O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO: O CINEMA NOVO POR UM VIÉS DA CULTURA POPULAR NORDESTINA

O dragão da maldade contra o santo guerreiro:
the new cinema for a bias of popular culture of the northeast

Carolina Veloso
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

RESUMO

Na contracorrente do que estava sendo produzido pelo cinema brasileiro, surge o projeto do Cinema Novo na década de 1960. Com o lema "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", Glauber Rocha propôs uma revolução na sétima arte. Seus filmes fizeram um retrato da vida real brasileira, deixando de ser uma tentativa de cópia do que era produzido no exterior para constituir-se em uma arte revolucionária que promovesse a verdadeira transformação social e política. Nesse sentido, esse trabalho propõe-se a fazer uma breve análise do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, por um viés da cultura popular nordestina, dando ênfase ao "que" de oralidade e tradição popular desse longa de 1969.

PALAVRAS-CHAVE: Glauber Rocha; Cinema Novo; oralidade; cultura popular.

ABSTRACT

In backset to what is being produced by Brazilian cinema, the project of Cinema Novo during the 60s. With the slogan "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", Glauber Rocha proposed a revolution in the seventh art. His films made an image of real Brazilian life, ceasing to be an attempt to copy what was produced abroad to become a revolutionary art that promotes true social and political transformation. In this sense, this work proposes to make a brief analysis of the film *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, for a bias of the popular culture of the Northeast, emphasizing the "what" of orality and popular tradition in this feature film of 1969.

KEYWORDS: Glauber Rocha; New Cinema; orality; popular culture.

Em um contexto político-social turbulento, Glauber Rocha deu início, juntamente com outros cineastas, ao projeto de Cinema Novo na década de 60. Com o lema "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", a proposta incluía constituir um cinema terceiro mundista, que rompesse com os parâmetros instaurados pelos europeus e norte-americanos. Os filmes desse período buscaram retratar a vida real brasileira, deixando de ser uma tentativa de cópia do que era produzido no exterior, para constituir-se em uma arte revolucionária que promovesse a verdadeira transformação social e política. Dentro de uma perspectiva crítica e cultural, a pobreza, a miséria e os problemas sociais passaram de pretexto a protagonistas.

Glauber Rocha ganhou destaque no período com seus filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). O diretor, roteirista e crítico, através da utilização de metáforas e alegorias, conseguiu burlar a censura do governo militar e manteve em seu enredo um alto teor crítico da realidade político-social. Ainda que a Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP não tenha obtido êxito na repressão aos filmes de Glauber Rocha, houve inúmeras tentativas de boicote às exibições no Brasil. Por isso, o cineasta preocupou-se também com a divulgação a nível internacional, de modo a fortalecer a indústria cinematográfica nacional e a distribuição do cinema brasileiro e latino-americano.

Em 1963, o filme *Barravento* (1962), já havia recebido o Prêmio Opera Prima no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia, e ainda assim teve problemas com a censura devido às mensagens subversivas que, apesar da sublimação, ainda poderiam ser consideradas diretas. Em 1963, o filme *Deus e o Diabo na terra do sol* não enfrentou grandes problemas com a censura, no entanto não havia interesse do governo que houvesse divulgação e exibição do filme no exterior, por mostrar em demasia a pobreza do sertão brasileiro. Mais adiante, Glauber Rocha não era mais um cineasta anônimo, seus trabalhos estavam sob constante vigilância dos censores, como pôde-se notar com a interdição de *Terra em transe*, um ano antes da instauração do decreto AI-5.

O cinema brasileiro estava em constante diálogo com as demais cenas cinematográficas ao redor do mundo. Motivados pela *Nouvelle Vague* francesa, Glauber mantinha uma estreita relação com o também diretor, roteirista e crítico Jean-Luc Godard. Ambos os cineastas faziam severas críticas ao meio cinematográfico e utilizavam a sétima arte como meio de reflexão e intervenção política face ao contexto de seus respectivos países e em projeto de natureza política noutros países. Assim, características como o monólogo *over* em primeira pessoa, artifícios como o olhar do ator para a câmera, a forte presença da voz e da oralidade, entre outras, aproximavam as suas produções.

As décadas de 1960 a 1980 ficaram conhecidas também pela desculturação do povo brasileiro. O medo de manifestações contrárias às ideologias impostas pelo governo militar censurou determinados artistas e segmentos artísticos e incentivou outros. Em contrapartida, alguns intelectuais buscaram romper com a cultura colonizada, caracterizando o projeto Cinema Novo, que, por sua vez, teve como base o chamado "pensamento antropófago". O projeto possui dinâmicas próprias, embora faça parte de um fenômeno maior do cinema moderno – trabalhar no eixo da ruptura, ou seja, libertar-se do modelo do qual se origina. O Brasil do período teve como reação a arte enquanto resistência, construindo sua identidade a partir da multiplicidade do brasileiro, de modo que nada lhe pertence e nada lhe é alheio. Nas palavras do antropólogo Darcy Ribeiro: o brasileiro é aquele que não é mais o branco europeu, nem é mais índio, nem tampouco negro. Mas sim alguma coisa nova, fruto dessa mistura e interação entre as três "raças" e culturas (cf. RIBEIRO, 1997).

