



A desconstrução do *western* em *Os Deuses e os Mortos*

Deconstruction of western in *Of Gods and the Undead*

Deconstrucción de western en *Los Dioses y los Muertos*

Francisco Etruri Parente - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo | São Paulo | São Paulo | Brasil | etruri.parente@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-5084-4143>

Leda Tenório da Motta - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo | São Paulo | São Paulo | Brasil | ltmotta@pucsp.br | <https://orcid.org/0000-0002-1468-4752>

Resumo: No presente artigo surpreende-se um insuspeito e tanto mais interessante diálogo entre o gênero faroeste e uma obra de referência do Cinema Novo Brasileiro, *Os deuses e os mortos* de Ruy Guerra. Considerando as particulares relações deste movimento com a questão social brasileira, busca-se mostrar como o realizador subverte não apenas as regras do gênero, mas a figura do herói, num período já marcado pelas famosas intervenções desconstrutivas de Akira Kurosawa e Sergio Leone, aqui também considerados.

Palavras-chave: Cinema. Gêneros. Faroeste. Cinema Novo. Ruy Guerra.

Abstract: This article surprises an unsuspected and even more interesting dialogue between the western genre and a reference work of the New Brazilian Cinema, *Of Gods and the Undead* of Ruy Guerra. Considering the particular relations of this movement with the Brazilian social question, it seeks to show how the director subverts not only the rules of the genre but the figure of the hero, in a period already marked by the famous deconstructive interventions of Akira Kurosawa and Sergio Leone.

Keywords: Cinema. Genres. Western. New Brazilian Cinema. Ruy Guerra.

Resumen: En este artículo se sorprende un diálogo insospechado e incluso más interesante entre el género occidental y una obra de referencia de Nuevo Cine Brasileño, *Los dioses y los muertos* de Ruy Guerra. Considerando las relaciones particulares de este movimiento con el tema social brasileño, busca mostrar cómo el director subvierte no solo las reglas del género sino también la figura del héroe, en un período ya marcado por las famosas intervenciones deconstructivas de Akira Kurosawa y Sergio Leone, también consideradas aquí.

Palabras clave: Cine. Géneros. Western. Nuevo Cine Brasileño. Ruy Guerra.



<http://dx.doi.org/10.22484/2318-5694.2020v8n17p50-65>

Recebido em março 2020 – Aprovado em junho 2020.



1 Introdução

Em 1970, Ruy Guerra realiza *Os Deuses e Os Mortos*, um faroeste ambientado na Bahia nos primeiros decênios do século XX. Nessa obra de referência do cinema brasileiro, o diretor moçambicano ataca a tradição cinematográfica do faroeste, buscando desconstruir sua estética. Ao mesmo tempo em que lança este contraponto ao cinema industrial, Guerra também ataca uma tendência da indústria cinematográfica brasileira de copiar gêneros estrangeiros para atrair público às salas de exibição, como bem notado por Jean Claude Bernardet em *Brasil em tempo de cinema*:

Muitos fizeram filmes à base de fórmulas estrangeiras, principalmente norte-americanas, como o *western* ou o policial, pois pensou-se ingenuamente (e muitos continuam pensando) que bastava adotar fórmulas de sucesso para que os filmes se pagassem, sem perceber que essas fitas estrangeiras pagavam-se por ter a sua disposição uma estrutura de distribuição". (BERNARDET, 1967, p. 12).

De fato, o filme *Os Deuses e Os Mortos* passa ao largo da noção histórica finalista de progresso na modernização, ao ressaltar a decadência de famílias poderosas no período neocolonial, marcado por um sistema econômico desumano, que coloca a sobrevivência de todos os envolvidos em risco, gerando tensões e conflitos, naquele momento histórico, naquelas regiões colonizadas. É do que trata, por exemplo, a historiadora Lurdes Bertol Rocha, ao contextualizar o ciclo do cacau:

Com o estabelecimento e o desenvolvimento da lavoura cacauzeira, a região Sul da Bahia, a partir do final do século XIX e início do XX, passou a ser vista como um Eldorado. Anualmente, milhares de pessoas chegavam de várias partes do país, principalmente de Sergipe, atraídos pela fama de riqueza atribuída à árvore dos frutos de ouro. Durante décadas, generosamente, os cacauais produziram os frutos que trariam riqueza, prosperidade, ganância, morte, vida; geraram e sustentaram fazendas, vilas,



idades; construíram o porto de Ilhéus, escolas, estradas, mansões; propiciaram viagens, festas, orgias; financiaram coronéis, estudantes, banqueiros, políticos. [...].

