

TÍTULO : GLAUBER ROCHA E A QUESTÃO DO MAL EM “O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO”

AUTOR : SANDER CRUZ CASTELO

FILIAÇÃO INSTITUCIONAL : MESTRANDO EM HISTÓRIA SOCIAL DA UFC

O confronto entre o Bem e o Mal, levado á efeito num espaço fronteiriço, é uma das principais característica dos filmes de fantástico/ horror. Mas não somente : também dos faroestes. O que os diferenciam destes é o aporte sobrenatural, que os faz atingir níveis verdadeiramente metafísicos. Nas películas glauberianas, como já antevisto, vários elementos denotarão esta presença¹.

No filme em questão, o Bem é representado pelas forças capazes de desencadear movimento, mudança, transformação social. O Mal seriam aquelas que pudessem obstruí-las, barrá-las. Neste sentido, não poderíamos personificá-las, encarando-as como essências. As forças significariam latências, potencialidades. *Antonio*, num momento, pode estar do lado dos poderosos, para logo depois abandoná-los pelos oprimidos. O *professor*, inicialmente neutro, vivendo no limbo, acaba no final canalizando as forças da revolução. Diferentemente de outros filmes do gênero, em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) o Bem e o Mal não é encarado de forma apriorística, maniqueísta, essencialista. Nenhum adjetivo poderia ligar-se definitivamente a estes dois substantivos. A violência, por exemplo. Quando *Mata-Vacas* e seu bando massacram os seguidores de *Coirana* e *Antão* eles 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. Já quando *Laura* mata *Matos*, ela atua em função do Bem, porque destrói o elemento de uma força conservativa, falsamente progressista. Se em “Deus e o diabo na terra do sol”(1964) a burguesia representava progresso, revolução, ainda que a ser ultrapassada, porque liberal, no “Dragão da maldade contra o santo guerreiro” ela denota modernização conservadora.

Já para o essencialista José Mojica Marins, por exemplo, se a violência teria uma função reparadora, seria somente moral. Como os estupradores de “O despertar da besta” (1969), alvos da vingança de suas vítimas. Para os dois artistas, no entanto, ambos de visão judaico-cristã, apocalíptica, embebida dos ensinamentos do Velho Testamento, existiria uma justiça divina/cósmica que viria sempre reestabelecer o primado do Bem sobre o Mal. A diferença é que para Glauber a violência se justificaria somente quando executada em proveito da revolução social, como quando *Antão*, o santo guerreiro, lança *Horácio*, o Dragão da maldade, no final do “O dragão....”.

Como Welles e Rossellini, Glauber vai, pois, embaralhar Bem e Mal, desnaturalizando-os. Esta historicização dos motivos/moral dos personagens é um dos traços do cinema moderno. Nos gêneros clássicos, o Bem e o Mal eram bem definidos. Se o fantástico-horror destacava-se destes por uma relativa ambiguidade, no final tudo se esclarecia (“O gato preto”, Edgar G. Ulmer, 1934). Podíamos até nutrir simpatias pelo monstro (“O golem”, Wegener, 1920; “M, o vampiro de Dusseldorf”, Lang, 1931; “King Kong”, Cooper e Shoedisack, 1933), mas sabíamos que ele deveria morrer. Já no fantástico-horror moderno, o “monstro” pode transformar-se em vítima de uma sociedade cruel (“O inquilino”, Polanski, 1976). Morto injustamente, seu retorno pode ser explicado pela vingança (“História de fantasmas”, Irvin, 1981; “It”, Wallace, 1990). A moral, pois, será mais fluida, atos tidos como reprováveis sendo justificados. Glauber, pois, abandonará o moralismo do cinema clássico em função da ética do moderno.

