A múmia*. EUA, 1932.
- FRIEDKIN, William. *O exorcista*. EUA, 1973.
- FULLER, Samuel. *Os piores homens do Oeste*. EUA, 1977.
- _____. *Renegando meu sangue*. 1957.

- GÁUDIO, Guilherme. *Lampião, fera do nordeste*. BRA, 1930.
- GODARD, Jean-Luc. *A chinesa*. FRA, 1967
- _____ . *Acossado*. FRA, 1959.
- _____ . *Alphaville*. FRA, 1965.
- _____ . *As maiores vigarices do mundo*. FRA/ITA/JAP/HOL, 1963.
- _____ . *Longe do Vietnã*. FRA, 1967
- _____ . *Made in USA*. FRA, 1967.
- _____ . *O demônio das onze horas*. FRA, 1965
- _____ . *One plus one*. ING, 1968.
- _____ . *O pequeno soldado*. FRA, 1960.
- _____ . *Pravda*. ALE, 1970.
- _____ . *Tempo de guerra*. FRA/ITA, 1963.
- _____ . *Vento do Leste*. FRA/ITA/ALE, 1969.
- _____ . *Week-end*. FRA, 1967.
- GORDON, Stuart. *Re-animator - a hora dos mortos-vivos*. EUA, 1985.
- GRAVAS, Costa. Z. FRA, 1969.
- GRIFFITH, David W. *O nascimento de uma nação*. EUA, 1914.
- GUERRA, Ruy. *Os fuzis*. BRA, 1964.
- HALPERIN, Victor. *Zumbi branco*. EUA, 1932.
- HATHAWAY, Henry. *A conquista do Oeste*. EUA, 1962.
- _____ . *Bravura indômita*. EUA, 1969.
- _____ . *Brigham young frontiersman*. EUA, 1940.
- _____ . *Nevada Smith*. EUA, 1966.
- _____ . *Os filhos de Katie Elder*. EUA, 1965.
- _____ . *Pôquer de sangue*. EUA, 1968.
- HAWKS, Howard. *El dorado*. EUA, 1967.
- _____ . *O monstro do Ártico*. EUA, 1951.
- _____ . *Onde começa o inferno*. EUA, 1959.
- _____ . *Rio vermelho*. EUA, 1948.
- HILL, George Roy. *Butch Cassidy*. EUA, 1969.
- HILL, Walter. *Cavalcada dos proscritos*. EUA, 1980.
- _____ . *Gerônimo, uma lenda americana*. EUA, 1993.
- _____ . *Wild Bill - uma lenda do Oeste*. EUA, 1995.
- HITCHCOCK, Alfred. *Os pássaros*. EUA, 1963.
- _____ . *Psicose*. EUA, 1960.
- HOLLAND, Tom. *A hora do espanto*. EUA, 1985.
- _____ . *Brinquedo assassino*. EUA, 1988.
- HOOPER, Tobe. *O massacre da serra elétrica*. EUA, 1975.
- _____ . *Poltergeist, o fenômeno*. EUA, 1981
- HOPPER, Dennis. *Sem destino*. EUA, 1969.
- HUGHES, Howard. *O proscrito*. EUA, 1943.
- HUSTON, John. *Moby Dick*. EUA, 1956.
- _____ . *Nascida para o mal*. EUA, 1942.
- _____ . *O diabo ri por último*. EUA, 1955.
- _____ . *O homem que queria ser rei*. EUA, 1975.
- _____ . *O passado não perdoa*. EUA, 1958.
- _____ . *O pecado de todos nós*. EUA, 1967.
- _____ . *Os desajustados*. EUA, 1960.
- IRVIN, John. *História de fantasmas*. EUA, 1981.
- JACKSON, Peter. *Almas gêmeas*. NZE, 1994.

- _____. *Fome animal*. NZE, 1992.
- JARMUSCH, Jim. *Dead man*. EUA, 1996.
- JORDAN, Neil. *A companhia dos lobos*. EUA, 1984.
- _____. *Entrevista com o vampiro*. EUA, 1994.
- KAPLAN, Jonathan. *Bad girls*. EUA, 1994.