Os principais estados produtores de cacau do Brasil, Bahia, Amazonas, Pará, Espírito Santo, Rondônia e Mato Grosso, viveram e vivem altos e baixos na produção e exportação desse produto agrícola. No caso específico do Sul da Bahia, principal área produtora do Estado e do país, a região vivenciou uma fase de prosperidade sem precedentes, que se estendeu da segunda metade da década de 1970 até meados da década de 1980, período após o qual emergiu numa situação de grandes dificuldades. (ROCHA, 2008, p. 13-14).

Tal situação é responsável pela manutenção do sistema de poder vigente, sendo danosa até para os donos do poder, num quadro ampla e essencialmente desumano. Ao optar por tal núcleo narrativo, acaba-se por seguir uma tendência presente nos filmes brasileiros do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, como descreve Ismail Xavier:

O tema da decadência na representação da experiência de grandes famílias ligadas à propriedade da terra e à monocultura ganhou relevo no cinema brasileiro do final dos anos 60, início dos 70. Os Herdeiros (Carlos Diegues, 1969) focaliza a crise dos barões do café; A Casa Assassinada (Saraceni, 1971) traz a crônica da decadência patriarcal no interior de Minas, e O Dragão da Maldade (Glauber Rocha, 1969) inclui a questão do declínio do mundo doméstico dos coronéis do sertão na representação dos conflitos já presentes em Deus e o Diabo na terra do sol. Em Os Deuses e os Mortos (1970), de Ruy Guerra, o discurso sobre um mundo em desintegração assume papel central na composição dramática. Esta focaliza os conflitos entre a tradição dos proprietários de terra e a intervenção dos comerciantes na zona do cacau, sul da Bahia, no período da Primeira República (XAVIER, 1997, p. 131).

2 Revisão histórica de Ruy Guerra e a classe média

A sequência que abre o filme, com uma câmera ambulante, que alterna sua mirada entre primeiros planos e planos abertos direcionados a um caminhoneiro que fala e ao povo que o escuta, no meio da catinga,



introduz uma ação que se passa no ano de 1970 na cidade de Milagres, onde um grupo de caminhoneiros está prestes a transportar retirantes nordestinos que pretendem buscar trabalho na região Sul do país. São trabalhadores da terra, focalizados ao lado dos mortos que pereceram em meio às disputas pelo cacau. Em *flash back*, a sequência seguinte retorna aos idos de 1910–1920 para enquadrar a situação histórica, econômica e política que ocasionou a mortandade. Ismail Xavier viu aí mais que um movimento descritivo de uma historicidade linear:

Este filme de Ruy Guerra traz o recuo no tempo típico ao filme histórico, mas seu horizonte é o de uma alegoria totalizante do sistema neocolonial representado aí como um pesadelo, cenário onde estão em pauta aspectos da experiência humana que ultrapassam a questão da crise do cacau, pelos idos 1910-1920, e ensejam um laboratório dramático capaz de expor uma estrutura mais permanente de dominação, dentro da polaridade nacional/estrangeiro. (XAVIER, 1997, p. 131).

A obra encerra uma reflexão sobre o lado sombrio da modernização dos países neocolonizados, submetidos aos interesses dos exploradores. Essa tendência de refletir sobre a decadência do projeto moderno aparece no cinema novo após o período 1964-1968, como nota Ismail Xavier:

Como em outros filmes do mesmo período, há aqui um movimento de “revisão da história”, sem dúvida deflagrado pelos cortes de 1964 e 1968, quando entrou em crise a teleologia de salvação que alimentava o Cinema Novo e redefiniu-se a forma da articulação entre mundo prático e fé religiosa. É o momento em que o problema da modernização reflexa passa a ser focalizado em suas dimensões mais sombrias. (XAVIER, 1997, p. 132).