Se o Bem e o Mal representam, respectivamente, forças de transformação e conservação do Universo, fica subentendido que ambas, como no taoísmo, têm sua razão de existência. Mas Glauber, como esta religião oriental, não é niilista. Há um imperativo categórico que estabelece porque 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 de

sua vida. Para ele, o Brasil estaria conspurcado, desde seu nascimento, por uma mácula primordial, denominada primeiro de colonialismo, depois de imperialismo. Vários agentes contribuiriam para sua manutenção, na época de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” : 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), os militares “entreguistas” da ala dura, parte da Igreja Católica. Outros contribuiriam para a transformação : índios, negros, nossos intelectuais nacionalistas, os militares patriotas da “ala branda”, setores progressistas da Igreja católica. Desse confronto de forças (violência), provocador de um *transe* desestabilizador, é que adviria a mudança.

Estas duas forças são mais que sertanejas, mais que nordestinas, mais que brasileiras, mais que latino-americanas, mais que terceiro-mundistas : são forças cósmicas. Em “Barravento” (1961), elas se debatem durante todo o filme. Em “Deus e o diabo na terra do sol” e em “Terra em Transe” (1967), a câmera parece descer do céu para contar uma tragédia ocorrida na terra, ou seja, mais um capítulo do embate entre Deuses através da pele dos mortais. Glauber é holístico : lembremos de seu filme “A Idade da terra” (1981), verdadeira história do universo. Se sua formação protestante deixou-lhe esta visão, marcando-o principalmente com as idéias apocalípticas do Velho Testamento, em seus filmes um ímpeto realista, herdado de sua formação intelectual marxista, contrabalançará esta tendência barroca/expressionista. Se neles há momentos fantásticos de efusão, de catarse, de embate encarniçado entre Bem e Mal, haverá sempre espaço para a autonomia humana. Diferentemente das tragédias gregas e expressionistas, conduzidas somente exteriormente por personagens de carne e osso, meros arquétipos/marionetes do destino que representariam², nas películas glauberianas o homem aparece como canalizador das forças cósmicas do Bem e do Mal. Tal como nos filmes de Godard e Pasolini, os personagens-arquétipos devem lutar contra o destino, ainda que tenham que pagar esta afronta com a própria vida. Este sentido de renúncia, que muitas vezes toma a forma do suicídio (“Made in USA” Godard, 1965), era vista no cinema clássico como sinal de covardia ou de voluntarismo individualista. No moderno, ela toma um sentido épico, que vai de encontro à tragédia clássica e expressionista.

Esta é uma herança que remete ao sentido ético do cinema (na verdade, de toda a existência, já que o cineasta não a distinguia da arte) de Rossellini. Em todos os seus filmes, personagens dilacerados pela pobreza material e/ou espiritual mostram-se capazes de atos de heroísmo e desprendimento. Em “De crápula á herói” (1959), por exemplo, um homem na Itália ocupada pelos alemães da segunda guerra sobrevive enganando familiares de presos políticos. No final, redime-se ao se recusar á entregar o nome de um revoltoso, acabando fuzilado. Em outros, personagens ingênuos são levados á cometer atos de barbárie. Em “Alemanha, ano zero” (1947), por exemplo, garoto exemplar, seduzido pelo ideário nazista subsistente á segunda guerra, envenena seu pai. Esta 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), e que desprezavam qualquer virtuosismo estilístico, apoiadas somente em tomadas longas e planos médio e geral³.

Referi-me, alguns parágrafos atrás, á questão da fronteira. Tanto no caso do western como no do fantástico, ela vai representar um espaço e/ou um tempo em que nossa moral será fluida, nossos valores relativizados, zona caótica e embrionária em que Bem e Mal parecem ainda lutar para estabelecer a hegemonia. Em alguns casos, ela será denotada pelo estrangeiro. Neste caso, a Europa continental (Velho Mundo), imporá dificuldades à seus visitantes, principalmente americanos e ingleses (“As plumas de cristal”, Dario Argento, 1969; “O inquilino”, Roman Polanski, 1975). Principalmente a oriental, com seu medievalismo tardio (“Drácula”, 1931, Tod Browning; “Drácula de Bram Stocker”, Francis Ford Coppola, 1992; “O último portal”, Roman Polanski, 1999). Neste caso, parece que a cultura continental européia, com toda sua carga de sabedoria antiga, parece conter segredos que os pragmáticos americanos e ingleses (isolados do continente numa arquipélago ao Norte) desconhecem. Mas não somente : também lugares