- KASDAN, Lawrence. *Silverado*. EUA, 1985.
- _____. *Wyatt Earp*. EUA, 1994.
- KAUFMAN, Philip. *Sem lei e sem esperança*. EUA, 1972.
- KAZAN, Elia. *A luz é para todos*. EUA, 1947.
- _____. *Clamor do sexo*. EUA, 1961.
- _____. *Movidos pelo ódio*. EUA, 1969.
- _____. *O último magnata*. EUA, 1976.
- _____. *Rio violento*. EUA, 1960.
- _____. *Sindicato de ladrões*. EUA, 1954.
- _____. *Uma rua chamada pecado*. EUA, 1951.
- _____. *Vidas amargas*. EUA, 1955.
- _____. *Viva Zapata*. EUA, 1952.
- KERSHNER, Irvin. *Robocop 2*. EUA, 1990.
- KIESLOWSKI, Krzysztof. *A dupla vida de Veronique*. POL/FRA/NOR, 1991.
- KING, Henry. *O matador*. EUA, 1950.
- _____. *Jesse James*. EUA, 1939.
- KRAMER, Stanley. *Acorrentados*. EUA, 1957.
- _____. *Adivinhem quem vem para jantar*. EUA, 1967.
- KUBRICK, Stanley. *O iluminado*. EUA, 1980.
- LAMBERT, Mary. *Cemitério maldito*. EUA, 1989.
- LANDIS, John. *Um lobisomem americano em Londres*. EUA, 1981.
- LANG, Fritz. *Metrópolis*. ALE, 1926.
- _____. *M, o vampiro de Düsseldorf*. ALE, 1931.
- LAUGHTON, Charles. *O mensageiro do diabo*. EUA, 1955.
- LEE, Ang. *Cavalgada com o diabo*. EUA, 1999.
- LEONE, Sergio. *Era uma vez no Oeste*. ITA/EUA, 1969.
- _____. *Por um punhado de dólares*. ITA, 1964.
- _____. *Quando explode a vingança*. ITA, 1972.
- LIZZANI, Carlo. *Kill and pray*. ITA/ALE, 1967.
- LUPO, Michele. *Ben & Charlie*. ITA, 1976.
- LYNCH, David. *A cidade dos sonhos*. EUA/FRA, 2002.
- _____. *A estrada perdida*. EUA, 1997.
- _____. *Duna*. EUA, 1984.
- _____. *O homem elefante*. EUA, 1980.
- MAAS, Dick. *O elevador assassino*. HOL, 1983.
- MACGANN, William. *O caminho fatal*. EUA, 1942.
- MALLE, Louis. *Histórias extraordinárias*. ITA/FRA, 1968.
- MANGA, Carlos. *Matar ou correr*. BRA, 1954.
- MANN, Anthony. *O homem do Oeste*. EUA, 1958.
- _____. *Um certo capitão Lockhart*. EUA, 1954.
- MANN, Daniel. *Marcados pela vingança*. EUA, 1972.
- MARINS, José Mojica. *A sina do aventureiro*. BRA, 1958.
- _____. *O despertar da besta (Ritual dos sádicos)*. BRA, 1969.
- _____. *O diabo de Vila Velha*. BRA, 1966.
- _____. *O estranho mundo de Zé do Caixão*. BRA, 1968.

- _____ . *Pesadelo*. BRA, 1965.
- _____ . *Trilogia do terror*. BRA, 1968.
- MARSHALL, Frank. *Aracnofobia*. EUA, 1990.
- MARSHALL, George. *A conquista do Oeste*. EUA, 1962.
- MILLER, George. *As bruxas de Eastwick*. EUA, 1987.
- MINER, Steve. *A casa do espanto*. EUA, 1985.
- MULLIGAN, Robert. *O sol é para todos*. EUA, 1962.
- NELSON, Ralph. *Duelo em Diablo Canyon*. EUA, 1966.
- _____ . *Quando é preciso ser homem*. EUA, 1970.
- NICHOLSON, Jack. *Com a corda no pescoço*. EUA, 1978.
