

Sylvia Regina Bastos Nemer

**A FUNÇÃO INTERTEXTUAL DO CORDEL
NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA**

TESE DE DOUTORADO

ORIENTADORA : IVANA BENTES

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Rio de Janeiro, fevereiro de 2005

*A Sergio, pelo apoio sem limites e a Marcos e Livia que conviveram com
minhas angústias e ausências.*

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar a Ivana Bentes pela maneira como conduziu a orientação, incentivando-me, dando-me liberdade para desenvolver um ponto de vista próprio, mas, ao mesmo tempo, questionando-me e contribuindo com sua experiência para ampliar as discussões levantadas durante a pesquisa. Devo muito também a Idelette Muzart Fonseca dos Santos que me acolheu na Universidade Paris X-Nanterre, orientou minhas pesquisas sobre literatura de cordel e me deu oportunidade para participar de jornadas e seminários que possibilitaram a discussão do projeto com especialistas internacionais. Agradeço ainda à CAPES pela bolsa que permitiu minha dedicação exclusiva ao doutorado e pela bolsa-sanduíche concedida pelo período de um ano para realização de um estágio em Paris que foi absolutamente central para os rumos do presente trabalho.

“Pois, assim como os cacos de um vaso, para poder se deixar juntar, precisam seguir-se nos mínimos detalhes, no entanto não igualar-se, assim também deve a tradução, em vez de se tornar semelhante ao sentido do original, de maneira amorosa e até no menor detalhe deve ela se conformar, na sua própria língua, à maneira de querer dizer do original, a fim de que ambas línguas como cacos se tornem reconhecíveis enquanto fragmento de um vaso, fragmento de uma língua maior.”

(Walter Benjamin. *Die Aufgabe des Übersetzers* (A Tarefa do Tradutor)
citado por Jeanne Marie Gagnebin. *História e narração em Walter Benjamin*.
São Paulo, Perspectiva, 1994, p 30)

Resumo

Esperando contribuir para ampliar as discussões sobre o problema da intertextualidade fílmica, o objetivo do presente trabalho é refletir sobre a apropriação da literatura de cordel em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), filmes de Glauber Rocha dedicados à representação do universo social e cultural sertanejo. A preocupação do cineasta com a forma de representação, discutida em seus textos *Estética da fome* (1965) e *Estética do sonho* (1971), reflete-se, nos dois filmes estudados, no modo como estes lidam com o cordel. Recusando o tratamento da temática sertaneja pelo cinema político da época, o cineasta procurava retratar o sertão a partir de suas próprias tradições que passavam, contudo, por um processo de transformação visando a sua adaptação, em primeiro lugar, à narrativa cinematográfica e, em segundo, a uma perspectiva política inexistente nas manifestações da cultura popular. Isso explica porque as composições, tanto as canções de *Deus e o diabo* quanto as falas, inspiradas nos desafios repentistas, de *O dragão da maldade*, foram feitas por artistas letrados como Sergio Ricardo e o próprio cineasta que escreveu as respectivas letras. Com base nessas questões, o presente trabalho procura verificar o que os referidos filmes retêm da tradição popular do cordel e o modo de expressá-la cinematograficamente.

Abstract

This work aims to discuss the problem of film intertextuality by the analysis of *literatura de cordel* appropriation in the films of Glauber Rocha where the *sertão*, its social and cultural universe, is focused: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) and *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). The question of form representation, discussed in his texts *Estética da fome* (1965) and *Estética do sonho* (1971), is reflected, in these two films, in the way the *cordel* is treated in each one. Refusing the approach of the *sertão* subject by the political cinema of the epoch, the cineaste looked for one kind of expression that incorporated the people's traditions of the region represented. These traditions, however, were not translated literally. They were, in fact, transformed to be adapted into the cinematographic language and also into the political perspective that originally inexisted in them. This explains why the compositions of both films, the songs of *Deus e o diabo* as much as the dialogues inspired by the desafios repentistas of *O dragão da maldade*, were created by learned artists such as the cineaste himself, and the musician Sergio Ricardo that made its musics. Based on these questions, the present work verifies what the mentioned films keep from the *cordel* popular tradition and the way they express it cinematographically.

Sumário

Introdução.....	7
Capítulo 1: A reinvenção da tradição.....	11
1.1 – a adaptação cinematográfica do cordel.....	12
1.2 – o cordel e suas histórias.....	22
1.3 – a literatura de cordel e as novelas de cavalaria.....	29
1.4 – o mito do cangaceiro e outros mitos.....	35
1.5 – a representação do Nordeste no panorama cultural dos anos 1960.....	49
Capítulo 2: <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> : a função da canção.....	64
2.1 – canção e transformação.....	65
2.2 – o som e a imagem em relação ao ritmo.....	73
2.3 – a dupla temporalidade.....	84
2.4 – o efeito de pontuação da canção.....	94
2.5 – a canção e a construção dos personagens.....	103
2.6 – elaboração do ponto de vista narrativo.....	115
Capítulo 3: <i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i> : a encenação do desafio.....	125
3.1 – o desafio e a <i>performance</i> popular (a participação do público).....	126
3.2 – o espectador e o espetáculo cinematográfico.....	133
3.3 – o <i>western</i> visto por Glauber Rocha.....	145
3.4 – o teatro da violência e o novo espectador.....	151
3.5 – cultura popular e carnavalização.....	161
3.6 – a revolução não pode prosseguir sem(...).....	169
Capítulo 4: Os sertões de Glauber Rocha: 1964 e 1969.....	172
Capítulo 5: O sertão e outros sertões.....	186
5.1 – o sertão dos primeiros filmes.....	187
5.2 – o sertão do exílio e depois(...).....	195
5.3 – o problema do significado em <i>História do Brasil</i>	205
Conclusão.....	209
Lista dos filmes citados.....	212
Bibliografia.....	214
Anexo : DVD, filme de 26 minutos sobre o tema da tese	

Introdução

A construção de imagens do ‘real’ como resultado da produção cinematográfica e das diversas estratégias e técnicas de filmagem tem sido um distintivo importante da comunicação visual frente às demais formas de discurso. Não é à toa que nas reflexões contemporâneas que redefinem a pesquisa no campo da imagem as questões relativas ao ‘real’ estejam no foco das atenções. No cerne destas discussões está a afirmação de que o cineasta, faça ele documentários ou cinema de ficção, nunca abandona sua condição de autor. Ele é parte constitutiva da realidade representada, à qual as imagens, mesmo em se tratando de imagens do ‘real’, não fornecem acesso direto, embora normalmente criem essa ilusão. Nesse sentido, como os estudos da comunicação podem se beneficiar das imagens cinematográficas em sua abordagem do ‘real’?

Considerando as imagens como registros frágeis do ‘real’, procuraremos neste trabalho, compreender o tipo de realidade retratada em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), filmes de Glauber Rocha dedicados à representação do espaço social e cultural do Nordeste. Privilegiando a dimensão do imaginário em sua aproximação do ‘real’, esses filmes constituem experiências importantes no campo da ‘transposição’ da literatura popular oral para a expressão cinematográfica. Partindo do pressuposto de que a literatura de cordel expressa, de certo modo, a visão de mundo do público sertanejo a quem originalmente se dirige, qual seria o sentido de sua ‘apropriação’ por uma manifestação artística dirigida a um público urbano? Como a arte popular do cordel é ‘traduzida’ para as imagens cinematográficas? Como o sertão aparece nessas imagens? Para refletir sobre essas questões realizaremos uma análise da relação intertextual entre a literatura de cordel e os dois filmes de Glauber onde o cordel funciona como elemento estruturador da narrativa.

Nesse sentido devemos deixar claro que a ‘transposição’, de que falamos há pouco, não é direta e tampouco literal é a ‘tradução’. Não se trata da representação (tal como o termo costuma ser considerado) cinematográfica da poesia de cordel, mas da tentativa de levar para a tela sentimentos e ações que estão na raiz dessa poesia, mobilizando, por meio da imagem e da fala, os mitos sertanejos que circulam nos folhetos de cordel bem, como a carga de energia mágica, mística e criativa que envolve o cantador e seu público. Assim, aquilo que do cordel os filmes se apropriam não é nada além de seus fragmentos. Pois,

sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é comparável ao duma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes.¹

Partindo dessas questões (da representação do real, da relação entre o real e o imaginário, da transmissão da tradição e sua transformação pelo ato de apropriação), procuramos no capítulo 1 verificar as várias influências da literatura de cordel, as influências recebidas e as transmitidas: o legado da tradição cavaleiresca que se incorporou à poesia sertaneja, os seus mitos, suas migrações, suas transformações e suas apropriações por artistas letrados. Considerando uma dessas apropriações, a de Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol* e em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, dedicamos os capítulos 2 e 3, respectivamente, à discussão da forma e do sentido dessa apropriação. Em relação a *Deus e o diabo*, partindo do pressuposto de que as canções que compõem o filme (inspiradas na tradição de cordel) formam uma narração, nos orientamos por estudos desenvolvidos por teóricos franceses e canadenses sobre a narrativa cinematográfica. Esses estudos, voltados para a análise da narrativa clássica, permitiram que percebêssemos as rupturas estabelecidas pelo filme em relação às estratégias narrativas vigentes

¹ Laurent Jenny. « A estratégia da forma » in *Intertextualidades*. « Poétique » revista de teoria e análise literárias. Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p 21-22.

no cinema convencional. No que se refere a *O dragão da maldade* a base da análise foi a idéia de performance popular tratada por Paul Zumthor em *Introduction à la poésie orale*². Nossa argumentação se preocupou com a questão da encenação tomando como referência os desafios repentistas que invertem, no referido filme, o sentido usual do duelo cinematográfico mais especificamente o duelo do *western*. Nesse filme o cordel ‘carnavaliza’ (segundo termo empregado por Mikhail Bakhtin³) tanto o espetáculo cinematográfico tradicional quanto a moral burguesa e o mundo da ordem representado pelos poderosos da sociedade sertaneja. No capítulo 4 procuramos entender os diferentes tratamentos dados à temática sertaneja em *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade* relacionando-os ao contexto histórico e cultural de suas respectivas produções. Por último, a fim de compreender os referidos trabalhos no conjunto da obra do cineasta, procuramos, no capítulo 5, avaliar cada um de seus filmes em perspectiva global, relacionando-os tanto às idéias apresentadas em seus textos quanto ao momento histórico de cada uma de suas produções. Ainda nesse capítulo desenvolvemos uma reflexão sobre a questão da representação cinematográfica, questão essa que se revela uma das principais preocupações de Glauber Rocha em sua obra.