“exóticos”, principalmente os de cultura negra, como o Haiti⁴ (“Zombie branco”, 1941, Victor Zasperin; “A maldição dos mortos-vivos”, 1987; Wes Craven; “Eureka”, Nicholas Roeg, 1985). Aqui, o misto de curiosidade e temor que os fazendeiros sulistas americanos e os imperialistas ingleses tinham das manifestações de seus subordinados parece subsistir nos dias atuais. Neste caso, é o “primitivismo” que conta. Se a maioria dos filmes estereotipam estes espaços, proporcionando a vitória final do visitante, o que, simbolicamente, representa uma apologia do imperialismo cultural norte-americano e do decadente inglês (que procura prorrogar sua derrocada), em alguns poucos casos o contato com o outro pode desencadear um processo de auto-descoberta (“Inverno de sangue em Veneza”, Nicholas Roeg., 1973; “Coração satânico”, Alan Parker, 1987; “O processo do desejo”, Marco Bellochio, 1993). Este relativismo cultural, que dignifica o fantástico/horror, dando-lhe ares progressistas, é uma das características de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”. Não podemos esquecer que também *Antonio* passa por um processo de auto-conhecimento ao longo do filme. Se em “Deus e o diabo na terra do sol” reproduzia o preconceito leninista de nossas esquerdas em relação á cultura popular, em “ O dragão....” simpatiza com ela, percebendo, afinal, sua potência revolucionária. A antiguidade (tempo) e a distância(espço), determinadoras dos espaços horríficos, caracterizam também, pois, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, filme que tematiza o cangaço e o messianismo do mundo sertanejo.

Um hotel velho (“O iluminado”, Stanley Kubrick, 1980; “ Em algum lugar do passado”, Jeannot Szwarc, 1980), uma casa ou uma mansão abandonada (“Terror em Amityville”, Damiano Damiani⁵, 1983), um castelo medieval (“Drácula”, Browning, 1931), uma cidade-fantasma que esconde um passado condenável, são também, dada sua antiguidade, lugares típicos para a emergência do horror. Marcados pela passagem de pessoas já mortas, parecem ter ficado impregnadas de suas vivências, desejos e temores. O sertão glauberiano de “O dragão....” parece repleto de fantasmas. Os cangaceiros, os religiosos, o coronel, o *professor*, os pistoleiros, todos, cercados por um mundo moderno, parecem fazer de Jardim das Piranhas um lugar já morto, uma cidade-fantasma, ou mesmo o inferno (contraposta ao Jardim do Éden). *Antonio*, anjo vingador como Clint em “O estranho sem nome” (Clint Eastwood, 1973), terá que destruí-la, já que ela carrega um passado de culpa, caracterizado pela exploração, injustiça social e desmando dos poderosos. Ao contrário dos filmes norte-americanos, no entanto, Glauber vai reconhecer a potencialidade revolucionária latente de alguns aspectos do passado : não por acaso *D.Santa* e o beato *Antão* sobreviverão.

A maioria dos filmes norte-americanos fazem do mundo sulista derrotado na guerra civil o palco de suas histórias de horror. Como nos romances desesperados de Faulkner, seus personagens são loucos, suicidas, alcoólatras, psicopatas, todos simbolizando um mundo decadente devastado pelo Norte rico, industrializado. Nestas películas, um tipo de enredo muito aparentado aos do filme noir é corriqueiro : um personagem urbano, proveniente do norte ou do leste, visita uma 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. Em outras, o forasteiro pode ser ajudado por uma garota reprimida que foge ao universo mental da comunidade. Um doente mental, bode expiatório local, também pode ajudá-lo. Ou mesmo um ermitão, que conhece as histórias sombrias do lugar. Até mesmo um negro servil. Nestas películas, ideologicamente se defende a superação dos costumes arcaicos do sul em função do liberalismo do norte e do leste. Um dos poucos filmes que foge á esta regra é “O massacre da serra elétrica” (Tobe Hooper, 1975). Baseado em fato verídico ocorrido em 1973, o filme conta as desventuras de cinco jovens meio ripongas que viajam num furgão ao Texas com o objetivo de fazer uma visita o túmulo e á residência de seus avós. Um a um, são mortos e viram churrasquinho de beira de estrada na mão de três irmãos dementes e o avô (mantido vivo á custa de sangue humano), residentes de uma típica mansão sulista mobiliada com ossos e pele humana (decoração pós-moderna...). Vemos que o sul, aqui, venceu o norte. Esta película parece uma continuação de “Sem destino” (Dennis Hopper, 1969). No final deste filme, o motoqueiro hippie interpretado por Hopper é morto por um fazendeiro sulista. Se a contracultura