- NYBY. *O monstro do Ártico*. EUA, 1951.
- O' BANNON, Dan. *A volta dos mortos vivos*. EUA, 1985.
- OZ, Frank. *Pequena loja dos horrores*. EUA, 1986.
- PARKER, Alan. *Coração satânico*. EUA, 1987.
- PARKS, Gordon. *Shaff*. EUA, 1971.
- PARRISH, Robert. *The wonderful country*. EUA, 1959.
- PASOLINI, Pier Paolo. *A ricota*. ITA/FRA, 1963.
- _____ . *As mil e uma noites de Pasolini*. ITA/FRA, 1974.
- _____ . *Decameron*. ITA/FRA/ALE, 1971
- _____ . *Desajuste social*. ITA, 1961.
- _____ . *Édipo rei*. ITA, 1967.
- _____ . *Gaviões e passarinhos*. ITA, 1966.
- _____ . *Mamma Roma*. ITA, 1962.
- _____ . *Medéia*. ITA/FRA/ALE, 1970.
- _____ . *Notas para uma Oréstia africana*. ITA, 1970.
- _____ . *O evangelho segundo São Mateus*. ITA, 1964.
- _____ . *Pocilga*. ITA, 1969.
- _____ . *Saló, os 120 dias de Sodoma*. ITA/FRA, 1975.
- _____ . *Teorema*. ITA, 1968.
- PAZZONI, Luigi. *Homem, orgulho e vingança*. ITA/ALE, 1968.
- PECKINPAH, Sam. *Dez segundos de perigo*. EUA, 1972.
- _____ . *Juramento de vingança*. EUA, 1965.
- _____ . *Meu ódio será sua herança*. EUA, 1969.
- _____ . *Pat Garret e Billy the Kid*. EUA, 1973.
- _____ . *Pistoleiros do entardecer*. EUA, 1962.
- PEEBLES, Mario Van. *Posse – a vingança de Jessie Lee*. EUA/ING, 1993.
- PEIXOTO, Mario. *Limite*. BRA, 1929.
- PENN, Arthur. *Caçada humana*. EUA, 1966.
- _____ . *Duelo de gigantes*. EUA, 1976.
- _____ . *Pequeno grande homem*. EUA, 1970.
- POLANSKI, Roman. *A dança dos vampiros*. ING/FRA, 1967.
- _____ . *O bebê de Rosemary*. EUA, 1968.
- _____ . *O inquilino*. FRA/EUA, 1976.
- POLLACK, Sydney. *O cavaleiro elétrico*. EUA, 1979.
- _____ . *Mais forte que a vingança*. EUA, 1972.
- _____ . *Revanche selvagem*. EUA, 1968.
- POLONSKI, Abraham. *Willie boy*. EUA, 1969.
- PREMINGER, Otto. *O rio das almas perdidas*. EUA, 1954.
- PUDOVKIN, Vsevolod I. *A mãe*. URS, 1924.
- _____ . *Tempestade sobre a Ásia*. URS, 1931.

- RADFORD, Michael. *1984 de Orwell*. ING, 1984.
- RAIMI, Sam. *A morte do demônio*. EUA, 1983.
- _____. *Rápida e mortal*. EUA, 1985.
- _____. *Uma noite alucinante*. EUA, 1987.
- RAY, Nicholas. *Alma sem pudor*. EUA, 1950.
- _____. *55 dias em Pequim*. EUA/ESP, 1963.
- _____. *Delírio de loucura*. EUA, 1956.
- _____. *Johnny Guitar*. EUA, 1954.
- _____. *No silêncio da noite*. EUA, 1949.
- _____. *O rei dos reis*. EUA, 1961.
- REITMAN, Ivan. *Os caça-fantasmas*. EUA, 1984.
- RITT, Martin. *Hombre*. EUA, 1967.
- ROCHA, Glauber. *Amazonas, amazonas*. BRA, 1966.
- _____. *As armas e o povo*. POR, 1975.
- _____. *Barravento*. BRA, 1961.
- _____. *Cabeças cortadas*. ESP/BRA, 1970.