Em relação aos dois filmes analisados (*Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*) a questão da representação está diretamente associada à apropriação, nos mesmos, da literatura de cordel. Deve-se, contudo, lembrar que, embora tal apropriação assuma, em cada um dos filmes, uma forma própria, o objetivo, em ambos os casos, é o mesmo, ou seja, romper com o cinema convencional desenvolvendo, a partir do próprio universo do oprimido, uma nova estética cinematográfica. Pensada como uma forma de crítica, ao mesmo tempo, estética e política, essa

² Paulo Zumthor. *Introduction à la poésie orale*. Paris. Seuil, 1983.

³ Mikhail Bakhtin. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1999.

idéia foi apresentada por Glauber Rocha no texto *Eztetyka da fome*⁴, onde a violência, como indicou o cineasta, não é, como no cinema narrativo clássico, simplesmente representada; ela faz parte da estrutura do filme: montagem, movimentos da câmera, música, luz, e do próprio cordel, que tem na ‘luta’ seu horizonte de referência, sua base de ‘experiência. Assim, será por intermédio da análise do papel da luta, da violência como produtora de sentido, que serão buscadas respostas às problemáticas levantadas por Glauber Rocha nos dois filmes em que o cineasta se volta para o universo sertanejo.

⁴ Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada em Gênova em janeiro de 1965. Foi publicada em Glauber Rocha. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981 e no livro de Sylvie Pierre. *Glauber Rocha*. Campinas, Papirus, 1996.

Capítulo 1

A reinvenção da tradição

*A manutenção da tradição exige a preservação das chamas
e não a conservação das cinzas.*

Inspirados em temas do romanceiro tradicional, *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* evocam a literatura de cordel em seus títulos, nos versos de suas canções, em sua estrutura dramatúrgica e nas ações de seus personagens. “Escrever é ter lido, e assim cada texto é a precipitação de muitos outros”⁵. O cangaceiro, o beato, o vaqueiro e o matador, figuras oriundas de uma certa mitologia brasileira, traduzem para a tela (uma espécie de segundo texto) os valores e saberes transmitidos de geração para geração pela poesia popular oral. Caracterizada pelo embate entre as forças do bem e as do mal, essa poesia prolonga a tradição heróica e legendária dos bandidos de honra cuja missão era lutar contra os poderosos em defesa dos mais fracos.

Essa poética guerreira e valorizadora do homem valente, do sem-lei, está em todos os povos. Vive na Inglaterra em Robin Hood, na França com Pierre de la Brosse, *seigneur* de Langeais, na Itália com Gasparone, com Bonnacchocia...⁶

Lampião, bandido célebre que durante quase vinte anos desafiou as forças da polícia assegurando sua dominação sobre uma vasta zona do território nacional e sua população, se inscreve nessa tradição. Ele é o herói de inúmeros folhetos de cordel que testemunham sua

⁵ Jerusa Pires Ferreira. *Cavalaria em Cordel – o Passo das Águas Mortas*. São Paulo, Hucitec, 1979, p 16.

⁶ Luis da Câmara Cascudo. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001, p 122.

singularidade, sua ambivalência, sua dualidade profunda. Anjo e diabo, bom e cruel, vítima do destino e assassino por prazer, o cangaceiro é objeto de múltiplas representações. Imortalizado pela voz popular, tornou-se personagem de uma narrativa continuamente retomada: sua história não cessa de ser reescrita, sua imagem de ser reelaborada⁷. No cinema, ele foi retratado pela primeira vez em 1936 no filme documentário de Benjamin Abraão, *Lampião o Rei do Cangaço*. O filme, contrariando as expectativas dos produtores que desejavam cenas de combate e violência, mostrava os cangaceiros em suas atividades banais, dançando, rezando, costurando, etc. Censurado em 1937 pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de Getúlio Vargas, o filme, que segundo os responsáveis pela censura poderia caracterizar uma antipropaganda para o governo então em luta contra o cangaço, foi conservado em arquivo e suas imagens foram reutilizadas mais tarde nos filmes *Memória do Cangaço* (1965) de Paulo Gil Soares, *Dadá, a Musa do Cangaço* (1981) de José Umberto, *Corisco e Dadá* (1996) de Rosemberg Cariry e *Baile Perfumado* (1997) de Paulo Caldas e Lirio Ferreira que fala sobre a experiência pioneira de Benjamin Abraão no acampamento dos cangaceiros.⁸

1.1 - A adaptação cinematográfica do cordel

O filme de cangaço ou *nordestern*, como qualificou Glauber Rocha em alusão ao cinema americano, constitui uma espécie de gênero cinematográfico. Sua origem é *O Cangaceiro*, filme de Lima Barreto rodado em 1952 no estado de São Paulo. Longe do ambiente real do sertão, o

⁷ Élise Grunspan-Jasmin. *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*. Paris, PUF, 2001. Nesse livro a autora analisa as diferentes versões sobre a vida e a morte de Lampião elaboradas pela imprensa, literatura, poesia popular e fotografia. O livro discute o processo de construção da imagem e do mito, bem como suas metamorfoses.

⁸ Sylvie Debs. *Cinéma et littérature au Brésil – Les mythes du Sertão : émergence d'une identité nationale*. Paris, L'Harmattan, 2002. O livro propõe uma leitura do sertão e seus mitos a partir das representações feitas pela literatura e pelo cinema no sentido da construção de certas imagens do Nordeste.

filme dirige seu olhar para o típico, o exótico do ambiente sertanejo e suas figuras⁹. Extraordinariamente bem feito do ponto de vista de sua fotografia, o trabalho de Lima Barreto ganhou o prêmio em Cannes mas não escapou às duras críticas de Glauber Rocha que anos mais tarde realizaria seu próprio filme sobre o Nordeste.

Deus e o diabo na terra do sol conta/canta a história do vaqueiro Manuel e sua mulher Rosa : *Manuel e Rosa viviam no sertão / trabalhando a terra com as próprias mão. / Até que um dia, pelo sim, pelo não, / entrou na vida deles o Santo Sebastião. / Trazia bondade nos olhos, / Jesus Cristo no coração.*

As palavras do cantador *off* são acompanhadas por imagens que nos revelam a ambientação da história: a paisagem árida, o gado morto, o grupo de beatos vagando pelo deserto, o casebre pobre, o vaqueiro e sua mulher. Depois dessas primeiras imagens começa a se desenvolver a ação que vai se centrar na tentativa de o casal encontrar uma saída após a tragédia que sobre suas vidas recaiu. Obrigados a fugir depois de uma briga de ajuste de contas com um fazendeiro da região, os dois acabam se juntando a um grupo de fiéis liderados por um beato que lhes promete que um dia *o sertão vai virar mar e o mar virar sertão*. A experiência religiosa de Manuel, no entanto, terá seus dias contados. A Igreja, incomodada com o crescimento dos poderes de Sebastião, contrata um jagunço para destruir o arraial onde se reuniam o ‘santo’ e seus beatos. Antônio das Mortes cumpre a tarefa, porém Manuel e Rosa escapam ao massacre. Começa então a segunda parte da história devidamente marcada pelos versos do cantador *off*: *Da morte em Monte Santo / sobrou Manuel Vaqueiro / por piedade de Antônio / matador de cangaceiro. / Mas a estória continua, / preste mais atenção: / andou Manuel e Rosa / nas vereda*

⁹ Sobre o filme *O Cangaceiro*, Glauber Rocha comenta que Lima Barreto, sem ter ouvido sobre o romance do cangaço e sem ter interpretado o sentido dos romances nordestinos « creó un drama de aventuras convencional y psicológicamente primario, ilustrado por las místicas figuras de sombreros de cuero, estrellas de plata e crueldades comicas. » Glauber Rocha. *Revisión Crítica del Cine Brasileiro*. Havana, Ediciones ICAIC, 1965, p 54.

do sertão / até que um dia, / pelo sim, pelo não / entrou na vida deles / Corisco, diabo de Lampião.

A partir daí inicia-se uma nova fase na vida do vaqueiro que decide abandonar a religião para converter-se ao cangaço. Batizado de Satanaz ele seguirá Corisco em seus atos de violência e destruição até que novamente aparece Antônio das Mortes decidido a acabar com o último representante do cangaço. Mais uma vez poupados pelo jagunço, Manuel e Rosa fogem atravessando o sertão em direção ao mar. Acompanha a corrida de Manuel a voz do cantador *off* que, na forma de profecia, anuncia: *O sertão vai virar mar / e o mar virar sertão! / Tá contada a minha estória, / verdade, imaginação. / Espero que o sinhô / tenha tirado uma lição: / que assim mal dividido / esse mundo anda errado, / que a terra é do Homem, / não é de Deus nem do Diabo.*

Intercalando as imagens aos versos do cantador, o objetivo de Glauber Rocha nesse filme foi, segundo suas próprias palavras, “transportar um autêntico romance de aventuras nordestinas, destes que se compram nas feiras, para o cinema”¹⁰. Anos mais tarde, dentro dessa mesma proposta, o cineasta realizou *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, uma espécie de continuação do filme de 1964.

Dessa vez o foco da história é Antônio das Mortes que já ‘aposentado’ de seu antigo ofício, é convocado pelo delegado de Jardim das Piranhas para acabar com o bando de cangaceiros e beatos que invadiram a cidade, provocando desordem e a ira do coronel Horácio, detentor do poder na localidade. Após certa indecisão, Antônio das Mortes decide aceitar a tarefa partindo da cidade grande em direção ao sertão. Em Jardim das Piranhas, Antônio entra em duelo com Coirana, cangaceiro determinado a continuar a luta de Lampião. Nesse duelo o cangaceiro

¹⁰ Luiz Augusto Mendes. *Deus e o diabo na terra do sol* (trecho extraído do libreto original do filme apresentado no encarte do DVD). Coleção Glauber Rocha

sairá ferido e durante sua agonia o jagunço fará um exame de consciência ajudado pela Santa que o convence a mudar de lado. Essa atitude faz com que o coronel resolva chamar o bando de Mata Vaca, que será contratado para terminar o serviço iniciado por Antônio. A missão é executada; os beatos que se aglomeravam na encosta da montanha são exterminados com exceção da Santa e do negro Antão. Diante do massacre, Antônio das Mortes resolve entrar em ação; com a ajuda do professor, do padre, da Santa e do negro montado em um cavalo branco, ele conseguirá vencer o bando de jagunços contratado por Horácio que durante a luta é acertado pela lança de Antão. Tendo cumprido sua missão, o ex-jagunço retorna à estrada e afasta-se em direção ao horizonte.