Por seu turno, Bernardet assinala o tipo de espectador suscetível de sensibilizar-se com um tal quadro. O cinema brasileiro da década de 1960, nota ele, era direcionado ideologicamente a uma classe média de quem, ao mesmo tempo, recebia influência. Esta mostrava-se refratária ao



cinema estrangeiro e almejava ver-se representada nas obras da nova cinematografia nacional. Bernardet acusa a ilusão em jogo:

Este livro teve a pretensão de contribuir para desmascarar uma ilusão, não apenas cinematográfica: o cinema brasileiro não é um cinema popular: é o cinema de uma classe média que procura seu caminho político, social, cultural e cinematográfico. (BERNARDET, 1967, p. 151).

Uma característica marcante do cinema novo é dar lugar a essa classe média, através de certos protagonistas que se situam entre a população oprimida e os donos do poder. Em *Os Deuses e os Mortos*, ela reaparece na figura da personagem Sete Vezes, que não sabe se destrói os coronéis do cacau ou se se integra a eles. Já em *Os Fuzis* (1964), quem encarna a classe média é a personagem "Gaúcho" de Átila Lório, um caminhoneiro que está cansado de esperar o povo tomar alguma atitude contra os soldados que guardam o caminhão de alimentos, e não entende por que a força pública protege o proprietário abastado do veículo. Em um acesso de fúria, ele resolve roubar os mantimentos para entregar à população carente e logo é morto pelos soldados. "Gaúcho é semelhante ao intelectual que sem saber onde se encaixar na realidade, sem saber como agir, um belo dia, para se desrecalcar, lança uma bomba caseira numa repartição pública" (BERNARDET, 1967, p. 71).

As questões caras à classe média brasileira frequentadora de nossas salas de cinemas na década de 1960 vão além do enredo fílmico. Estendem-se ao plano formal e, logo, às soluções estéticas das obras. Nisso também são contempladas pelos procedimentos de releitura do diretor moçambicano.

3 O faroeste é ressignificado por Leone e Kurosawa

De fato, em *Os Deuses e Os Mortos* temos uma retomada de um filme de 1961 de Akira Kurosawa, *Yojimbo* (*Yojimbo – O Guarda-Costas*). A



história se passa no século XIX, no declínio do período feudal japonês, e envolve um "ronin", samurai desonrado e solitário que não tem nenhum senhor de terras para servir, que vagueia por uma região rural extremamente pobre. No ponto em que o filme começa, a personagem chegou a uma pequena cidade dividida por duas facções criminosas rivais, dominadas por dois líderes de dois clãs, Ushitora e Seibei. Estes querem contratar seus habilidosos serviços de espadachim. O errante samurai decide combatê-las fingindo ser um possível aliado que ainda não decidiu seu lado nesse conflito. Nesse ínterim, descobre que uma mãe de família é mantida em cativeiro ora por uma das famílias, ora pela outra, pois esta mulher é amada por Unosuke, um dos irmãos de Ushitora, que é o único na cidade a possuir uma arma de fogo, e o domínio sobre esta mulher é uma importante moeda de troca. Ele termina por revelar seus planos e verdadeiras intenções a um dono de bar, com quem está aliado. Comovido com o marido e filho da mulher sequestrada, este último decide libertá-la do cativeiro, mas é descoberto pelo clã Ushitora que o captura e tortura, até conseguir escapar e se isolar com a ajuda do coveiro e do barman, para se recuperar dos ferimentos. Neste período de sua ausência, o conflito entre as facções é resolvido com a eliminação do clã Seibei. O ronin retorna à cidade para o confronto final, pois seu amigo dono do bar está sendo torturado por Ushitora para que diga onde o samurai está escondido. Acaba por eliminar a gangue de Ushitora e sai da cidade assim como chegou, veio do nada e foi para o nada, eliminou o mal e deu paz àqueles que sofriam por causa do conflito.

Antes mesmo de Ruy Guerra, em 1964, Sergio Leone já havia realizado um *remake* não oficial de "Yojimbo", o famoso *Per un pugno di dollari* (*Por um Punhado de Dólares*), ambientado no velho oeste americano, ao estilo do Faroeste Espaguete. Leone não foi totalmente fiel ao adaptar o filme do cineasta japonês. Além de introduzir algumas mudanças na trama, que não alteraram o fio da narrativa, note-se, podemos perceber que o protagonista interpretado por Clint Eastwood