- _____. *Câncer*. BRA/ITA, 1968.
- _____. *Claro*. ITA, 1975.
- _____. *Deus e o diabo na terra do sol*. BRA, 1964.
- _____. *Di*. BRA, 1977.
- _____. *História do Brasil*. CUB/ITA, 1974.
- _____. *A idade da terra*. BRA, 1981.
- _____. *Jorjamado no cinema*. BRA/FRA, 1977.
- _____. *O leão de sete cabeças*. ITA/FRA, 1970.
- _____. *Pátio*. BRA, 1959.
- _____. *Maranhão 66*. BRA, 1966.
- _____. *1968*. BRA, 1968.
- _____. *Terra em transe*. BRA, 1967.
- _____. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. BRA, 1969.
- RODRIGUEZ, Robert. *Um drink no inferno*. EUA, 1996.
- ROEG, Nicholas. *Inverno de sangue em Veneza*. ING, 1973.
- ROMERO, George. *Comando assassino (Instinto fatal)*. EUA, 1988.
- ROSSELINI, Roberto. *Alemanha, ano zero*. ITA/ALE/FRA, 1947.
- _____. *A nave branca*. ITA, 1941.
- _____. *De crápula a herói*. ITA, 1959.
- _____. *Europa 51*. ITA, 1952.
- _____. *Francesco, arauto de Deus*. ITA, 1950.
- _____. *Índia*. FRA/ITA, 1958.
- _____. *Itália, ano um*. ITA, 1974.
- _____. *O messias*. ITA/FRA, 1976.
- _____. *Paisá*. ITA, 1946.
- _____. *Roma, cidade aberta*. ITA, 1945.
- _____. *Stromboli*. ITA, 1950.
- _____. *Viagem à Itália*. ITA, 1953.
- RUGGLES, Wesley. *Cimarron*. EUA, 1931.
- RYE, Stellan. *O estudante de Praga*. ALE, 1919.
- SANT, Gus Van. *Até as vaqueiras ficam tristes*. EUA, 1994.
- SANTOS, Néelson Pereira dos. *Rio 40 graus*. BRA, 1955.
- _____. *Rio Zona norte*. BRA, 1957.
- SARACENI, Paulo César. *O desafio*. BRA, 1965.

- SCHLESINGER, John. *Morando com o perigo*. EUA, 1990.
- SCHUMACHER, Joel. *Os garotos perdidos*. EUA, 1987.
- SCOTT, Ridley. *Alien, o oitavo passageiro*. EUA, 1979.
- SCOTT, Tony. *Fome de viver*. EUA, 1983.
- SELLIER JR, Charles E. *Natal sangrento*. EUA, 1984.
- SHEPARD, Sam. *O espírito do silêncio*. EUA, 1992.
- SHOEDSACK, Ernest. *King Kong*. EUA, 1933
- SHRADER, Paul. *A marca da pantera*. EUA, 1982.
- _____. *Uma estranha passagem em Veneza*. EUA/ITA, 1991.
- SIEGEL, Don. *Estrela de fogo*. EUA, 1960.
- _____. *Os abutres têm fome*. EUA, 1970.
- _____. *Os invasores de corpos*. EUA, 1956.
- _____. *O último pistoleiro*. EUA, 1976.
- SILVERSTEIN, Elliot. *Um homem chamado cavalo*. EUA, 1970.
- SOAVI, Michele. *A catedral*. ITA, 1989.
- SPIELBERG, Steven. *Encurralado*. EUA, 1971.
- STANLEY, Richard. *Hardware, o destruidor do futuro*. EUA, 1990.
- STEVENS, George. *Os brutos também amam*. EUA, 1953.
- STURGUES, John. *Duelo de titãs*. EUA, 1959.
- _____. *Joe Kidd*. EUA, 1972.
- _____. *Sem lei e sem alma*. EUA, 1957.
- _____. *Sete homens e um destino*. EUA, 1960.
- SZWARC, Jeannot. *Em algum lugar do passado*. EUA, 1980.
- TENDLER, Silvio. *Glauber o filme, labirinto do Brasil*. BRA, 2002.