A história de Antônio das Mortes é a história de um matador que após uma crise de consciência adquire uma nova postura perante o mundo. Trata-se de uma transformação : um homem mau que torna-se bom. Luiz Távares Junior¹¹, em seu livro sobre o *Mito na literatura de cordel* comenta sobre essa situação narrativa, segundo ele muito comum nos romances populares. Em seu estudo ele analisa dois tipos de mitos : o “mito da maldade castigada”, que estaria na base da construção do personagem de Antônio das Mortes, e o “mito da inocência perseguida”, que corresponderia ao personagem do vaqueiro Manuel. O combate entre o bem e o mal, que está na raiz da poesia popular, é a base das duas narrativas: Deus e o Diabo, o Dragão e o Santo Guerreiro. Em *Deus e o diabo na terra do sol* os elementos da luta estão definidos: de um lado o “deus negro”, do outro o “diabo louro”, no centro de tudo, Manuel, que, no fim, decide seguir seu próprio caminho.

Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* esse esquema se complica pois o mal, que a princípio se encontra do lado de Antônio das Mortes, no fim se desloca para o personagem do coronel que acaba tornando-se alvo da lança do negro Antão. No filme o cordel atua como horizonte de referência fornecendo elementos para a construção da trama, no caso, caracterizada

por uma profundidade psicológica inexistente na poesia popular onde a transformação do herói não passa pelo exame de consciência mas pela sua capacidade de vencer o mal, em geral, simbolizado pelo dragão.

No folheto *Juvenal e o dragão* de João Martins de Athayde¹² temos um exemplo típico dessa construção – Juvenal é um rapaz pobre que, após a morte do pai, decide sair pelo mundo deixando a casa e os poucos bens com a irmã : (*Ficou ela na choupana / cumprindo a sina faltal / o seu nome era Sofia / o dele era Juvenal / que pensava em aventura / atrás do bem e do mal*). Em seu caminho ele encontra uma moça em vias de ser devorada por um dragão. Com a ajuda de seu cão ele luta contra a fera e consegue salvar a mocinha que, por acaso, é a filha do rei. Depois de muitas aventuras e desventuras Juvenal vai ao encontro da princesa e como prêmio por sua bravura casa-se com ela tornando-se herdeiro do reino (*Casou-se com a linda princesa / o valente Juvenal, / repercutiu a notícia / pelo mundo universal / rolou festa 15 dias / no palácio imperial*).

O folheto de Athayde destaca um tema recorrente na literatura de cordel: o da luta. Mas não é só como tema que a luta se mostra importante para os praticantes da poesia oral; na verdade a luta é a própria razão de ser dessa poesia cuja forma mais típica é a do desafio: “a terminologia remete à idéia de violência, de luta, onipresente nos torneiros cantados tradicionais”¹³.

Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* o duelo verbal entre Antônio das Mortes e Coirana reproduz o desafio de cordel. Em versos rimados, os dois rivais se enfrentam com armas e palavras:

¹¹ Luiz Távares Júnior. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980.

¹² João Martins de Athayde. *Juvenal e o dragão* in Idelette Muzart-Fonseca dos Santos. *La littérature de cordel au Brésil – Mémoire de voix, grenier d’histoires*. Paris, L’Harmattan, 1997, p 210-237.

¹³ *Ibid.*, p 29 (trad. S.R.B.N.).

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 voltar aqui de novo.*

Antônio – *Tu é verdade ou é assombração? Diga logo, cabra da peste ! Eu de minha parte não acredito nesse 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 ouça. Meu nome é Antônio das Morte, pra espanto da covardia e desgraça da sua sorte. Mas uma coisa eu digo: no território brasileiro, nem no Céu nem no Inferno, tem lugar pra cangaceiro.*

A última fala de Antônio das Mortes lembra a parte final do poema de José Pacheco *Chegada de Lampião ao inferno*¹⁴: *Vou terminar essa história / tratando de Lampião / muito embora que não possa / vos dar a explicação : / no Inferno não ficou, / no Céu também não chegou, / por certo está no sertão.*

Cantado na íntegra em uma das seqüências mais longas de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, o poema de José Pacheco evoca o lugar de Lampião na história – o sertão onde ele permanece vivo, como mito, como personagem lendário. Embora de formas diferentes, essa dimensão, do mito e sua transmissão, é reforçada nos dois filmes aqui analisados. O modo como o cordel é tratado em cada um deles explica a diferença na forma de transmissão do mito.

Deus e o diabo é uma espécie de cordel filmado onde as imagens, de certa forma, reproduzem as falas do cantador: há um diálogo estreito com o cordel, uma transposição de

linguagens, da oral para a visual, onde o mito é a repetição do passado no presente. Em *O dragão da maldade*, o mito se apresenta como a repetição de uma história, como mostra, no início do filme a declaração de 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*. Mas essa história, como indica a fala de Antônio das Mortes, está cercada de dúvidas quanto a sua veracidade: *(Tu é verdade ou é assombração? Diga logo, cabra da peste. Eu de minha parte não acredito nessa roupa que tu veste)*. Nesse filme o cordel aparece como referência isolada, como uma forma de citação que se mistura a outras provenientes de universos culturais diferentes como, por exemplo, a música *Carinhoso*, sucesso nas rádios das capitais do país, cantada por Matos (o delegado) e Laura (a mulher do coronel) na cena que revela a existência de um *affaire* entre os dois ‘forasteiros’.

Ao contrário de *Deus e o diabo na terra do sol*, que está mais imerso no ambiente sertanejo (o que não significa qualquer intenção ‘purista’ da parte de seu diretor), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* mostra a presença no sertão de elementos da cultura urbano-industrial. Na verdade, a preocupação de Glauber Rocha nos dois trabalhos (aos quais dedicaremos, mais adiante, uma análise comparativa) é menos com a preservação das verdadeiras expressões culturais do Nordeste, do que com as misturas, com os cruzamentos, com a retomada de determinados mitos e seus usos possíveis no presente. “A grande, embora desestabilizadora, vantagem dessa posição é que ela nos torna progressivamente conscientes da construção da cultura e da invenção da tradição”¹⁵.

¹⁴ José Pacheco. *Chegada de Lampião ao inferno* in *ibid.*, p 304.

¹⁵ Homi K. Bhabha. *O local da cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 1998, p 241.

Levando em conta a idéia de migrações culturais (circulação de signos dentro de locais contextuais e sistemas sociais de valor específico¹⁶), o trabalho, partindo dos dois filmes mencionados, procurará analisar o processo de migração da literatura de cordel do seu ambiente original, caracterizado pela oralidade, para uma realidade estética na qual predomina a imagem. Poderíamos pensar em termos de uma adaptação, porém o termo está muito condicionado ao processo de transposição de uma obra literária para o cinema, transposição entendida quase sempre de forma literal, o que não é absolutamente o caso dos filmes que nos propomos a analisar. O termo mais adequado seria o de adaptação ‘livre’. Nessa forma de adaptação, a preocupação não é em produzir uma cópia do original mas em preservar seus aspectos, estruturas e detalhes mais relevantes. Há, portanto, uma distância que separa os dois textos: uma relação de ‘respeito’ e ‘traição’ do texto fílmico para com o texto literário. Para se avaliar essa relação é necessário, segundo Francis Vanoye, “trabalhar sobre as estruturas profundas e não apenas sobre os acontecimentos superficiais, não se limitar ao conteúdo, mas levar em conta a expressão, consubstancialmente ligada ao sentido”¹⁷.

A questão do sentido nos leva a pensar na argumentação desenvolvida por Paul Ricoeur¹⁸ a respeito do entrecruzamento entre a história e a ficção, categorias centrais nos trabalhos de Glauber Rocha (não apenas nos filmes analisados nesse texto mas, basicamente, em toda a sua obra). Poderíamos inclusive dizer que para o cineasta, o sentido em história está, como para Ricoeur, relacionado ao imaginário:

...trata-se realmente do papel do imaginário no encarar o passado tal como foi. Por outro lado, embora não se trate, de modo algum, de renegar a falta de simetria entre passado ‘real’ e mundo ‘irreal’, a questão é justamente mostrar de que maneira, única em seu gênero, o imaginário se incorpora à consideração do ter-sido, sem com isso enfraquecer seu intento ‘realista’.¹⁹

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, Papirus, 1994, p 139.

¹⁸ Paul Ricoeur. *Tempo e narrativa* – Tomo III. Campinas, Papirus, 1997.

¹⁹ *Ibid.* p 317.

Segundo essa perspectiva, o sentido não está na história, no passado ‘como de fato ocorreu’ mas nos seus vestígios: escritos, imagens, objetos, em suma, fragmentos que ‘falam’ do ‘real’ a partir de certas instâncias do imaginário. A história, nesse caso, é entendida como narração, como a repetição de algo ‘ocorrido’ no passado: lembrando que a repetição envolve sempre uma transformação.

Encaminhar uma compreensão do ‘real’ partindo das idéias de repetição e transmissão (próprias ao universo ficcional) é o papel da literatura de cordel nos dois filmes analisados . Deve-se porém evitar, como alertou Idelette Muzart, ver o folheto “como um documento, comparável a uma entrevista ou um debate, sem se levar em conta as formas de expressão poéticas que lhes são próprias”²⁰.

Dentre as particularidades da literatura de cordel, destaca-se a sua ligação com a tradição e, conseqüentemente, o seu caráter conservador. Traço característico das manifestações da cultura popular, essa dimensão moralista e conservadora da literatura de cordel justificou a acusação de que esta funcionava como ‘instrumento’ de reprodução da ordem vigente. Hoje consideradas anacrônicas, tais abordagens se inscrevem no quadro de preocupações relativas à temática nordestina cujo suporte principal estava nas leituras de Marx que dominaram o ambiente intelectual dos anos 1960 e 1970. Essa tendência ideológica se manifestou de forma mais radical em alguns setores dos CPCs (Centros Populares de Cultura) onde a percepção da cultura popular como ‘expressão do povo oprimido’ era dominante. Seu objetivo era o desenvolvimento de produções culturais voltadas para o povo a fim de conscientizá-lo de sua condição de alienado.