tem características psicológicas que divergem do *ronin* interpretado por Toshiro Mifune. Temos aí alguns contrastes marcantes. A personagem de Eastwood está interessada em ganhar dinheiro, ainda que ajude algumas pessoas. Já o samurai de Mifune, desde o começo da trama, pretende acabar com os dois clãs rivais e livrar a cidade do mal gerado por elas. Por outro lado, enquanto o filme japonês explora a falência das instituições de poder no Japão, o filme de Sérgio Leone retrata a guerra pelo domínio de uma fronteira dividida entre duas nações: de um lado, a americana, representada pelo xerife John Baxter e família; do outro lado, a mexicana, representada pelos irmãos Rojo. No final do filme, os dois lados estão completamente destruídos e os exércitos de cada nação se aproximam. Dando a ideia de continuidade ao conflito, o protagonista reconhece que entrar nesta batalha pode ser muito perigoso e sai da cidade para procurar outro lugar onde haja a possibilidade de ganhar dinheiro com seu revólver.

Se considerarmos o tripé estrutural que, segundo Davis Bordwell, define a estética hollywoodiana clássica, estamos diante de duas obras reverentes a Hollywood. De fato, reencontramos aí todos os elementos estruturantes apontados pelo crítico. Primeiramente, a obediência da narrativa aos interesses da informação e da trama, consoante à ideia de que toda técnica cinematográfica deve ser usada para transmitir a narrativa da trama da maneira mais clara e objetiva possível e de que os espectadores não tenham dúvida alguma do que está acontecendo no filme. Em segundo lugar, a estimulação do espectador pelo estilo, que deve ser capaz de construir um tempo e um espaço fabular coerente e consistente, a construção espacial e temporal deve ser clara. Em terceiro lugar, um número limitado de dispositivos técnicos específicos organizados em um paradigma estável e classificados probabilisticamente de acordo com as demandas da trama. (BORDWELL, 1986 *apud* RAMOS, 2005).



Portanto “o sistema clássico não é simplório. Devemos lembrar que, em condições normais de exibição, o nível de compreensão do espectador é absolutamente controlado” (BORDWELL, 1986 *apud* RAMOS, 2005). O objetivo central da produção clássica é controlar os efeitos que a obra terá sobre o público, podendo, assim, prever quais fórmulas funcionarão futuramente e garantir que o ciclo comercial permaneça em movimento, retroalimentando o sistema de produção cinematográfico.

Os espaços de fundo da cena também são um elemento importante para a construção da veracidade do cinema clássico. Antônio Teixeira chama a atenção para o espaço *off* da *mise-en-scène*, onde a iluminação e a cenografia são construídas de forma realista para dar maior veracidade aos acontecimentos dramáticos. (TEIXEIRA, 2014).

A notar que as duas primeiras características acima referidas por Bordwell estão em consonância com a montagem de Griffith, na década de 1910, nos primórdios do cinema americano. Quando este passou a explorar a montagem como ferramenta para produção de efeito dramático, ao explorar ângulos diferentes de uma determinada ação, preservando a continuidade de *mise-en-scène* e assim gerando maior didatismo da trama, ao detalhar com maior precisão os acontecimentos e prender o espectador com a ideia de continuidade. (AUGUSTO, 2004).

Efetivamente, este importante precursor do cinema norte-americano foi o introdutor do que chamamos hoje “montagem”, entendendo-a como responsável pela criação de um encadeamento linear e sequencial de acontecimentos de que depende a ilusão da verdade e a criação de vínculo emocional com o receptor, que não deve perceber os aspectos técnicos do filme (CANELAS, 2010). Deleuze complementa esse raciocínio definindo o regime Griffith da seguinte maneira:

Griffith concebeu a composição das imagens-movimento como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica. Foi essa sua descoberta. O organismo é antes de tudo uma unidade no diverso, isto é, um conjunto de partes



diferenciadas: há os homens e as mulheres, os ricos e os pobres, a cidade e o campo, o Norte e o Sul, os interiores e os exteriores etc. estas partes são tomadas em conexão binária que constituem a montagem alternada paralela, na qual a imagem de uma parte sucede à outra de acordo com o ritmo. Mas é preciso, em conexão, que a parte e o conjunto também entrem, eles próprios, em conexão, que permutem suas dimensões relativas: neste sentido a inserção do primeiro plano não opera apenas a ampliação de um detalhe, mas acarreta uma miniaturização do conjunto, uma redução da cena. [...] E, de maneira mais geral, ao mostrar o modo como as personagens vivem a cena da qual fazem parte, o primeiro plano confere ao conjunto objetivo uma subjetividade que o iguala ou até supera. [...] Finalmente, é preciso ainda que as partes ajam e reajam umas sobre as outras para mostrar simultaneamente como entram em conflito e ameaçam a unidade do conjunto orgânico, e como superam o conflito ou restauram a unidade. (DELEUZE, 2018, p. 56-57).