- TRUFFAUT, François. *Os incompreendidos*. FRA, 1958.
- ULMER, Edgar G. *O gato preto*. EUA, 1933.
- UNDERWOOD, Ron. *O ataque dos vermes malditos*. EUA, 1990.
- VADIM, Roger. *Histórias extraordinárias*. ITA/FRA, 1968.
- VALERI, Tonino. *Dia de ira*. ITA, 1963.
- _____. *Meu nome é ninguém*. ITA, 1975.
- VENCE, Stan. *Dias de vingança*. ITA, 1970.
- VERTOV, Dziga. *O homem da câmera de filmar*. URS, 1929.
- _____. *Requiém para Lenin*. URS, 1934.
- VIANY, Alex. *Agulha no palheiro*. BRA, 1952.
- VIDOR, King. *Duelo ao sol*. EUA, 1946.
- _____. *O vingador*. EUA, 1930.
- VISCONTI, Luchino. *A terra treme*. ITA, 1947.
- _____. *Belíssima*. ITA, 1951.
- _____. *Ludwig, o último rei da Bavária*. ITA/FRA/ALE, 1972.
- _____. *Morte em Veneza*. ITA, 1971.
- _____. *Obsessão*. ITA, 1942.
- _____. *O inocente*. ITA/FRA, 1976.
- _____. *O leopardo*. ITA, 1963.
- _____. *Os deuses malditos*. ITA, 1969.
- _____. *Rocco e seus irmãos*. ITA, 1960.
- _____. *Sedução da carne*. ITA, 1954.
- _____. *Violência e paixão*. ITA/FRA, 1975.
- VORHAUS, Bernard. *A dama de Louisiana*. EUA, 1941.
- WAGGNER, George. *O lobisomem*. EUA, 1941.
- _____. *O lutador de Kentucky*. EUA, 1949.

- WALLACE, Tommy Lee. *A hora do espanto 2*. EUA, 1989.
 _____ . *It*, EUA, 1990.
- WALTON, Fred. *A noite das brincadeiras mortais*. EUA, 1986.
- WARREN, J. *Deguejo*. ITA, 1966.
- WASH, Raoul. *Comando negro*. EUA, 1940.
 _____ . *O intrépido general Custer*. EUA, 1941.
 _____ . *Tambores distantes*. EUA, 1951.
- WEGENER, Paul. *O Golem*, ALE, 1920.
- WELLES, Orson. *A dama de Shangai*. EUA, 1948.
 _____ . *A marca da maldade*. EUA, 1958.
 _____ . *Cidadão Kane*. EUA, 1941.
 _____ . *É tudo verdade*. EUA, 1942.
 _____ . *Grilhões do passado*. FRA/ESP/SUI, 1955.
 _____ . *O estranho*. EUA, 1946.
 _____ . *Macbeth, reinado de sangue*. EUA, 1948.
 _____ . *O processo*. FRA/ITA/ALE, 1962.
 _____ . *Othelo*. EUA/FRA, 1952.
 _____ . *Soberba*. EUA, 1942.
 _____ . *Verdades e mentiras*. FRA/ALE/IRA 1975.
- WELLMAN, William A. *O céu amarelo*. EUA, 1948.
- WHALE, James. *A noiva de Frankenstein*. EUA, 1935.
 _____ . *Frankenstein*. EUA, 1931.
 _____ . *O homem invisível*. EUA, 1933.
- WINTERBOTTON, Michael. *Riqueza perdida*. CAN/ING, 2000.
- WITNEY, William. *A trilha do perigo*. EUA, 1949.
- WYLER, William. *Da terra nascem os homens*. EUA, 1958.
 _____ . *O galante aventureiro*. EUA, 1940.
 _____ . *Sublime tentação*. EUA, 1956.
- ZINNEMANN, Fred. *Matar ou morrer*. EUA, 1952.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

- ALBUQUERQUE, Jr., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ARANTES, Edson. "Trinta anos de spaghetti: Sergio Leone inaugurou o ciclo com Por um punhado de dólares". *Revista SET – cinema & vídeo*. São Paulo-SP, ano VII, ed. 82, 04 /1994, p. 24.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7ª ed., São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AVELLAR, José Carlos. "A arte antes da vida: Glauber Rocha, a estética da fome e a estética do sonho". In: *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/EDUSP, 1995.