O que se presencia nesse momento é uma retomada da ideia iniciada na Semana de Arte Moderna, em 1922, mais especificamente, ao Manifesto Antropófago proposto por Oswald de Andrade e seus companheiros, Raul Bopp, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade. Nele se propunha uma orientação estética e ideológica que deveria trazer a emancipação quanto à submissão do Brasil e sua atitude conservadora com relação às artes. Em outras palavras, a libertação de toda a herança europeia, com o retorno da primitiva "devoração" como único modo para não acabar na "armadilha burguesa".

No que tange às origens do Cinema Novo, a antropofagia dá-se da apropriação, incorporação, mas também da negação, da transformação e criação. Inclusive, Glauber Rocha, em 1967, comenta em entrevista a Michel Ciment, na revista *Positif*, que "se a antropofagia não existe mais no Brasil como tal, há um espírito filosófico que se chama antropofágico". Conforme explica a historiadora Isabel Regina Augusto,

> O artista neste caso [o cinema] se apropria da linguagem – ideias, técnicas, temas, estilos – que lhe parecem positivos e os transforma, conservando partes, retirando outras, somando novas e produzindo algo original e cada vez mais distante do modelo de origem. [...] Como o índio canibal, que antropofagicamente se alimentava simbolicamente das boas qualidades do bravo guerreiro, o artista cineasta cinema-novista se alimenta do que admira no modelo de inspiração, neorrealista neste caso, mas para instrumentalizá-lo e produzir algo que possui características do original e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, por outro lado também rompe com o mesmo, e o supera, transformando-o em algo "novo". (AUGUSTO, 2013, p. 10)

O cinema brasileiro necessitava abrasileirar-se, buscar em suas origens e essências aquilo que o diferenciasse das produções europeias e americanas. Podemos dizer que houve uma redescoberta do Brasil, uma nova face do cinema nacional; desse modo, caberia ao artista recriar símbolos abstraídos da mitologia cultural brasileira e projetá-los em uma nova linguagem. A filosofia antropofágica que circulava entre os cinema-novistas previa um cinema que deixava de copiar o que vinha "de fora" e utilizava-se dos bons exemplos para então realizar a sua própria arte. Houve uma apropriação do que era genuinamente brasileiro, com base na cultura popular. Glauber Rocha, por exemplo, procurou retratar o sertanejo a partir de suas próprias tradições e pontos de vista, contrapondo o que estava sendo reproduzido até o momento pelo cinema e a imagem que o governo vendia do sertão ao estrangeiro.

Nesse sentido, o presente trabalho pretende fazer um breve estudo sobre o projeto do Cinema Novo e a cultura popular nordestina, com foco no filme *O dragão da maldade e o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha.

Entre o sagrado e o profano. Entre a sétima arte e a cultura popular

Desde 1920, o sertão nordestino tem sido uma temática forte no cenário artístico nacional, incluindo o cinematográfico. Ainda que não tenha se constituído enquanto gênero na época, essa representação foi importante para dar voz e cara a uma região e a um povo esquecido pelos grandes centros do país, além de servir como referência aos cineastas futuros. Conforme aconteceu na década de 1950, o sertão conquistou espaço no cinema enquanto gênero, classificado por Glauber Rocha como *nordesthern*, e seu marco deu-se com o filme de Lima Barreto, *O cangaceiro* (1952).

O filme de Lima Barreto, apesar de possuir características contrárias à proposta do Cinema Novo – ser uma produção com fins comerciais, ser voltado a um público de massa, apresentar um Nordeste exótico e com características do *western* norte-americano –, impulsionou os cineastas cinema-novistas a se aprofundarem na temática nordestina. A luta entre o bem e o mal, caracterizado pelo vilão e o herói, deixa de ser o ponto central e surge a figura do anti-herói, que ora é o vilão, para a burguesia, ora para o povo é o herói, como é o caso do cangaceiro Lampião. A estratégia utilizada pelos cinema-novistas, principalmente por Glauber Rocha, foi penetrar no universo sertanejo através dos conflitos sociais e sua cultura, não mais pelos conflitos individuais e pelo estereótipo nordestino que se perpetuava pelo resto do Brasil.

Os temas abordados nos filmes desses diretores eram politizados e pretendiam expor a violência existente no espaço rural, como a seca e a miséria que assolavam a região devido ao abandono do poder central, e, principalmente, a exploração trabalhista da mão de obra sertaneja, escravos dos proprietários das terras, donos não somente dos meios de produção, mas também do poder político local.

Considerado por Glauber Rocha um marco entre suas produções, *O dragão da maldade e o santo guerreiro* trata-se de uma espécie de continuação de seu primeiro grande sucesso, o filme *Deus e o diabo na terra do sol*. Por mais que ambos os filmes abordem a temática do sertão nordestino e do universo do cangaço, suas perspectivas são distintas. Enquanto no primeiro o protagonista, Antônio das Mortes, busca exterminar todos os cangaceiros do sertão, no segundo sua missão será retomada, porém uma reviravolta lhe espera e assumirá o posto de justiceiro do povo, até então posto ocupado por Lampião, no primeiro filme, e por seu sucessor Coirana, no segundo longa.