Os CPCs defendiam a opção pela "arte revolucionária" , definida como instrumento a serviço da revolução social. A arte, nesse sentido, deveria abandonar a "ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo",

²⁰ Idelette Muzart. *Op.cit.*, p 16 (trad. S.R.B.N.)

para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe a "consciência de si mesmo" ²¹.

A visão cultural paternalista dos CPCs gerou várias polêmicas entre seus representantes e o grupo do Cinema Novo que, contra o cinema nacional-popular voltado para a conscientização das massas, defendia a nacionalização da arte brasileira por meio de uma nova linguagem²². Tratava-se, na verdade, de discutir o que era uma cultura para as massas. Um cinema dirigido para quem? A posição de Glauber Rocha a respeito dessa interrogação fica mais clara quando observamos em seus filmes a forma do cineasta lidar com os elementos da cultura popular. No caso da literatura de cordel, o que estava em jogo não era a sua instrumentalização ideológica (a postura didático-reducionista presente em algumas abordagens) mas a sua dimensão poética.

O folheto, nesse caso, deve ser considerado como expressão escrita e oral, como texto e como voz, o que significa incluir o ponto de vista do observador (leitor do folheto, ouvinte, ou, no caso do cinema, espectador) no processo de avaliação da obra. Tal inclusão merece ser levada em consideração na medida em que é nesse ponto, ou seja, no diálogo com o espectador (representante de um determinado contexto cultural) que se mostra reveladora a apropriação do cordel por Glauber Rocha em sua obra cinematográfica. Pois consideramos que há uma espécie de reprodução da relação entre o poeta e seu público na forma como, nos filmes, o narrador se dirige ao espectador. Deve-se, porém, ressaltar que da mesma forma que a literatura de cordel (colocando, por exemplo, o vaqueiro ou o cangaceiro no papel do herói) adapta as tradições européias aos hábitos e instituições nordestinas, os filmes procuram traduzi-las em função das expectativas do seu público que, por sua vez, não é o mesmo que ouve, nas feiras do sertão nordestino, os romances cantados pelos poetas sertanejos. Voltaremos a esse ponto nos capítulos

²¹ Heloisa B. de Holanda e Marcos Gonçalves. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1990, p 9-10.

²² Sobre a polêmica entre CPC e o grupo do Cinema Novo ver Raquel Gerber. « Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo » in *Glauber Rocha*. São Paulo, Paz e Terra, 1991.

2 e 3 quando será analisada mais detidamente a estética do cordel em cada um dos filmes. Por hora devemos nos concentrar na literatura de cordel procurando desvendar algumas de suas histórias.

1.2 - O cordel e suas histórias

Intimamente entreteçada aos acontecimentos socio-econômicos e políticos ocorridos no Brasil nos últimos 150 anos, a história da literatura de cordel tem acompanhado o processo de modernização do país comentando o outro lado desse fenômeno empreendido a partir do Centro-Sul, de onde se estende às demais regiões afetando-as de diversas maneiras. Narrando, como uma espécie de jornalismo popular, a miséria do Nordeste, a exclusão social, a fome, a seca, a violência e as migrações, o cordel, por meio de suas alegorias, de sua forma peculiar de criar imagens, oferece um contraponto às visões traçadas do alto dando voz àqueles que vivenciam tais problemas.

A posição de Antonio Candido é esclarecedora: “pois se a mentalidade do homem é basicamente a mesma, e as diferenças ocorrem sobretudo nas suas manifestações, estas devem ser relacionadas às condições do meio social e cultural”²³. Em relação ao meio social e cultural a que se refere Antonio Candido, o sertão tem particularidades que, de certo modo, explicam o uso de uma forma de comunicação própria, diferente daquela que se desenvolve nas demais regiões do país.

Inicialmente marcado pelo isolamento, pelo abandono do governo central, esse território árido, inadequado à atividade agrícola (base da economia brasileira até meados do século XX), começou a sofrer inúmeras intervenções em sua organização política e social depois do advento do regime republicano. A partir daí, a população sertaneja, sujeita a crises, instabilidade e

violência, vai pouco a pouco abandonando a região em busca de oportunidades no Centro-Sul do país, onde permanecerá, contudo, marginalizada.

A literatura de cordel expressa a condição de exclusão dessa camada da população. Produzida pelo poeta sertanejo ou pelo migrante nordestino nas grandes capitais do Sul do Brasil, ela é, em todo caso, uma literatura marginal: marginal em termos sociais tanto quanto em relação aos meios de comunicação, como observou Oswald Barroso.

Colocado o tema *Literatura popular e comunicação*, a primeira questão que me chega à mente, é a do valor fundamental da literatura popular no circuito marginal de comunicação que o povo construiu para si. E num país onde os grandes meios de comunicação de massa são manipulados por uma elite dominante, isso era necessário.²⁴

Até a segunda metade do século XIX, de quando data o surgimento da literatura de cordel no Nordeste, o universo rural da região caracterizava-se por um marcado isolamento das populações que aí habitavam em relação às cidades e mesmo entre si. Nesse quadro de isolamento um dos poucos meios de comunicação disponíveis era a literatura oral que corria de boca em boca. Ligada em seus primórdios à divulgação das histórias européias tradicionais, essa literatura, resumida nos *Cinco livros do povo* segundo classificação de Câmara Cascudo²³, foi paralelamente se adaptando, se abasileirando, recebendo influências de origem africana por intermédio das histórias cantadas ou contadas, veiculadas pelos escravos. A literatura que circulava no sertão era, portanto, inteiramente diferente daquela a que tinham acesso os poucos alfabetizados das cidades do litoral. Era uma literatura que circulava fora do eixo de poder, uma literatura feita pelo sertanejo e para o sertanejo.

Depois da década de 1870 o cenário socio-econômico de algumas capitais do Nordeste sofre importantes modificações. Com o desenvolvimento, embora incipiente, de atividades

²³ Antonio Candido. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Publifolha, 2000, p 39.

²⁴ Rosemberg Cariry e Oswald Barroso. *Cultura insubmissa*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1982, p 19.

artesanais e industriais e com a construção de vias de circulação ligando as cidades ao interior, o que contribuiu para maior mobilidade da população, o quadro de isolamento em que até então vivia a região vai aos poucos se alterando. Nesse contexto, a literatura de cordel, que na época passa a circular sob a forma de folheto impresso (o cordel propriamente dito), foi se popularizando. O povo ávido de informações e conhecimentos toma-a para si, como forma literária sua.

Para o homem pobre do meio rural, principalmente, carente de meios de comunicação e expressão, o cordel passa a significar quase tudo. Os poucos alfabetizados lêem para grandes grupos que saboreiam cada linha narrada. O cordel é jornal, é divertimento, literatura, meio de difusão de conhecimentos, de perpetuação da história e da cultura. É meio de expressão de sentimentos, meio de refletir e pensar a realidade. É, sobretudo, um veículo que permite participar da vida do país, debater a realidade, expressar necessidades e aspirações do povo.²⁶

A época da expansão do cordel corresponde, no interior do Nordeste, a um período, iniciado após a implantação do regime republicano, de importantes acontecimentos sociais, como os movimentos de Canudos e Juazeiro e ainda o fenômeno do cangaço, que criaram um clima propício a sua rápida proliferação. Estes acontecimentos coincidem com o deslocamento do foco da agricultura para a industrialização, fato que provocou um duro golpe na economia nordestina e acelerou o processo de migração da região Nordeste em direção ao Centro-Sul do país. O agravamento da crise social, o abandono do Nordeste pelo governo central, o descaso das autoridades republicanas, o crescimento desmedido da violência, a intensificação do fenômeno do coronelismo, tudo isso vai provocar na região uma série de movimentos de caráter fundamentalmente religioso. A problemática social incide sobre a estrutura do cordel que, nessa época, começa a abandonar a tradição heróica ibérica por uma temática mais brasileira. Títulos como, *Carlos Magno e os doze pares de França*, *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, *A*

²⁵ Luis da Câmara Cascudo. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953 citado por Raymond Cantel. *La littérature populaire brésilienne*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, 1993, p 109.

donzela Theodora, entre outros inspirados nos romances de cavalaria, tornam-se menos freqüentes enquanto se multiplicam os folhetos voltados para os problemas sociais e para a questão da religiosidade popular.

A partir de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, inicia-se no Brasil um programa de nacionalização da economia que se fez acompanhar por um intenso processo de centralização político-administrativa. Essas mudanças tiveram conseqüências diretas sobre a estrutura política da região Nordeste até então controlada por poderosos grupos oligárquicos. A força de trabalho, presa ao latifúndio e aos coronéis que dominavam a vida política local com suas tropas de jagunços, começa a deslocar-se para as regiões onde as oportunidades de trabalho eram maiores. São Paulo e Rio de Janeiro passam a receber enormes contingentes de migrantes nordestinos fugindo da fome, da seca e da violência. No final de *Vidas secas*, Graciliano Ramos descreve em tom melancólico a árida experiência do nordestino: “andavam para o Sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes (...) Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá”.

Na perspectiva do migrante nordestino, como observou Graciliano, o Sul equivale ao paraíso. E nessa visão idealizada, Getúlio Vargas aparece como o herói salvador. A visão mítica sobre a figura de Getúlio aparece destacadamente na literatura de cordel, como observa a pesquisadora Olga de Jesus:

A presença de Getúlio na vida pública brasileira coincidiu com um período de intensa produção de folhetos, mas foi, sem dúvida, a personalidade carismática e messiânica do governante que exerceu a mais profunda sedução sobre os poetas do povo.²⁷

À parte a personalidade ‘carismática’ de Getúlio Vargas, o que parece interessante, considerando o conteúdo das narrativas, é a importância dada às reformas por ele introduzidas.

²⁶ *Ibid*, p 305.

Fortemente moralista, a literatura de cordel é avessa a qualquer tipo de proposta revolucionária. Por outro lado, não se pode dizer que seja uma manifestação conformista. Há um espaço para a luta. Essa, no entanto, não visa subverter o *statu quo*. As narrativas, em sua maior parte, têm como pano de fundo a oposição Bem e Mal, o combate entre as forças da ordem e as da desordem. Dentro desse quadro formal Getúlio ocupa, via de regra, o papel do herói que tem como missão reordenar o mundo dominado pela injustiça. Através de um cordel, em que o teor moralista evidencia-se desde o título, o poeta Manoel Camilo dos Santos dá um *Conselho aos brasileiros: Dr. Getúlio, inspirado / por Deus reto juiz / viu que o Brasil, assim / não podia ser feliz / deu um golpe de Estado / normalizou o país*.²⁸

A maior parte dos estudiosos da literatura de cordel é unânime em afirmar que, entre as décadas de 1930 e 1950, Getúlio Vargas e Lampião foram os heróis mais exaltados nas narrativas populares. “O herói exaltado era o homem de ação”, comenta Renato Ortiz em texto que analisa a progressiva despolitização da figura do herói.