- _____. *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.
- _____. *Glauber Rocha, um leão ao meio dia* (catálogo). Rio de Janeiro : Centro cultural Banco do Brasil, 2004
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Roaunet. 4ª ed., São Paulo: Brasiliense, s/d.
- BENTES, Ivana. "Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe". *Cult*, São Paulo-SP, ano VI, n. 67, 2003.
- BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- _____. *O autor no cinema – a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Edusp, 1994.
- BILHARINHO, Guido. *O filme de faroeste – ensaios de crítica cinematográfica*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2001.

- BOGDANOVICH, Peter & WELLES, Orson. *Este é Orson Welles*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Globo, 1995.
- BRASIL, Assis. *Cinema e literatura – choque de linguagens*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro 1967.
- BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Trad. Rita Braga. 4ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CALLADO, Antônio. *Bar Don Juan*. 7ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- _____. *Quarup*. 12ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999.
- CASTELO, Sander Cruz. *Sertão convulsionado, sertão dilacerado: “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” no contexto sociopolítico e cultural dos anos 60*. Monografia de bacharelado: UFC/CH, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHIARINI, Paolo. *Bertold Brecht*. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- DE CERTEAU, Michel. *A cultura no plural*. Trad. Enid Abreu Dobransky. 2ª ed., Campinas, SP: Papirus, 1995.
- _____. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 6ª ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – cinema 2*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ESCUADERO, José Maria García. *Cinema e problema social*. Trad. José Carlos Gonzales. Lisboa: Aster, s/d.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nélson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP, 1994.
- FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos – gêneses e lutas*. 7ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FAULKNER, William. *A paga do soldado*. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1970.
- _____. *Palmeiras selvagens*. Trad.: Newton Goldman e Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Santuário*. São Paulo: Abril cultural, 1980
- FERRO, Marc. "O filme: uma contra-análise da sociedade?" In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. 4ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- FIORI, José Luís. *Os moedeiros falsos*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 17ª ed., Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002.
- _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.
- FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Trad. Júlio Cezar Montenegro. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 5ª ed., São Paulo: Ática, 1998.
- GRUNEWALD, José Lino. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HANNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Trad. Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HOBSBAWN, Eric. *Rebeldes primitivos – estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Trad. Waltensir Dutra. 2ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- HOLANDA, Firmino. *Orson Welles no Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1989.
- LABAKI, Amir. *Folha conta cem anos de cinema: ensaios, resenhas, entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

- MACHADO, Arlindo. *Serguei M. Eisenstein: geometria do êxtase*. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MAYER, Arno. *A força da tradição: a persistência do antigo regime, 1848-1914*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- PARAIRE, Philippe. *O cinema de Hollywood*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege – entrevistas com Jean Duffot*. Trad. Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Diálogo com Pier Paolo Pasolini: escritos (1957-1984)*. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.
- PERDIGÃO, Paulo. *Shane*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Trad. Eleonora Bottmann. São Paulo: Papyrus, 1996.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: Edusc, 2002
- RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- _____. et alli (org). *Estudos de cinema 2000- SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 51ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1989.
- _____. *Vidas secas*. 56ª ed., Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.
- REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. 5ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- _____. *Pedra Bonita*. 8ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- REZENDE, Sidney (org). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIEUPEYROUT, Jean-Louis. *O western ou o gênero americano por excelência*. Trad. João Marschner. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. "O cinema novo e o cinema livre". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro-RJ, 08/07/61.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.
- SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2001.
- VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Prefeitura do Rio, 2002.
- VEILLON, Olivier-René. *O cinema americano dos anos 50*. Trad. Marina Apenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª ed., Brasília: Editora Universidade Brasília, 1998.
- VÍDEO 1993 – guias práticos Nova Cultural. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1993.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- WHITE, Hyden. *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Mello. 2ª ed., São Paulo: EDUSP, 1995.