O dragão da maldade apresenta essas temáticas como uma manifestação que vinha se estruturando no país. Cada personagem irá exercer papéis fundamentais para compreensão desses espaços, utilizando uma linguagem própria desse povo, a poesia oral. Coloco "papéis" no plural porque cada personagem está em construção e em constante devir durante todo o longa. Dentre eles destaco: Antônio das Mortes, Laura, Professor, Delegado Mattos, Coronel Horácio, Coirana, Santa Bárbara, Negro Antão, Padre, Mata-Vaca e Batista.

Podemos observar os conflitos que assombram o sertão nordestino, mas além disso, observamos também o modo pelo qual o povo lida com essas questões, como sua história se faz

presente no dia adia e em seu imaginário. A poesia popular foi o meio natural que o sertanejo encontrou de contar e registrar sua história, segundo Sebastião Nunes Batista:

> No Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, da maneira como se tornou hoje em dia, característica da própria fisionomia da região. Fatores de formação social contribuíram para isso: a organização da sociedade patriarcal; o surgimento de manifestações messiânicas; o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos; as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais; as lutas de famílias que deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (BATISTA, 1997, p. 74)

O pesquisador paraibano refere-se à literatura de cordel, mas sua tese vale para as mais diversas manifestações literárias de cunho oral. O Nordeste é uma terra rica em poesia. Como observamos logo na primeira cena do filme, o monólogo proferido por Coirana:

> Eu vim aparecido. Não tenho família nem nome. Eu vim tangendo o vento pra espantar os últimos dias da fome. Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro e boto de novo na testa um chapéu de cangaceiro. Quero ver aparecer os homens dessa cidade, o orgulho e a riqueza do dragão da maldade. Hoje eu vou embora mas um dia eu vou voltar. E nesse dia, sem piedade, nenhuma pedra vai restar. Porque a vingança tem duas cruz. A cruz do ódio e a cruz do amor. Três vez reze padre-nosso, Lampião Nosso Senhor! (O DRAGÃO, 1969)

Repleto de ritmo e rimas, esse trecho vai além da pura arte poética. Seu contexto repleto de significado apresenta as mazelas do povo sertanejo e a sua esperança tanto de mudança quanto de vingança na presença de Lampião – justiceiro do povo para uns, matador e bandido para outros. No meio conservador da história, Lampião é considerado uma figura histórica que se compara aos aspectos de aventura que povoam o imaginário da literatura popular, o que também ocorreu nos filmes em que o cangaço ocupava espaço central, imitando os filmes de faroeste de Hollywood.

Quando vivo, no período de 1920 a 1938, Lampião protagonizava as poesias populares que contavam seus feitos, suas andanças, suas batalhas; após sua morte, as histórias passaram a ter como base os sonhos e as fantasias daqueles que um dia nele depositaram suas esperanças e até medos. O sertão, em seu espaço e tempo, é um lugar fértil à criação de mitos, herança essa que podemos atribuir também aos romances de tradição oral, as novelas de cavalaria. Por sua vez, as narrativas orais sertanejas descrevem Lampião tanto como herói quanto como anti-herói do povo, bom e cruel, vítima e assassino. O rei do cangaço foi imortalizado pela voz popular, tornou-se um dos principais temas dos folhetos de cordel, ao lado de outras personalidades históricas, como Getúlio Vargas e Luiz Inácio Lula da Silva. O folheto *A chegada de Lampião no inferno*, de José Pacheco, já ultrapassa um milhão de cópias vendidas (cf. HAURÉLIO, 2010).

O cineasta retoma esse sentimento de esperança de um povo desgarrado e o desespero dos proprietários de terras. A memória Lampião é destaque do filme, conforme observamos no monólogo do personagem Coirana. Ele surge na cidade de Jardim das Piranhas se intitulando o enviado de Lampião, último cangaceiro do sertão, estreitando os laços de pertencimento do povo com o seu passado. E nas palavras do Professor, que logo nas primeiras cenas ensina às crianças os principais momentos da história do Brasil, dentre eles, o personagem destaca a morte de Lampião:

> Professor: Em que ano foi descoberto o Brasil?
> Crianças: 1500.
> P: De novo... mil e...
> C: Quinhentos.