Pouco a pouco o homem-ação cede lugar aos ídolos de entretenimento (esportistas, artistas, etc.) que estimulam no leitor não mais uma tendência à realização de uma vontade, mas o conformismo às normas da sociedade.²⁹

A partir da década de 1960, dentro de um cenário marcado pela hegemonia cultural da TV Globo, o cordel encontrará nas figuras do universo televisivo um canal fértil de diálogo. A esse respeito é curioso o folheto de Abraão Batista intitulado *Encontro de Lampião com Kung Fu em Juazeiro do Norte*.³⁰ Narrando o encontro imaginário entre os dois heróis na cidade de Juazeiro do Norte, o folheto começa descrevendo os atributos de valentia dos personagens: *Meu leitor meu amiguinho / permita a imaginação / desse encontro imaginário / de Kung Fu com Lampião / na*

²⁷ Olga de Jesus Santos. « O povo conta a história » in *O cordel: testemunha da história do Brasil*. Rio de Janeiro, FCRB, 1987, p 7.

²⁸ Manoel Camilo dos Santos. *Conselho aos brasileiros* in *ibid*.

²⁹ Renato Ortiz. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1991, p 150.

cidade de Juazeiro / de Padre Cícero Romão. Depois de várias estrofes de elogio as duas figuras surge um desentendimento que acaba provocando uma briga de sete dias e sete noites : (*Nessa luta eles passaram / sem dormir sem descansar / sete noites sete dias / é o que posso lhes contar / suavam como chaleiras / mas não queriam se entregar*). Por fim, percebendo a tolice daquela briga, os dois resolvem fazer as pazes: (*Nesse momento Kung Fu / e Lampião se abraçaram / dando fim a um duelo / que sem morrer terminaram / e eu peço aos meus leitores / mil desculpas se não gostaram...*). Esse folheto, escrito na década de 1970, reflete uma tendência do cordel mais recente: associar elementos modernos a tradicionais e misturar referências da cultura de massas com a cultura popular.

Os termos usados nesse cordel não se limitam aos usos populares, às falas tradicionais do cantador nordestino. No entanto, a forma de dizê-los é certamente tradicional. Outros traços bem típicos do cordel tradicional evidenciam-se nesse folheto como, por exemplo, o direcionamento do poeta ao seu público no final do relato e a tendência ao exagero. Um dos personagens – Kung Fu – é um típico herói de entretenimento, conforme a expressão de Renato Ortiz. No entanto, esse herói deixa de pertencer à esfera da cultura de massas na medida em que sua apresentação não coincide com a forma ‘realista’ de apresentação dos produtos da indústria cultural, realismo que, segundo Ortiz, permite à indústria cultural reduplicar a seu modo a ‘realidade’, ao estimular no público um conformismo às normas da sociedade de massas. Trata-se de uma forma de resistência à cultura dominante ainda que dentro do espaço de representação dessa mesma cultura.

Uma perspectiva crítica bastante diferente observa-se nos folhetos de ‘atualidades’ do paraibano José João dos Santos – o Azulão –, que escreve e vende seu cordel na cidade do Rio de

³⁰ Abraão Batista. *Encontro de Lampião com Kung Fu em Juazeiro do Norte* in Sebastião Nunes Batista. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro, FCRB, 1982.

Janeiro. Boa parte dos temas de Azulão trata de questões sociais. Em *O trem da madrugada* o autor comenta a precariedade dos transportes suburbanos do Rio de Janeiro. *Brasil desgovernado* trata da situação política do país no governo Sarney. *Brasil de ontem e de hoje* inicia-se com um verso que diz que *o fracasso do Brasil / vem dos nossos ancestrais*; os versos seguintes continuam no mesmo tom comentando a miséria do povo, a dependência econômica, os governos corruptos, e outros males que ligam o passado ao presente representado pelas ‘trapaças’ do governo Collor. *Meninos de rua*, *Sufrimento do pobre no Brasil dos milionários* e *Os sofrimentos do operário* são outros títulos que refletem a postura crítica de Azulão em relação aos problemas sociais.

O cordel como meio de resistência à cultura hegemônica não é restrito a poetas como Azulão, que propõem uma visão mais crítica da sociedade. Abraão Batista, apesar de colocar em evidência um herói fabricado pela indústria cultural, subverte, pela expressão, a lógica dessa mesma indústria. Ambos, no entanto, de uma forma ou de outra, encontram-se ligados à ela: porque trabalham com seus temas; porque veiculam suas produções em discos e rádios; porque deixam suas imagens serem veiculadas na TV, no vídeo ou no cinema. Para não falar em outros meios técnicos de reprodução desde a tipografia até as tecnologias de informação mais modernas, caso da Internet que, hoje, segundo Roberto Benjamin³¹, veicula a produção de alguns poetas de cordel.

Em sua origem influenciada pelo romance português de cavalaria que chegou ao Brasil pelas mãos dos colonizadores, a literatura de cordel é, desde o início, caracterizada pelas misturas. No entanto, em função da sua ‘marginalidade’, da sua condição de ‘isolamento’ em

³¹ Roberto Benjamin. « Culturas regionais: permanências e mudanças em tempo de globalização » in Cesar Bolaño. *Globalização e regionalização das comunicações*. Sergipe, Universidade Federal de Sergipe, 1999.

relação à cultura hegemônica, tais misturas não costumavam ser consideradas. Hoje, porém, percebe-se uma mudança de ponto de vista; devido a sua proximidade com a cultura de massa e com os meios técnicos de comunicação, devido as suas migrações, deslocamentos e relocações, devido, enfim, à sua relação com o mundo globalizado, torna-se mais visível o seu sincretismo.

No quadro atual, negando a visão que marcou a maior parte dos estudos realizados no passado, novas abordagens têm surgido. Dentre estas, destaca-se a abordagem intertextual na qual tentaremos agora nos fixar analisando, em primeiro lugar, a relação que os folhetos estabelecem com a tradição cavaleiresca, para depois nos voltarmos para o diálogo entre estes e a estética cinematográfica.

Uma experiência nessa linha foi feita por Ariano Suassuna em relação ao teatro. O autor, cuja dramaturgia se constrói a partir da transposição da literatura de cordel para a linguagem teatral e que teve sua obra adaptada pelo cinema e televisão, é um exemplo da relação tradição/reinvenção, hoje em dia valorizada pelo público e pela crítica.

A linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das idéias, das paixões intelectuais, ela é uma necessidade.³²

1.3 - A literatura de cordel e as novelas de cavalaria

O cordel, apesar de inscrito no conjunto das tradições orais, tem a sua especificidade, as suas próprias regras de composição e o seu modo particular de lidar com a tradição. Trata-se de uma expressão escrita, transmitida e conservada por intermédio de folhetos que são lidos, em geral, pelos próprios autores para estimular o público a comprar. Ao contrário das manifestações coletivas, transmitidas unicamente pela memória, a literatura de cordel é um tipo de produção que confronta o indivíduo e a coletividade, a tradição e a criação. O poeta popular não se limita,

portanto, a reproduzir as narrativas tradicionais. O seu trabalho se caracteriza por uma reinvenção dessas narrativas que passam por um processo de adaptação às suas condições de produção e recepção. Tivemos oportunidade de verificar há pouco um exemplo desse processo de adaptação analisando a apropriação, por parte do poeta popular, de elementos da indústria cultural. Isso não significa que os personagens tradicionais tenham sido abandonados como evidencia a presença de Lampião ao lado de Kung-Fu no folheto de Abraão Batista. Trata-se de uma ‘atualização’ da tradição, procedimento analisado por Jersusa Pires Ferreira³³ em um estudo realizado a partir dos folhetos onde a autora mostra como se estabelecem as relações entre a herança européia dos contos, romances e canções e a temática sertaneja objeto da vivência direta do poeta e de seu público.

O estudo de Jerusa se baseia no processo de transmissão das novelas de cavalaria editadas em Portugal no século XVIII para os folhetos de cordel produzidos no sertão sobre a mesma matéria. “A proposta seria a de acompanhar, num relacionamento intertextual, em seu sentido amplo, *o que ficou, porque e como se realizou*.”³⁴. Entre os componentes que se manifestam no ciclo cavaleiresco ibérico e se repetem na literatura popular do Nordeste brasileiro destacam-se o combate, o mecanismo representado pela busca contínua e o relato de proezas. A temática, em geral, é a luta, a prova, os ardis, os dilemas, os monstros. Essa persistência de motivos e temas se deve à popularidade no Brasil das aventuras de *Carlos Magno e os doze pares de França* num percurso complexo que vai do culto ao popular, tanto quanto do escrito ao oral e vice-versa.

Percebe-se uma infinidade de mudanças desde o texto que se reconta até a sua apropriação pelo imaginário sertanejo. Mas, para além dessas mudanças, há um núcleo básico de significação que costuma ser preservado e nesse sentido é importante que não se perca de vista o ‘texto-

³² Roland Barthes. *Crítica e verdade*. São Paulo, Perspectiva, 1999, p 163.

³³ Jerusa Pires Ferreira. *Op.cit.*

matriz'. No caso da *História do imperador Carlos Magno*³⁵ o texto erudito teria sido utilizado por vários poetas populares que, substituindo a forma proseada pelo verso, procuraram reescrevê-lo tão fielmente quanto possível:

Daí que, cada um dos poetas, dentro de suas possibilidades expressivas, uns mais, outros menos fielmente, seguiram-no em tomadas de partes diversas, como que com a consciência de que a cada um deles caberia um andamento na partitura geral, um trecho ou episódio ainda não explorado, embora funcionalmente e mesmo referentemente, pudessem acontecer situações de domínio comum. Verifica-se, portanto, um verdadeiro acordo intuitivo e tácito, combinação a obedecer a imperativos de ordem vária, inclusive aos de mercado e à sua novidade, sempre na direção de cobrir o mais amplamente possível o texto matricial.³⁶

Como se observa pela citação, os poetas populares costumam escolher da *História do imperador Carlos Magno* as passagens que mais lhes agradam para a partir destas produzir o seu relato que pressupõe reduções, supressões, adoções ou ênfase sobre determinados aspectos do texto-matriz. Assim sendo, a adaptação, mesmo quando pretende seguir o mais fielmente possível o original, não deixa de representar uma modificação em relação a este.