Ora, nesse sentido, podemos dizer que muitos dos princípios forjadores da ilusão, tal como operam no cinema clássico, estão contemplados nos filmes de Kurosawa e Leone. Aqui, de fato, não obstante as famosas linhas satíricas e o brio técnico das narrativas, há clareza dramática, sem que sobrem dúvidas para o público, que entende perfeitamente em que lugar e quando determinada coisa está acontecendo, assim como suas causas e consequências para a trama. Concorrem para esta economia uma série de técnicas específicas, a exemplo do plano que enquadra o revólver de Clint Eastwood em detalhe, sendo empunhado na direção dos rivais, apequenados no fundo do plano, na figura 1 abaixo. Trata-se da primeira provação do protagonista ao chegar na cidade, contra os pistoleiros dos Baxter. O objetivo deste acontecimento é mostrar para o público a agilidade extraordinária de “Joe” (apelido que o homem sem nome ganha durante o filme) ao manejar sua arma contra os pistoleiros que desafia. Efetivamente, toda a função de um tal enquadramento é privilegiar a agilidade do guerreiro (Fig. 1).



Outro exemplo é o enquadramento em plano americano das costas de Mifune enquanto ele caminha, na sequência de abertura do filme. Kurosawa define, assim, o próprio foco narrativo do filme. Coloca o espectador na posição daquele que segue a personagem e, nesse sentido, pode prever o que está para acontecer, a partir de seu ponto de vista privilegiado. O procedimento é recorrente, ao longo do filme e reforça a ideia do espectador onisciente. (ver figuras 2).

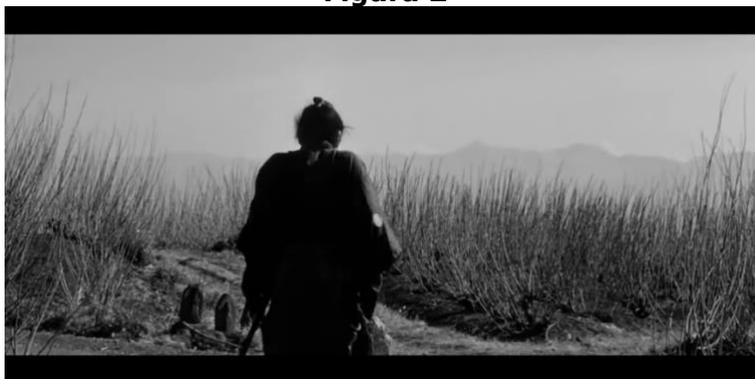
É o que reconhece Pauline Kael, em *Mil e uma noites no cinema*, quando descreve o filme como “comédia satírica exuberante e impetuosa” (KAEL, 1994, p. 502).

Figura 1



Fonte: *Frame* extraído do filme “Por um punhado de dólares”.

Figura 2



Fonte: *Frame* extraído do filme “Yojimbo”.



4 Ruy Guerra subverte a estrutura clássica do gênero

Em contraposição a tudo isso, nosso realizador subverte radicalmente os acontecimentos da história adaptada. Assim, por exemplo, no início do filme o “homem sem nome” é quase morto ao ser baleado sete vezes por dois jagunços, diferentemente do que acontece nos filmes *Yojimbo – O Guarda-Costas*, e *Por Um punhado de Dólares*, em que o protagonista elimina alguns capangas ao chegar à pequena cidade. A figura da mulher libertada pelo herói do cativo que era mantida pelos Rojo, no filme italiano; e pelo clã Ushitora, na obra japonesa, é completamente independente nesta versão: ela seduz e mata Aurélio D’água Limpa (Unosuke ou Ramón Rojo nas outras obras), além de matar também Santana da Terra.