P: Isso. A independência do Brasil em que ano foi?
C: 1822.
P: Mil oitocentos e vinte e dois. Os escravos em que ano foi?
C: 1888.
P: Mil oitocentos e oitenta e oito. De novo...
C e P: Mil oitocentos e oitenta e oito.
P: A República em que ano foi?
C e P: 1889.
P: De novo...
C e P: Mil oitocentos e oitenta e nove.
P: E Lampião em que ano morreu?
C: 1938.
C e P: Mil novecentos e trinta e oito.
P: De novo...
C e P: Mil novecentos e trinta e oito. (O DRAGÃO, 1969)

As cenas do filme são marcadas pela presença do povo, seja do que acompanha a procissão da chegada da Santa Bárbara, de Coirana e de Antão, ou dos próprios habitantes de Jardim das Piranhas. Essa participação possui significados que vão além de uma decisão arbitrária do diretor ou enquanto figurantes, pois são membros da comunidade da cidade em que aconteceram as filmagens. O povo, de um modo geral, tem real importância na divulgação e na constituição das poéticas populares, tendo em vista que se trata de uma literatura essencialmente oral; ela só se constitui obra literária no ato da recepção. Ou seja, se não há ouvinte-leitor, não há literatura, não há poética oral.

Os figurantes são mais do que uma representação do povo sertanejo, eles são primordiais para que o filme por completo seja uma poesia e represente realmente a cultura sertaneja. Destaco aqui quatro momentos em que a presença do público foi essencial para constituição da cena: o monólogo de Coirana, o diálogo entre Negro Antão e Coirana nas montanhas, o combate entre Coirana e Antônio das Mortes e, novamente, entre Antônio das Mortes e Mata-Vaca. O público tem participação em todas essas cenas, seja na cantoria, nas palmas, rezando ou somente enquanto espectador (ouvinte-leitor), pois na *performance* todo o contexto – a voz, os gestos, o corpo, a musicalidade e o meio em que o texto é divulgado – influencia de alguma maneira no texto e em sua recepção, direta ou indiretamente. O medievalista e estudioso da voz Paul Zumthor, em sua obra *Introdução à poesia oral*, afirma que "a oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro, seja um gesto mudo, um olhar [...]. Os movimentos do corpo são assim integrados a uma poética" (ZUMTHOR, 2010, p. 217).

A literatura oral tem sua essência na *performance*, a qual possui participação direta do leitor na produção e interpretação, isto é, a singularidade das narrativas orais não se limita ao seu valor estético, mas em sua força representativa, no valor sociocultural que as reveste.Para Paul Zumthor, "a *performance* é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido" (ZUMTHOR, 2007, p. 50), isto é, representa um discurso imediato, recebido em um único momento, enquanto a recepção representa um discurso de longa duração, no qual está inserida a *performance*.

O filme apresenta tanto momentos que remetem à poesia de cordel quando ao desafio do repente. Entretanto, é importante destacar que a participação do leitor no desafio acontece de forma distinta da do folheto de cordel. Enquanto no cordel o cantador reproduz um texto por vezes (e, atualmente, em sua maioria) já materializado no folheto, que pode ou não sofrer alterações no ato performático, no desafio a *performance* é da total competência oral e do improviso, logo, a aceitação do ouvinte-leitor e a sua participação influem diretamente na produção poética do cantador.

A voz dos cantadores guia a *performance*, ela conduz os gestos, se adapta aos ruídos e ao que o meio oferece como suporte, inclusive com a recepção do ouvinte-leitor; no caso, pode ser tanto o espectador do filme ou as pessoas que compõem o povo, claro, de maneiras distintas.

Na cena de Antão e de Coirana, percebemos claramente que o meio influi na *performance*, observamos um diálogo repleto de ritmo e poesia e, no fundo, uma ladainha sendo entoada pelo povo que acompanha o cangaceiro, o negro e a Santa. Ainda que os ruídos possam vir a prejudicar a *performance*, desorganizando-a e desordenando o sistema de informações que ela tem por função transmitir, eles integram o ritmo e a mímica (gestos), fundem-se ao poema e este, consequentemente, se enriquece, pois ele próprio, o ruído, é discurso, ausente, mas real (cf. ZUMTHOR, 2010).

Na cena da luta entre Coirana e Antônio das Mortes presenciamos nosso principal exemplo de *performance* no filme. Teoricamente conhecido como repente ou desafio, trata-se de uma modalidade em que dois repentistas improvisam poesia de modo que o melhor rimador (ou glosador) deve vencer o duelo. Glauber Rocha comentou em entrevista a Michel Delahaye, Pierre Kast e Jean Narboni, da revista *Cahiers du Cinéma* (1969),que essa cena foi filmada em uma única tomada e que a comunidade presente, que ali participava enquanto figurante, teve uma contribuição importante, pois começaram a interagir com a cena, com as palmas, com o ritmo dos tambores e a música, pois as improvisações e os desafios entre poetas são recorrentes nas tradições populares do Nordeste:

> Ah! Essa. Essa não foi uma representação que eu inventei. Eu devia rodar às quatro horas da tarde, mas não havia mais sol. Eu disse: "Nós não vamos rodar agora, estamos muito cansados..." No dia seguinte, às sete da manhã eu disse à equipe: "Bom, vamos filmar agora o combate entre são Jorge e o dragão". Depois que eu falei com eles uma senhora disse: "Ah! O combate, eu me lembro, eu conheço uma canção". Quando ela começou a cantar, nós estávamos arrumados para ver o combate. Ao mesmo tempo alguns atores começaram a se mexer ao som da música, e eu vi surgir a representação. [...] Eu estava ali como espectador e participante. [...] Nós filmamos todo o plano, não houve necessidade de cortar. (NEMER, 2005, p. 33)