Dentre os elementos que o poeta popular costuma rejeitar da gesta carolínea, o apelo ao maravilhoso é o mais marcante. Fugindo à imaginação desenfreada característica dessa literatura, no folheto de cordel percebe-se a exigência do concreto (mesmo no corpo do relato maravilhoso). Tal exigência pode ser vista como uma tentativa de o poeta introduzir um apelo moralizante no relato, ajustando o recebido ao vivido. O folheto, portanto, participa do mundo no qual está inserido, denunciando a corrupção, protestando contra os maus costumes, estando em alerta para aquilo que o povo ama ou odeia, deseja ou detesta; nos seus versos, os males que ameaçam o povo encontram condenação.

³⁴ *Ibid.*, p 2.

³⁵ *História do imperador Carlos Magno e os doze pares de França*, traduzida do castelhano por Jeronymo Moreira de Carvalho in *ibid.*, p 11.

³⁶ *Ibid.*, p 16-17.

É esse o caso, por exemplo, do folheto *A prisão de Oliveiros* de José Bernardo da Silva que adapta uma passagem da *História do imperador Carlos Magno* reduzindo seus efeitos fantásticos em favor de uma mensagem prática voltada para a denúncia social, inexistente no texto matriz: *Na hora da refeição / tudo ali se descuidou / Oliveiros enfrentou / O Almirante Balão / viu que a vida estava cara / a solução era rara / saltou numa das varandas...*³⁷.

A adequação do texto a uma *práxis* social é, portanto, a condição da sua aceitação pelo público. No caso do público do cordel, a expectativa é de que o poeta se atenha o mais fielmente possível à tradição. Ao contrário do artista erudito, o poeta popular não pretende ser original mas agradar seus ouvintes preservando o texto original, já conhecido, mas nele intervindo com glosas e comentários que fazem referência à sua própria cultura. “O poeta de cordel não é propriamente um reacionário. É antes um conservador. Às vezes, por atitude e convicção pessoal, de outras por espírito prático”³⁸.

Respondendo aos imperativos da produção e recepção dos textos, o poeta popular, segue a tradição adequando-a à sua poética. Uma forma de adequação diz respeito à passagem do texto em prosa para a maneira versificada, com o auxílio do ritmo e da rima que simplificam a comunicação, tornando o texto mais conciso, mais facilmente assimilado pela memória e de maior efeito persuasivo. O folheto *Roldão no Leão de Ouro* de José Bernardo da Silva faz uma adaptação rimada bastante fiel ao texto original em prosa. Na matriz, a passagem aparece do seguinte modo: *Se me foi acendendo um tal amor à princesa que representa, que, passando à loucura esta vontade estou dias e noites a olhar a pintura*. Enquanto no folheto se lê: *Roldão*

³⁷ José Bernardo da Silva. *A prisão de Oliveiros* in *ibid.*, p 31.

³⁸ Orígenes Lessa e Vera Lúcia Luna da Silva. *O cordel e os dismantelos do mundo*. Rio de Janeiro, FCRB, 1983, p 3.

*achou no retrato / a rainha da formosura / contemplava em seu palácio / dia e noite tal pintura / e foi lhe tomando amor / para ser sua futura*³⁹.

Mas nem sempre se verifica uma utilização tão perfeita da rima. Na verdade, a exigência desta costuma provocar problemas. Um deles é o sentido, muitas vezes comprometido pela necessidade de rimar. O outro, também usual, é quando o par soa inoportuno como no caso de ridículo-veículo, usado para descrever uma situação trágica como a da morte sob rodas. De qualquer forma, esses desvios, que em uma linguagem culta não poderiam ser ignorados, merecem pouca atenção do poeta popular, preocupado com a agilidade e espontaneidade do texto. Seu objetivo é divertir e ensinar, transmitindo valores, práticas e atitudes.

O herói do folheto deve servir como porta-voz dos hábitos e intuições nordestinas, realizando uma proposta ética em conformidade com o seu ambiente social. Isso fica bem claro no tratamento dado pelo poeta popular à oposição Bem e Mal, uma das mais abrangentes e definidoras categorias do cavaleiresco. Ao contrário das novelas européias de cavalaria, onde o combate possui uma dimensão religiosa (luta contra o pagão, contra o herege), na literatura de cordel o confronto tem, de modo geral, uma conotação social que se reflete no uso de expressões que revelam a relação superior/subordinado como, por exemplo, legítimo dono de reinos, impérios ou sítios encantados. Mostrando a permanência no folheto de referências medievais, é comum se ver a identificação do mal com a figura do mouro ou do turco. Estes, ainda que desligados do seu contexto próprio (Cruzadas, Reconquista, Tomada de Constantinopla), continuarão aparecendo como antagonistas; mudará, porém, o estatuto desses personagens que passarão do plano funcional (onde representavam o inimigo infiel) para o simbólico onde funcionarão como referência para outros conflitos presentes. Nesse sentido, vencer o turco ou o mouro é como vencer uma guerra onde a vitória significa mudança e, portanto, conversão:

³⁹ José Bernardo da Silva. *Roldão no Leão de Ouro* in Jerusa Pires Ferreira. *Op.cit.* p 29.

*Carlos Magno ordenou / que a mesa preparasse / a seu lado se sentasse / o que mais turco matou*⁴⁰.

Tanto na novela de cavalaria quanto no folheto de cordel o combate representa uma tentativa de derrotar o opressor em qualquer modalidade sob a qual ele se apresente. O desafio do herói, que tem como armas apenas a sua coragem e a sua força, está ligado à travessia cuja finalidade é a libertação. O seu adversário, aquele que representa o obstáculo, é o monstro, a fera horrorosa, o dragão, o gigante.

Nas novelas de cavalaria, a vitória sobre as forças do mal é atribuída a lealdade do cavaleiro para com o seu senhor, ou seja, a honra do cavaleiro depende de sua lealdade. No caso do folheto nordestino, é a coragem do herói que lhe permite conservar sua honra. São, portanto, diferentes os princípios que justificam a ação do herói. O que permanece invariante na passagem do texto-matriz para a versão nordestina é a luta contra o mal que não significa, contudo, uma tentativa de reverter a ordem. A superação do cotidiano, nesse caso, se dá não no plano da ação mas no plano do ritual, do heróico, da aventura, onde “se pode passar à superação e àquilo que se chamou encantamento do mundo”⁴¹. A transformação, portanto, não diz respeito ao vivido mas ao campo do discurso, à sua transmissão que faz viver o passado no presente juntando dois mundos possíveis.

Com a ajuda do estudo de Jerusa Pires Ferreira, abordamos, ao longo das últimas páginas, o processo de tradução dos romances tradicionais ibéricos para os folhetos de cordel bem como a transposição dos ideais de cavalaria de um universo cultural para outro. Importa, no entanto, sabermos como, no cinema de Glauber Rocha, se processa tal transposição, ou seja, como os valores e práticas do cordel são transportados para o universo cinematográfico: o que é retido, o

⁴⁰ José Bernardo da Silva. *Batalha de Carlos Magno e os doze pares de França contra Malaco, rei de Fez* in *ibid.*, p 73.

que é modificado e por quê? No próximo capítulo nos ocuparemos dessa discussão. Por enquanto daremos continuidade à discussão sobre o cordel analisando alguns dos mitos aí veiculados e que terão destaque nos filmes que nos propomos a estudar. Partindo do pressuposto de que a literatura de cordel trabalha com aspectos desses mitos negligenciados em outras formas de discurso, o que se tentará mostrar é como esses aspectos podem assumir uma dimensão transformadora. No que se refere à obra de Glauber Rocha essa é a novidade representada pelo cordel e o que justifica a sua apropriação pelo cineasta.

1.4 - O mito do cangaceiro e outros mitos

O mito, comenta Luiz Tavares Júnior, costuma ser compreendido de duas formas diferentes: a forma que tinha o termo primitivamente entre os gregos que o entendiam como uma narrativa, uma história contada e a corrente em que é sinônimo de invenção, ilusão, ficção. Segundo o autor, as narrativas de cordel estariam ligadas à primeira interpretação: “o mundo do cordel, em seu espaço e tempo, podemos dizer, é um mundo mítico; suas narrativas não podem ser entendidas, segundo a ordem temporal dos acontecimentos, na superfície sintagmática do seu discurso”⁴¹. Sua compreensão requer um modelo que leve em conta essa especificidade, ou seja, de que o cordel é um texto que atualiza um mito transmitido, por sua vez, através de textos anteriores.

Dentro dessa concepção, o sentido superficial do texto remete a uma estrutura mais profunda geradora de sentidos múltiplos, ou seja, o sentido do texto não está nele próprio mas em outros textos não só precedentes ou sincrônicos, mas também posteriores. No que se refere ao texto do cordel, essa relação é mais do que justa. Produzido por inúmeras vozes, o cordel se

⁴¹ *Ibid.* p 120.

⁴² Luis Tavares Junior. *Op.cit.*, p 15.

caracteriza pelo diálogo entre aquilo que o povo conhece, está acostumado a ler, a ouvir e a novidade introduzida pelo poeta visando agradar ao leitor que, ao contrário do leitor de literatura erudita, “exerce a função de co-autor, de colaborador do texto”⁴³. O processo de adaptação do mito à vivência cotidiana é um trabalho conjunto do leitor com o poeta que capta as expectativas de seu público e as transforma em novas histórias. A habilidade do poeta integrar os temas da atualidade às tradições preexistentes é, portanto, condição para o sucesso do folheto.

Carlos Magno, por exemplo, continua presente nos folhetos de cordel cujos heróis se mantêm fiéis aos ideais por ele representados. “Os folhetos que narram as aventuras de cangaceiros recorrem freqüentemente a esta pedra de toque que constitui a evocação de Carlos Magno ou de Roland”⁴⁴: *Eu choro a falta que faz-me / todos os meus companheiros / qual Carlos Magno chorou / por seus doze cavaleiros! / Nada me faz distrair / não deixarei de sentir / a morte dos cangaceiros*⁴⁵.