Mais importante, na versão brasileira, os acontecimentos que irão guiar o destino da comunidade resolvem-se no plano da política e da economia, de maneira a desvelar que as condições de vida de uma sociedade dependem de relações infraestruturais. Liga-se a isso o descarte de qualquer tipo de heroísmo por parte de indivíduos que são vistos como passivos frente ao grande sistema. Tomemos duas sequências que evidenciam esta posição do realizador. Trata-se daquelas sequências em que os exércitos de jagunços dos D’água Limpa e Santana da Terra se confrontam, e a morte de Santana da Terra. Aí, o confronto entre os dois exércitos não é visto pelo público, tudo o que lhe é dado contemplar é uma negociação entre um empresário que exporta cacau brasileiro e um político que permanece calado, enquanto o empresário dita a situação do país e o possível destino das duas famílias em guerra. A ação é saldada pela frase “Longe de mim, doutor Venâncio, o heroísmo aproxima o homem da morte.” O ocultamento da guerra travada entre os dois latifundiários é uma maneira de negar a violência enquanto entretenimento, afinal as cenas de ação são os grandes momentos das duas outras obras aqui comparadas, enquanto que, no filme de Guerra, a



violência não é espetacularizada, mas sim mostrada como a grande consequência de um regime econômico perverso.

Antes de morrer, Santana da Terra recita um monólogo que expressa a imortalidade de sua figura enquanto dono das terras de produção do cacau, e que, portanto, é inútil matá-lo, pois ele como homem morrerá, mas o próximo a substituí-lo exercerá a mesma função. Eis o que diz a personagem: “[...] Outro virá, e a vida continua de Santana em Santana, como antes o foi. O homem que eu sou agora já não importa, o homem que vem é que vale, e será sempre um Santana da Terra, mesmo que mude de nome, que mate, que saqueie, que roube ou que chore.... Porque o império é mais forte que o homem e fará dele o seu homem.”

Diferentemente dos filmes anteriormente citados, *Os Deuses e Os Mortos* não retornam a um período histórico apenas para criar uma narrativa com figuras históricas já conhecidas no imaginário popular, assim construindo uma obra cinematográfica historicamente alienada, uma vez que tal narrativa não estabelece uma relação inerente entre seu contexto histórico. Na obra cinematográfica de Guerra, a relação temporal e espacial entre os anos das décadas de 1910-1920 e o ano de 1970 na cidade de milagres é estabelecido na primeira cena, no ano de 1970, um grupo de caminhoneiros está prestes a levar um grupo de retirantes para o sul do país, em busca de emprego e condições de vida mais dignas, os retirantes fogem do ciclo do cacau que tem gerado desgraça e destruição a décadas para seus familiares. Xavier chama a atenção para questão da memória e o repetitivo e destrutivo ciclo do cacau:

Em tudo, se expressa neste espaço uma condição de crise permanente avessa ao estado de graça, mundo sem descanso e de questões não resolvidas. Os deuses e os mortos, a meio caminho entre o céu e a terra, impõem, enfim, uma “carga” feita de memória e cobrança. Sacralizam, embora com sinal negativo, o terreno da história, inscrevendo o fluxo da matéria numa outra ordem



de coisas onde a lei é repetição e cada ação paradigmática. (XAVIER, 1997, p. 137).

Ruy Guerra subverte completamente as concepções estéticas do faroeste de Hollywood, tais como definidas acima por Bordwell, ao negar qualquer compromisso com o realismo (como vemos na figura 1). Usa uma câmera trêmula e ambulante que percorre as cenas livremente (Fig. 1 e 2), como se fosse mais uma das personagens em cena, diferente da concepção hollywoodiana clássica em que as tomadas se desenrolam como se ela não estivesse presente. A propósito, os monólogos brechtianos das personagens evidenciam a existência da câmera como um elemento fundamental para a existência da cena em tela, como se ela só estivesse existindo em função do observador. Abaixo podemos observar um destes monólogos, protagonizado por um banqueiro no bordel. Seu discurso é direto para a câmera, ele fala como se estivesse sendo entrevistado. Representa a figura do estrangeiro que visita os trópicos em busca de lazer. Ao mesmo tempo em que fala, come uma melancia e tem uma prostituta ajoelhada a seus pés: "Eu sou um homem de números... e sendo caro aos algarismos... o Brasil, cujo o sul da Bahia representa quase cem por cento da produção nacional, é o segundo exportador mundial, depois da costa do borão [talvez seja costa do marfim], exportando 62 milhões 584 mil toneladas, num valor ponto de 93 milhões 265 mil réis. Os principais países importadores são, em ordem de valor, Estados Unidos, Alemanha, França, Inglaterra, Holanda e a Suíça. Estes dados foram fornecidos pela nossa maior casa exportadora (Whitaker & Son)".