Essa cena tem todas as características comuns dos desafios de poesia popular. Como de costume um inicia insultando e o outro deve pensar em uma resposta imediatamente. São perguntas, ameaças e respostas simultâneas, guiadas por um ritmo dado pelo jogo verbal rimado e pelo público que interfere na evolução da cantoria, seja torcendo por um dos cantadores, seja sugerindo glosas ou acompanhando musicalmente. Claro que, no caso do filme, Glauber Rocha introduziu os atores e os personagens, naturalmente aconteceu um combate guiado pela cantoria sugerida pelos figurantes, no caso, as pessoas da comunidade:

> Coirana: Tenho mais de mil cobrança pra fazer, mas se eu falar de todas a terra vai estremecer. Quero só cobrar as preferida do testamento de Lampião. Quem é homem vira mulher, quem é mulher pede perdão. Prisioneiro vai ficar livre, carcereiro vai pra cadeia. Mulher dama casa na igreja com véu de noiva na Lua cheia. Quero dinheiro pra minha miséria, quero comida pro meu povo, se não atenderem meu pedido vou vortar aqui de novo.
> Antônio: Tu é verdade ou é assombração? Diga logo, cabra da peste! Eu de minha parte não acredito nessa roupa que tu veste.
> Coirana: Primeiro diga você seu nome, fantasiado. Quem abre assim a boca fica logo condenado.
> Antônio: Pois aprepare seus ouvido e ouve. Meu nome é Antônio das Morte, pra espanto da covardia e desgraça da sua sorte. Mas uma coisa eu digo: no território brasileiro, nem no Céu nem no Inferno, tem lugar pra cangaceiro.
> Coirana: Te aprepara, gente. Te aprepara que agora vai ter o duelo do dragão da maldade contra o santo guerreiro. Te aprepara. Que Corisca, Lampião, não fica mais alma penada no inferno. Te aprepara, gente. Que agora vou acabar com sua raça, Antônio das Mortes. Vou acabar. Venha, venha, tô esperando com essa, Antônio das Mortes. Venha macaco. (O DRAGÃO, 1969)

Podemos sugerir que o desafio teve início no monólogo de Coirana ao se apresentar ao povo de Jardim das Piranhas, nas primeiras cenas, já citado anteriormente nesse trabalho. Naquele momento foi dada a largada da peleja, pois trata-se de um verso rimado em que o cangaceiro fala de sua origem e o motivo de sua aparição. Muito comum nas cantorias nordestinas, quando no cordel, essa parte é dada para instigar o leitor e situá-lo para o relato que se seguirá, já nos desafios de improviso, essa fala que antecede serve para introduzir o tema e para que os participantes tenham a oportunidade de se apresentar e exaltar sua reputação de cantador, ou seja, intimidar o adversário.

As *performances* populares seguem regras, e os cantadores e ouvintes devem obedecê-las com rigidez, seja a partir do espaço, da melodia, das intervenções, da métrica etc. É necessário todo um ritual para que a *performance* aconteça. A cena do combate entre o matador e último cangaceiro foi filmada na praça central da cidade, tal qual acontece normalmente, bem como o ritmo imposto pelo público, conforme comentei anteriormente. O duelo deveria ser brutal e violento, como nos filmes de *western,* como Glauber Rocha pretendia fazer. Porém, como todo o filme é articulado pela poética oral nordestina, o combate entre os personagens, guiados pela comunidade, não passou de um jogo, de um duelo verbal, em que predominou uma violência simulada. Inclusive, os movimentos remetem à capoeira, ambos andam em círculos, se mexendo conforme o ritmo dado pelo público.

Com um golpe certeiro, Coirana saiu gravemente ferido, levando-o a uma morte lenta e dolorosa, e Antônio das Mortes foi gravemente ferido psicologicamente, pois nesse momento sua crise de consciência iniciou, passando de dragão da maldade a santo guerreiro.

Assim como no filme, as narrativas orais, em sua maior parte, têm como pano de fundo a oposição entre o bem e o mal, as forças da ordem e da desordem, e no final uma moral da história que deve passar algum ensinamento ao público, ouvinte-leitor. Nesse caso, observamos que todos os personagens atravessam por momentos de transição. Conforme destaca Tolentino:

> Ao longo da narrativa haverá várias encarnações de santo e dragão, bem como troca de papéis. É como se pudéssemos dizer que, no chão social em que se estabelecem, a condenação ou consagração varia segundo a versão de cada lado e parece não ter vigência fora desse espaço. Assim, beatos e cangaceiros em princípio se opõem a Antônio das Mortes e Coronel Horácio. Com a conversão do ex-matador para o lado dos místicos, o velho proprietário será o dragão da riqueza, exterminador do povo inocente. Entretanto, no enfrentamento com o grande capital que ronda Jardim das Piranhas, é também um lutador para a manutenção das velhas e conhecidas estruturas de dominação contra o dragão voraz e invisível da modernização. (TOLENTINO, 2001, p. 249)