Figura que traduz para o folheto de cordel os ideais da novela de cavalaria, o cangaceiro se caracteriza por uma dupla posição: a de vítima e a de assassino. Porém, no que diz respeito às aventuras de cangaceiros, os aspectos que chamam a atenção são a coragem, a disposição para o combate que dá respeitabilidade ao personagem ligando-o à linhagem da cavalaria, elevando-o, enfim, à categoria de mito.

O tema predileto do poeta sertanejo é a exaltação da valentia do herói que encarna as virtudes do guerreiro carolíngio e, assim, continua a lhe glorificar. Seus feitos de bravura são distribuídos a todo tipo de herói: vaqueiros, políticos, bandidos e até animais como touros e cavalos. Os folhetos que relatam esse tipo de história estão classificados no que se costuma chamar de ciclo heróico da literatura de cordel que encontra na gesta dos cangaceiros seu campo

⁴³ *Ibid.* p 12.

⁴⁴ Idelette Muzart. *Op.cit.*, p 74 (trad. S.R.B.N.).

mais fértil de inspiração. Como o cangaceiro é, segundo as palavras de Câmara Cascudo, “a representação imediata da coragem, o sertanejo ama seguir-lhe a vida aventureira, cantando-a em versos: *Criando Deus o Brasil, / desde o Rio de Janeiro, / fez logo presente dele / ao que fosse mais ligeiro: / O Sul é para o Exército! / O Norte é pra Cangaceiro!*”⁴⁶

Aspectos sociais e culturais predisõem o sertanejo a aceitar e sobretudo a glorificar a figura do fora-da-lei. Tendo o sertão vivido durante séculos isolado das regiões atendidas pela justiça regular, a lei do mais forte se constituiu no único meio disponível para resolver as disputas locais que se estendiam por gerações numa série de lutas violentas onde homens morriam abatidos como animais. Nessa região, onde o único poder vigente era a bala, os duelos, os tiroteios e as emboscadas faziam parte do dia-a-dia da população que se acostumou a admirar e a cantar os feitos daqueles que se mostravam mais destemidos. Nesse caso não importava distinguir o valente do cangaceiro. A valentia era o que contava e os versos raramente criticavam a selvageria do assassino. Ele era uma espécie de vítima de uma sociedade onde a lei correspondia à força bruta e a violência justificada pela necessidade de preservar a honra.

Na poesia popular, a coragem para enfrentar a injustiça é vista como um aspecto positivo que reabilita o cangaceiro de seus crimes. Na história de Antônio Silvino, a morte do pai justifica sua entrada para o cangaço: *Eu tinha quatorze anos, / quando mataram meu pai. / Eu mandei dizer ao cabra: / se apronte que você vai... / Se esconda até o inferno / de lá mesmo você sai...*⁴⁷. Com Lampião a história se repete: *Assim como sucedeu / ao grande Antônio Silvino, / sucedeu da mesma forma / com Lampião Virgolino, / que abraçou o cangaço / forçado pelo destino...*

⁴⁵ Leandro Gomes de Barros. *As lágrimas de Antonio Silvino por Tempestade* in *ibid.*, p 74.

⁴⁶ Luis Câmara Cascudo. *Op.cit.*, 2001, p 123.

⁴⁷ Citado in *ibid.*

*Porque no ano de Vinte / seu pai fora assassinado / da rua da Mata Grande / duas léguas arredado... / Sendo a força da Polícia / Autora desse atentado...*⁴⁸

Visível nesse relato sobre a entrada de Lampião para o cangaço, o ódio contra a polícia (as chamadas ‘forças volantes’ que no início do século XX começaram um intenso processo de repressão ao cangaço) se manifesta em inúmeros folhetos. Representante de um poder considerado estranho à ordem local, a polícia é vista, em geral, com desconfiança pelo sertanejo: uma entidade impessoal, anônima, que não merece o respeito dedicado, por exemplo, a uma figura como Padre Cícero: *Lampião desde esse dia / jurou vingar-se também, / dizendo: - foi inimigo, / mato, não pergunto a quem... / Só respeito nesse mundo / Padre Cisso e mais ninguém!*⁴⁹

Venerado pelo povo, Padre Cícero reproduzia, no nível espiritual, as relações estabelecidas entre o coronel (proprietário de terras que exercia o controle político e o controle da máquina da violência) e seus afilhados. Para o bando de fiéis necessitados de conforto espiritual, o Padre distribuía bençãos e prometia o Reino dos Céus. Para a massa de agregados que dispunha de seus favores em troca de absoluta fidelidade, o coronel cedia terras para cultivo, ajudava em casos de doença e protegia dos problemas policiais. Ambos representavam o papel da autoridade a quem o sertanejo devia obediência e com a qual ‘podia’ contar nos casos de necessidade.

Marca fundamental dessa sociedade, a relação de dependência iniciada nos primeiros tempos da colonização e presente durante todo o Império, se tornou mais complexa durante o regime republicano quando o Estado, antes ausente, começou a intervir na vida política local,

⁴⁸ Citado in *ibid.*

⁴⁹ Citado in *ibid.*

como assinalou Victor Nunes Leal em *Coronelismo, enxada e voto*⁵⁰. Por força da Constituição de 1891, que favoreceu o maior controle dos Estados sobre os assuntos políticos e administrativos dos municípios, o poder privado dos potentados locais teve sua autonomia reduzida. Para fazer face a essa situação e permanecer no controle da máquina local, os chefes políticos municipais passaram a ter que garantir os votos de sua clientela em favor do candidato ao posto de governador. Na disputa pela liderança, os coronéis, para intimidar os adversários, recrutavam milícias privadas entre os membros de sua parentela, o que propiciou a proliferação do banditismo na região.

O recrutamento dessas milícias não foi, no entanto, exclusivo à ‘Política dos Coronéis’. O método de recorrer a bandos armados tem sido utilizado ao longo da nossa história nas ocasiões em que o proprietário precisa impor seu poder sobre as terras que ocupa. Presente inicialmente na zona litorânea, o banditismo começou a diminuir nessa região para ocupar o sertão onde, a partir da segunda metade do século XIX, se desenvolverá o cangaço, fenômeno que representa uma mudança nas relações de força no interior do Nordeste na medida em que o fazendeiro torna-se obrigado, para preservar seu senhorio absoluto sobre a política local, a garantir alianças com o poder central. O mecanismo do voto foi, de certa forma, responsável pelo crescimento do banditismo no sertão nordestino.

Diferentemente do capanga, ligado ao fazendeiro por relações de dependência, o cangaceiro (cujos serviços começaram, a partir de fins do século XIX, a ser cada vez mais requisitados) agia isoladamente prestando serviços a quem mais vantagens lhe oferecia. Ele não era jamais subordinado a um chefe e, ainda que algumas vezes se ligasse a algum fazendeiro, nunca perdia sua independência. Ao contrário da massa da população, que vivia sob dependência

⁵⁰ Victor Nunes Leal. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo, Alfa Ômega, 1975.

direta do coronel, o cangaceiro, era visto como um homem livre, apesar de fazer parte de uma engrenagem maior.

Os cangaceiros não tinham nem projeto nem visão política revolucionária, nem mesmo espírito reformista. Eles permaneciam ancorados à uma concepção parteralista de relações sociais. Improdutivos, vivendo de pilhagem, saqueando a população das vilas que atravessavam, os cangaceiros se organizaram progressivamente como uma micro-sociedade no interior de sua própria sociedade com um código de honra particular, comportamentos sociais estritos e rituais iniciáticos originais. De um futuro cangaceiro eram exigidos o espírito de independência, a capacidade de dominar o ambiente, a consciência de respeito aos valores morais do sertão, uma verdadeira autonomia e o sentido de livre-arbítrio, sem contar a firmeza de caráter e o sentido de honra.⁵¹

Centrado na figura de Lampião o livro de Elise Jasmin mostra como o mito do cangaceiro foi se compondo a partir de múltiplos elementos : o que Lampião narrou sobre si próprio, o que os outros cangaceiros disseram sobre ele, o que foi inventado pelos poetas de cordel, o que foi escrito pelos jornalistas e pelos escritores. Revelando a impossibilidade de separar o real da ficção o que, contudo, sobressai em todos os relatos é o uso desmedido da violência (fator de ligação de Lampião com todos os cangaceiros que o precederam). A violência, associada à coragem, à disposição de lutar contra as injustiças, constitui o elemento de identificação do sertanejo com a figura do cangaceiro que, dessa forma, começa a assumir o estatuto de herói.

Mas o fato é que o cangaceiro só passou a existir como herói a partir do momento em quem encontrou alguém para glorificá-lo, transmitir seus feitos, cantá-lo. Esse papel coube ao poeta de cordel que narrando suas aventuras ajudou a consolidá-lo como herói ao mesmo tempo em que consolidava o cordel como poesia do povo. Há inclusive quem diga que o cangaceiro é uma invenção da literatura de cordel tanto quanto o cordel uma invenção do cangaceiro, cujas façanhas teriam ajudado a promover junto ao público essa forma de comunicação recente⁵².

⁵¹ Elise Jasmin. *Op.cit.*, p 13 (trad. S.R.B.N.).

⁵² « Sem dúvida os folhetos sobre cangaceiros tiveram tão grande êxito porque participaram ativamente de uma corrente de moda que fez da figura do bandido o símbolo de uma resistência heróica dos sertanejos às condições

Herdeira da poesia oral propagada na região desde o século XVIII pelo menos, a literatura de cordel propriamente dita aparece no final do século XIX quando, coincidentemente, começam a circular pelo sertão os primeiros folhetos e os primeiros bandos de cangaceiros. A partir de sua divulgação pelos folhetos, o cangaceiro assume o papel do herói popular, aquele que é capaz de realizar os atos de bravura que, desde as histórias protagonizadas pelos heróis de cavalaria, o homem do povo admira e eventualmente sonha imitar.

Na literatura de cordel a virtude do herói está relacionada à sua disposição para enfrentar o inimigo, representado por forças ou valores antagônicos à ordem do sertão. O papel do antagonista é o de instaurar um desequilíbrio nessa ordem cujo retorno ao equilíbrio inicial dependerá da ação reformadora do herói. Herói e anti-herói representam respectivamente o bem e o mal, a aceitação ou a recusa da moral instalada. A narrativa tem, portanto, como finalidade, confirmar os valores propostos (honra, lealdade, fidelidade) pela sociedade marcando a vitória dos que estão de acordo com eles e a ruína dos que estão em desacordo.