americana, aqui, parecia já dar sinais de cansaço, “O massacre da serra elétrica” representa já sua ressaca. Seu final é emblemático disso : um dos assassinos, com um máscara de pele humana, gira para todos os lados levantando sua serra elétrica no meio de uma estrada ensolarada num amanhecer, lembrando o desesperado guerrilheiro *Paulo* do final de “Terra em transe” (1967).

No caso do filme de Glauber, ao contrário da maioria dos filmes 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 á cidade, mas sim pelas relações sociais desiguais que reproduz. Glauber não vê solução no liberalismo. Ele prefere o movimento inverso : imergir a urbanidade dentro do caldeirão da cultura popular sertaneja, processo dirigido por um maitre especial : *Antonio*, futuro militar nacionalista. Logo, podemos dizer que Glauber revoluciona o gênero. *Matos*, o estranho perigoso que traz o progresso e a civilização, será não mais o mocinho, mas sim o vilão, agente do Mal capitalista.

Para Glauber, assim como para Benjamin, progresso é sinônimo de bárbarie⁶. O mundo urbano, com suas relações impessoalizadas, mediadas somente pela técnica, com seu democratismo estéril, meramente formal⁷, com sua individualismo atroz, verdadeiramente alienante, é que representaria para o cineasta a bárbarie. Se ele constrói o sertão como um locus dantesco é principalmente porque forças externas do Mal, simbolizando o Capital, querem desestabilizá-lo. Não que ele defenda sua 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, residiria uma brasilidade perdida, esquecida, lugar originário em que se encontrariam, ainda que de forma latente, caso do messianismo e do cangaço, as forças do Bem capazes de fazer do Brasil, símbolo do terceiro mundo espoliado, o quarto império sebastianista português. Como se o Brasil, numa busca de suas origens luso-afro-índias, pudesse reencontrar o paraíso perdido, local do qual fomos expulsos quando tentamos ilustra-se primeiro com a cultura lisboeta, depois parisiense e logo após nova-iorquina (hoje Miami). Como se nosso futuro dependesse do cumprimento do que nos foi determinado por nossa fonte original. Nossa miséria, nossa desigualdade social, nossa condição dependente, nossa pobreza cultural, seriam castigos divinos por termos desviado da rota traçada por nossos antepassados. Para que as águas de nossas fontes voltem a ser cristalinas, para que á sua beira cantem de novo sabiás, necessário se faz que nos livremos do colonialismo, pecado que nos expulsou do paraíso, Mal que nos conspirou e nos condena.

¹ 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 pan-naturalista, como José Lins do Rego e William Faulkner. Ver : ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997. e GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1997.

² CHIARINI, Paolo. Bertold Brecht Rio de Janeiro :Civilização Brasileira, 1967, p. 14-15

³ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas, SP : Papirus, 1996, p. 154.

⁴ 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. CARROL, Noel. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, SP : Papirus, 1999.

⁵ Antigo diretor de faroestes-spaghetti, o que reforça a aproximação existente entre o western e o fantástico-horror nas décadas de 60 e 70.

⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4 ed. São Paulo : Brasiliense, s/d.

⁷ REZENDE, Sidney (org). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro : Philobiblion, 1986, p. 91.