Coronel Horácio, dragão da maldade desde o início do longa, é um velho cego que não aceita que a mudança chegue às terras sertanejas, escravagista dos pobres. Em dado momento oferece comida para o povo faminto e se auto intitula uma pessoa boa, é a hipocrisia da burguesia, detentora da terra, da comida, da água, da vida das pessoas:

> Coronel Horácio: Eu sou um homem bom. Eu sou um homem bom. Eu sou um homem bom.Eu sou como um pai pra vocês. Mas Jardim das Piranhas é uma cidade pobre, olhe para mim, para minha roupa, olhe para minha casa. O governo está me enganando, me prometeu mandar mais comida, mais verba para o açude, remédio e doutor e não mandou coisa nenhuma. Eu não sou Jesus Cristo para dar comida de graça para vocês. Eu sou um homem bom. Eu não sei fazer milagres. Vocês ouviram? Vocês ouviram? Vão todos embora. Mas espere que eu vou fazer uma caridade, abre o armazém e dá farinha e carne seca para todos. (O DRAGÃO, 1969)

O fato do coronel disponibilizar farinha e carne seca ao povo não é uma escolha arbitrária de uma comida típica do sertão, pelo contrário, ela revela múltiplas dimensões da vida social. Trata-se

de um alimento básico da população mais pobre e uma economia de subsistência para boa parte da população rural. Remete à miséria de um povo que enganava a fome com farinha e às vezes um pouco de carne, sobrevivendo na cultura popular e no imaginário coletivo em ditados populares, como por exemplo: "Sem farinha ninguém trabalha"; "Sem pirão não há eleição"; "A mandioca mata a fome, mas seu álcool mata a revolta da fome e miséria", entre outros, até tornar-se tradição histórica e de valores culturais das regiões Norte e Nordeste.

Ao mesmo tempo em que o coronel mata a fome momentânea do povo e se diz um homem bom, não hesita ao enviar Mata-Vaca e seus jagunços para matar a sangue-frio todos os seguidores desarmados da Santa e de Coirana. Já o Professor se mantém de fora do embate; seu personagem, durante a maior parte do longa, é um bêbado que acompanha todo o desenrolar das ações sem demonstrar emoções. Somente ao final tem uma crise de consciência e decide que ao lado de Antônio das Mortes irá defender o povo sertanejo, tornando-se, conforme denominação do coronel, Anjo da Peste. Ao contrário de Antônio, que utiliza da força física e procura o perdão de Deus em sua missão, o Professor utilizará a força política e intelectual que possui para combater os dragões do sertão. É possível observar essa questão no diálogo entre os personagens:

> Antônio: Professor, eu tenho mais umas coisa pra dizer pro senhor. A gente briga junto essa briga, mas que de um modo diferente. Esse negócio de política é com o senhor. Meus negócio é só com Deus.
> Professor: Tá bem, Antônio. Eu divido o inimigo contigo, só que você briga com a sua valentia e eu brigo na sua sombra.
> Antônio: Isso não, professor. Lute com as força das suas ideias, que elas valem mais do que eu. (O DRAGÃO, 1969)

O delegado Mattos, corrupto e covarde, amante da esposa do coronel, Laura, e representante da modernidade que não vingara no sertão, morre pelas mãos da amante. Laura, como dito anteriormente, é a esposa do Coronel Horácio, saudosa da Bahia, sonha com seu retorno à terra natal; entretanto, isso só será possível se Mattos cumprir o prometido e matar seu marido. Seu *affair* é desmascarado, e com medo de perder os privilégios de ser primeira-dama de Jardim das Piranhas, ela mata o amante.

Na cena em que Laura e Mattos são desmascarados, o povo às risadas assiste à humilhação do marido e à covardia do delegado. O riso expõe o lado vulnerável dos poderosos. Já os risos escandalosos de Mata-Vaca ao matar os vulneráveis seguidores da Santa e de Coirana expõem a violência das práticas de poder. O personagem religioso, o Padre, mostra estar ao lado do povo, mas não toma atitudes relevantes, entra em desespero e, juntamente com o Professor, junta-se aos místicos para o verdadeiro duelo.

A Santa Bárbara representa os descendentes daqueles que Antônio das Mortes um dia matou; também é a figura do sagrado e do profano, dos cangaceiros e dos beatos, ou seja, a imagem da cultura popular. Ao mesmo tempo em que ela é chamada de Santa Bárbara, ela aparece utilizando as vestes da deusa Iansã, acompanhada de batuques e *erês* da cultura africana, além de estar sempre acompanhada de negro Antão, que por sua vez, aparece caracterizado de Ogum.