Por seu turno, a montagem introduz intervalos temporais que produzem elipses, ocultando acontecimentos que seriam importantes em um filme clássico, a exemplo do socorro prestado a Sete Vezes, após ele ser baleado, que não é visualizado. A linearidade reveza com o aleatório de tomadas que surgem desconectas em relação à trama central. Veja-se



a cena do economista explicando o ciclo do cacau, mencionada anteriormente. O vínculo intelectual e racional assim construído com o espectador é forçosamente especial.

O apelo temático a famílias poderosas decadentes, como alegoria para a falência do sistema econômico baseado na extração de cacau, é flagrante na figura 3, em que se associam as três figuras que representam a obsessão e a autodestruição inevitável das famílias coronelistas. À frente do enquadramento em primeiro plano está Santana da Terra e sua obsessão pela imortalidade de seu legado. Entre Santana e o morto, temos a filha de Santana, em agonia, prestes a sucumbir completamente a este pesadelo que é a exploração do cacau. Ao fundo, vemos um cadáver histórico da família de Santana da Terra. Desse modo, Ruy Guerra permite que nós, espectadores, enxerguemos tudo o que o coronel é incapaz de ver – cego por sua ganância, atrás dele está seu futuro, a agonia inevitável que vai fazê-lo sucumbir, e finalmente, a morte. Sua posição de divindade é passageira neste contexto, em breve ele será um dos muitos cadáveres da história.

Figura 3



Fonte: *Frame* extraído do filme "Os Deuses e os mortos".



Já na figura 4, Sete Vezes (Othon Bastos) está convencendo Sol (Norma Bengell), a mulher de Santana da Terra, a unir-se a ele para darem continuidade ao império. É a junção entre os deuses e os mortos, entre a carne mutilada pela violência do ciclo do cacau e o poder dos detentores de terras, a junção da beleza divina com a feiura da morte.

Figura 4



Fonte: *Frame* extraído do filme "Os Deuses e os mortos".

5 A título de conclusão

Em suma, ao construir sua reflexão histórica, contra o pano-de-fundo do Brasil social cinemanovista, o filme de Ruy Guerra elimina qualquer tipo de heroísmo pueril que deposita suas esperanças no poder de ação que o indivíduo tem sobre o mundo ao seu redor e o desloca a ação para o plano do beco-sem-saída trágico, mostrando-o sem controle sobre seu destino. O autor formula uma violência crua e sem resgate, como na sequência em que o porco é ritualisticamente sacrificado por Sete Vezes. *Os Deuses e Os Mortos* vêm assim complicar o que já era complicado. Ensombrece a alegre fluidez narrativa dos *remakes* de Leone e Kurosawa. Essa mesma alegria que levou Pauline Kael a comparar suas respectivas soluções cômicas, admitindo, com seu costumeiro tom desabusado, que *Yojimbo* é "um raro filme japonês que ao mesmo tempo



é ótimo e divertido para o público americano” enquanto *Um punhado de dólares* “é a versão disso” (KAEL, 1994, p. 502). Ora, em sua operação transgressora, o clássico brasileiro aqui analisado considera tudo isso e realiza a versão amarga das versões.

Referências

AUGUSTO, Maria. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. Belo Horizonte: Ed. FUMEC, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2013.

BERNARDET, Jean. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

CANELAS, Carlos. **Os fundamentos históricos e teóricos da montagem cinematográfica**: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. 2010. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2020.

DELEUZE, Gilles. **Cinema – a imagem movimento**. São Paulo: Ed. 34, 2018.

KAEL, Pauline. **Mil e uma noites no cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria Contemporânea do cinema volume II**. São Paulo: Senac, 2005.

ROCHA, Lurdes Bertol. **A região cacauera da Bahia – dos coronéis à vassoura-de-bruxa**. Ilhéus: Ed. UESC, 2008.

TEIXEIRA, Antônio. **Estratégias narrativas na filmografia de Ingmar Bergman**: o diálogo entre o clássico e o moderno. 2014. 209 f. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

XAVIER, Ismail. Os deuses e os mortos: maldição dos deuses ou maldição da história. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 32, p. 131-162, 1997.