A escravatura no Brasil deixou marcas na cultura africana e na brasileira difíceis de reparar. Houve uma desculturação. Tudo aquilo que remetia à cultura africana foi dada como folclore, tradição popular de pouca importância do ponto de vista do português colonizador e escravocrata. Música, culinária, religião, literatura e arte em geral são até hoje diretamente relacionadas ao profano, enquanto o sagrado diz respeito à cultura cristã e católica, ou seja, branca e eurocêntrica. O candomblé, religião africana, era encarado como bruxaria pelos senhores de escravos e pela igreja católica (a qual tinha por objetivo catequisar os negros africanos e os índios nativos do Brasil); por isso, sua prática era proibido pelas autoridades. Para disfarçar, os negros africanos identificavam seus deuses com os santos da igreja católica. A isso deu-se o nome de sincretismo religioso. Nesse caso, Negro Antão corresponde a Ogum, o qual corresponde a São Jorge, ambos guerreiros. Obviamente, não foi por acaso que Glauber Rocha fez tal referência.

Essa dialogia entre o sagrado, profano e o sincretismo religioso são essencialmente da cultura popular. O Nordeste tem por característica ser uma sociedade tradicional, com seus valores e crenças enraizados, principalmente pela religião cristã. Porém, também tem forte influência da cultura africana e indígena em sua constituição. O filme consegue abordar essa temática de maneira natural, pois assim ela é concebida pela população. Não há o questionamento de que o sagrado, "religião dita como oficial", e o profano, das religiões africanas, sejam antagônicos e devam decidir em qual crer e praticar. Momento emblemático do filme é a festividade que acompanha a procissão da chegada de Coirana, os movimentos das danças, os ritmos, os estandartes de São Jorge, o coronel gritando para que o povo parasse de cantar "aquela música dos demônios", tudo ocorre na frente da igreja e é observado com naturalidade pelo pároco da cidade. Existe o que se pode denominar de catolicismo popular, sua complexidade se dá devido a suas manifestações dialogarem, misturarem e competirem concepções de variadas procedências – indígena, africana, europeia.

Retomando o conflito do filme, Coirana, o último cangaceiro, nomeado por Lampião para vingar sua morte e tirar o sertão da miséria, após ser ferido por Antônio das Mortes, tem uma morte lenta e sofrida; pode-se dizer que sua agonia, durante todo o filme, representa a agonia do povo sertanejo. Negro Antão é o descendente dos africanos, almeja em algum momento voltar a sua terra e salvar aqueles que ainda são escravizados e morrem de fome. É ele quem mata o principal dragão da maldade. A cena final do longa, em que o negro Antão, acompanhado da Santa em um cavalo branco, mata Coronel Horácio com uma lança, remete à figura de São Jorge e do orixá Ogum, santo e deus guerreiro, respectivamente. Conforme dito anteriormente, São Jorge aparece em estandartes durante a procissão de São Cosme e Damião e Ogum, nas roupagens de Antão.

No que tange à poesia popular do folheto de cordel, Glauber Rocha faz menção direta ao folheto *A chegada de Lampião no inferno*, de José Pacheco. Na terceira parte do filme, a imagem do corpo de Coirana preso a uma árvore lembrando a figura de Cristo crucificado vem seguida dos versos de Pacheco e de uma viola: "Morreu cem negro velho/ que não trabalhava mais/ e um cão chamado Traz-Cá/ Vira-Volta e capataz/ Tromba-Suja e Bigodeira/ um por nome de goteira/ cunhado de Satanás/ Vamo tratar da chegada/ quando Lampião bateu/ um moleque ainda moço/ no portão apareceu/ quem é você cavalheiro?/ Moleque, sou cangaceiro/ Lampião lhe respondeu..." (O DRAGÃO, 1969).

Na sequência, os versos são cantados em *off*no epilogo dofilme, acompanhando a cena em que Coronel Horácio e Laura, transportados em uma marquesa por Mata-Vaca e seus jagunços, cruzam em direção à cidade. Servindo como elemento de ligação entre os dois espaços, o do oprimido e o do opressor, a narração do folheto continua enquanto a imagem se fixa na igreja, diante do qual ocorrerá o duelo final – Antônio das Mortes contra Mata-Vaca (cf. NEMER, 2005). A cena é acompanhada pela voz de uma mulher que entoa uma ladainha, dando ao episódio um ar de solenidade: "Misericórdia, meu Deus! Misericórdia, meu Deus! Antônio das Mortes chegou/ Mata-Vaca correu/ com medo de seu facão/ Misericórdia,meu Deus..." (O DRAGÃO, 1969).

A ladainha é interrompida pelos tiros do combate do bem contra o mal, a violência é substituída pela representação do improviso e dos risos. Todas as cenas de violência do filme são marcadas pela encenação, uma violência teatralizada, quebrando com o tradicionalismo do cinema, que busca convencer o público através da naturalidade dos atores na interpretação. A arma mais perigosa contra o inimigo é na verdade a ironia, o riso que derruba a hierarquia e as relações de poder. Glauber Rocha não se interessava em mostrar a violência explícita, o cineasta voltava sua atenção para a violência enquanto estado de espírito. Conforme notamos na cena final do longa, marcada pela voz de Ary Toledo e o tom de zombaria dos últimos versos do folheto de Pacheco:

> Houve grande prejuízo
> No inferno nesse dia
> Queimou-se vinte mil conto
> Que Satanás possuía
> Queimou-se o livro de ponto

Perderam seiscentos contos
Somente em mercadoria

Reclamava Lúcifer
Crise maior não precisa
Os anos ruim de safra
E agora mais esta pisa
Se não houver bom inverno
Aqui dentro dos inferno
Ninguém compra uma camisa

Quem duvidar desta história
Pensar que não foi assim
Duvidando de meu verso
Não acreditando em mim
Vá comprar papel moderno
E escreva para os inferno
Mande saber de Caim. (O DRAGÃO, 1969)

Nesses últimos versos do folheto, mais uma vez, o filme é exposto como fragmentos da poesia e cultura popular nordestina. A credibilidade de quem conta a história é uma característica dos poetas populares, que no início e no final tendem a cobrar que o leitor acredite naquilo que lhe está sendo contado, mesmo que seja algo sobrenatural, fantástico ou absurdo. O texto literário revela e insinua verdade da representação ou do simbólico por meio dos fatos criados pela ficção. Ela não apresenta como uma realidade acontecida, mas como uma possibilidade, dotada de credibilidade e significância.

Considerações finais

Antônio das Mortes, o dragão da maldade desde o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, exterminador de todos os cangaceiros e de Lampião, já aposentado é contratado para matar o suposto último cangaceiro existente. Devido a sua descrença e a certeza de ter matado todos, aceita voluntariamente o trabalho e segue a Jardim das Piranhas para iniciar sua missão. O matador, após ferir mortalmente Coirana, entra em uma crise de consciência e admite uma nova postura perante sua vida, suas crenças e o mundo. Pede perdão de seus pecados à Santa e nesse momento se coloca enquanto santo guerreiro e retoma a luta iniciada por Lampião. A reviravolta e a transformação de Antônio das Mortes esboçam o que foi comentado anteriormente – toda narrativa popular possui uma moral da história; neste caso: todo homem mau pode tornar-se bom.

O filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é um longa independente, anticolonialista e "nacionalista". Rompe com as reproduções que estavam sendo feitas nos países de primeiro mundo, inclusive ironiza os filmes de *bang-bang* hollywoodianos, como podemos notar nas cenas de conflito entre Mata-Vaca e Antônio das Mortes. Cenas desse tipo também são realizadas pelo cineasta francês Godard, são passagens de uma falsidade extrema, não há realmente o conflito, apenas encenação, sem disfarce. Assim como as longas reflexões realizadas pelos personagens. Ismael Xavier comenta que a estética de Glauber Rocha "traz novamente a teatralização, o plano-sequência, a câmera na mão, a fala solene, as longas sequências de reflexão em que os personagens mergulham na imobilidade e as tensões deságuam na discussão sobre o poder, o mito e a história" (XAVIER, 1993, p. 162).

Assim como em outros momentos, em que os personagens vagam e a câmera fixa os detêm estáticos em cômodos ou quando a câmera acompanha as multidões entoando os cânticos como se estivesse junto na procissão. Em outros momentos, os cangaceiros e os beatos olham diretamente para a câmera, ou algumas cenas de silêncio perturbador, ou, ao contrário, cenas de berros, chavões

revolucionários. Mas a todo momento observamos a crise social, existencial, política e ideológica que vaga pelos pensamentos e ações dos personagens. O espetáculo teatral, a *performance* e as vozes dos poetas narradores completam os personagens e o real objetivo do filme cinema-novista é contemplado, ou seja, de deixar de fazer cinema pelo cinema, a arte pela arte, mas sim uma arte comprometida com o social. Mostrar o sertão nordestino tal qual ele é, utilizando de sua cultura popular e de sua arte poética para quebrar com os estereótipos criados e que até então são difundidos pelo resto do Brasil.

Sem esquecer que *Dragão da maldade* é marcado por canções populares que realizam o papel de narrador-personagem, pois enquanto as cenas passavam, eram os poetas quem dialogavam com o público. São cantorias típicas do sertão, melodia acompanhada por uma viola, a voz que não segue os parâmetros de beleza e afinação. É interessante notar que o filme inteiro é um complexo de poéticas populares, mas que ao final se unifica. A presença do cantador de histórias remete-nos a estar diante da cantoria de um folheto de cordel. Portanto, todo longa é um folheto, caracterizado desde o início pelo monólogo de Coirana até o encerramento com o fragmento do folheto de Pacheco.

Referências

AUGUSTO, Isabel Regina. Cinema Novo: a antropofagia como modo de produção artístico-cultural – e a condição do artista e intelectual latino americano. *Dimensões*, v. 29, p. 189-207, 2012.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. São Paulo: Fundação José Augusto,1997.

HAURÉLIO, Marco. *Breve história da literatura de cordel*. São Paulo: Claridade, 2010.

NEMER, Sylvia Regina Bastos. *A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha* (Tese de doutorado). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. 1969. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=xx_QFips7Ow. Acesso: 9 ago. 2017.

PACHECO, José. *Chegada de Lampião ao inferno.* Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1973.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo:Companhia das Letras, 1997.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2001.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZUMTHOR, Paul.*Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2007.

Recebido em: 2 nov. 2017.
Aprovado em: 15 dez. 2017.