Em sua análise do “mito da maldade castigada”, Luis Tavares Júnior aponta a metamorfose como uma das formas de castigo a que são submetidos os personagens que violam os códigos culturais. A estrutura se resume no seguinte : o ser ‘endiabrado’ provoca uma agressão a alguma instância repressora (em geral um representante da religião ou da família) que tentando frear seus impulsos descontrolados acaba transformando-se em vítima de suas maldades (*E quando fez quinze anos / certo dia de manhã / assassinou um irmão / e agarrou uma irmã / pelas pernas e rasgou-a / como se fosse uma rã*). Violentador da ordem, o ‘possuído’ é castigado transformando-se em animal (bode, cavalo, cachorro, dragão, cobra, etc). Com essa forma ele

percorrerá vários lugares provocando caos e espalhando por onde passa o terror e a morte (*Percorreu todo o sertão / de Cipó à Jacobina / de Gandú até Conquista / Fazendo carnificina / De maneira mais ruim / Foi o que fez em Bonfim / essa visão assassina*). Depois de muito penar a fera consegue livrar-se da maldição e retomando a forma humana terá oportunidade de se redimir dos erros cometidos (*Assim a pobre da moça / uma década correu / várias cidades bahianas / Bastantemente sofreu, / para servir de exemplo / que a boa mão é o templo / mais sagrado ao filho seu*)⁵³.

O conjunto analisado por Luis Tavares Júnior é composto de cinco histórias⁵⁴ onde o mesmo esquema se repete: “a situação de desrespeito, de revolta dos instintos, de explosão sexual, de blasfêmia contra o sagrado, na seqüência inicial, cede lugar ao apaziguamento dos sentidos, ao louvor do divino, na seqüência final”⁵⁵. Transgressão, metamorfose, expiação e regeneração são as etapas percorridas pelo anti-herói em sua trajetória rumo à purificação e, em última análise, à confirmação dos valores sociais vigentes.

Mas a presença do animal no papel do anti-herói não se restringe aos casos de castigo e metamorfose. O anti-herói ocupa sempre o pólo negativo de uma narrativa onde o pólo positivo é ocupado pelo herói. A luta que se desenrola é invariavelmente entre opostos; são Jorge e o Dragão, por exemplo: são Jorge representa a luz enquanto o Dragão o obscurantismo, as trevas⁵⁶.

Baseados em arquétipos, em tradições antigas, certos animais carregam traços que facilitam sua identificação positiva ou negativa. Dessa forma, é criada uma hierarquia baseada em

⁵³ Rodolfo Coelho Cavalcante. *A moça que bateu na mãe e virou cavalo* in Luis Tavares Junior. *Op.cit.*, p 66.

⁵⁴ *História do filho que botou sela na mãe e amigou-se com a irmã, A moça que bateu na mãe e virou cavalo, A moça que bateu na mãe e virou uma cachorra, A moça que virou cobra e O monstro do Rio Negro* são as cinco histórias analisadas in *ibid.*, p 58.

⁵⁵ *Ibid.*, p 66.

⁵⁶ A luta entre o santo e o Dragão está ligada ao mito do homem lunar. Seguindo tradições arcaicas, costuma-se dizer que são Jorge, figura comum a todas as regiões brasileiras, é um guerreiro lunar e que sua tarefa é combater o dragão da indiscriminação para trazer de volta a luz da consciência. Jacob Klintowitz. *Mitos brasileiros*. São Paulo, Projeto Cultural Rhodia, 1987, p 82.

critérios variáveis como a estatura (sendo os enormes vistos como feras perversas que os pequenos, reproduzindo o combate bíblico de Davi contra Golias, vencem pela astúcia); a cor (o branco associado ao bem e o preto ao mal); o aspecto geral (a feiúra associada ao negativo e a beleza ao lado positivo) e os hábitos (o folclore associa o urubu ao diabo, devido ao seu hábito de comedor de carniça). É assim que os tabus transformam certos animais em encarnações do mal, cujo sacrifício é necessário à realização de determinados ideais humanos. O triunfar sobre a fera “mostra que fé, virtude, espírito e amor sempre vencem e, nesse sentido, os relatos folclóricos possuem alcance moral e educativo”⁵⁷.

Há entre os temas da poesia popular um que interessa particularmente aos poetas. Trata-se da temática do boi, uma das mais antigas da poesia tradicional do Nordeste. Inúmeros são os folhetos dedicados ao tema como os romances do *Boi Espaço*, do *Boi Barroso*, do *Boi Surubim*. Os motivos se repetem em praticamente todas as histórias: um boi infernal é caçado implacavelmente por um vaqueiro. A atmosfera é a da vaquejada, o homem a cavalo persegue o animal selvagem que foge e depois volta-se contra o seu perseguidor.

O animal não é mostrado como um inimigo, mas como um ser misterioso como mostram os títulos *A história do boi Mandingueiro e o cavalo misterioso* de José Bernardo da Silva e *O boi misterioso* de Leandro Gomes de Barros, o mais famoso do gênero. Considerado uma “verdadeira epopéia do Nordeste, o folheto de 48 páginas, composto de 224 sextilhas, é um arquétipo da vida e da mentalidade do sertão”⁵⁸. A história segue a mesma linha das demais : o boi, encarnação do demônio, da natureza hostil, do desequilíbrio do mundo e das forças obscuras, deve ser aniquilado mas para isso deve-se encontrar um vaqueiro capaz de realizar tal

⁵⁷ Yvone Bradesco-Goudemand. *O ciclo dos animais na literatura popular do nordeste*. Rio de Janeiro, FCRB, 1982, p 90.

façanha. Depois de muitas tentativas e fracassos um vaqueiro desconhecido se apresenta dizendo-se capaz de realizar a empreitada. Segue-se uma caçada terrível, cujo desfecho é o desaparecimento do boi e do vaqueiro, ambos engolidos por uma grande fenda que se abriu sobre a terra.

O folheto de João José da Silva *O vaqueiro nordestino* traz um enredo parecido. “A história gira em torno da rivalidade de dois homens para domar um boi fora do comum, Barbatão, que cresceu solto e tornou-se selvagem. É uma luta árdua entre o homem a cavalo e o animal que corre como um tufão”⁵⁹. No final do torneio o vaqueiro mais valente consegue domar o animal e como prêmio casa-se com a filha do fazendeiro.

Verifica-se nesse ciclo a repetição de elementos presentes nas novelas de cavalaria e nos folhetos pertencentes ao ciclo dos cangaceiros, como a exaltação da coragem e a disposição para a aventura.

O vaqueiro, representa o herói popular por excelência : trabalhando, se não sem patrão, pelo menos sem vigilância, é nômade, vive a cavalo, realizando todos os dias trabalhos duros, que seriam dignos de louvação se não fossem tão humildes e cotidianos. A lenda e a poesia popular ligam-no quase que naturalmente a um cavaleiro, cuja armadura é de couro amarelo-alaranjado, cor de ouro – calças, gibão, guarda-peito, chapéu. Sua silhueta tem os mesmos reflexos metálicos da armadura medieval; os arreios dos cavalos são cobertos de medalhas de santos, as esporas brilham, e alguns, segundo a tradição do cangaço, prendem ao chapéu de couro algumas moedas de prata.⁶⁰

Sintetizando uma série de valores da sociedade sertaneja o vaqueiro é uma figura constante não apenas na literatura de cordel mas em todas as artes voltadas à representação do Nordeste. Símbolo do sertão, o vaqueiro associa-se ao cantador em sua condição de ‘cavaleiro errante’ : “o cantador é indissociável do sertão e da dupla vaqueiro e cavalo”⁶¹. Outro aspecto que

⁵⁸ *Ibid.*, p 30.

⁵⁹ *Ibid.*, p 55.

⁶⁰ Idelette Muzart Fonseca dos Santos. *Em demanda da poética popular : Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1999, p 91.

⁶¹ *Ibid.*, p 138.

liga as duas figuras é a idéia de desafio : o desafio em versos do cantador e o desafio do vaqueiro em sua luta contra o animal ‘enfeitado’. A exposição ao combate e a capacidade de vencer o oponente elevam ambos, cantador e vaqueiro, à categoria de mito.

A luta é uma presença permanente e marcante na literatura de cordel. Ela está sempre pronta a ocorrer na medida em que o mal, que a justifica, está em toda parte. Normalmente associado a forças que o sertanejo não consegue explicar, o mal, ou melhor, a obsessão pelo mal, está na base dos movimenos messiânicos ocorridos no Nordeste, como Pedra Bonita (1836-38) em Pernambuco e Canudos (1893-97) no sertão da Bahia. Movimentos que envolveram uma luta feroz entre seus seguidores e as forças da repressão, sua representação na literatura de cordel é, curiosamente, pouco expressiva. Em pesquisa realizada na década de 1960, Raymond Cantel localiza apenas o folheto de José Aires (Jota Sara) “intitulado: *História da Guerra de Canudos, 1893 – 1898. Biografia de Antonio Conselheiro*. Trata-se de um poema de 41 páginas seguido de uma *Profecia do futuro de Canudos com o Açude de Cocorobo*, que ocupa as sete últimas páginas do folheto”⁶².

O estudo de José Calasans publicado em 1984⁶³ é um pouco mais abrangente do que o de Cantel a respeito da presença de Canudos na literatura de cordel. O autor localizou, além do já citado folheto, dois ABCs, recolhidos por Euclides da Cunha, de poetas sertanejos que lutaram na guerra contra as tropas do governo e mais três poemas escritos por representantes das milícias federais. Compostos em épocas diferentes, os dois ABCs foram escritos durante a guerra assim como o poema de um dos enviados pelo poder central, o soldado João de Souza Cunegundes. Dos outros dois, um, sem data, foi escrito por João Melchiades da Silva em torno de 1904 e o outro

⁶² Raymond Cantel. *Op.cit.*, p 276 (trad. S.R.B.N.).

⁶³ José Calasans. *Canudos na literatura de cordel*. São Paulo, Ática, 1984.

em 1940 por Arinos Belém. Nos cinco folhetos, a preocupação é simplesmente com a guerra, descrita com uma visão favorável a Conselheiro nos ABCs e com um enfoque francamente anti-conselheirista nos demais poemas. O poema de Jota Sara, escrito em 1963, é o único que traz uma visão profética dos acontecimentos, o que confirma a posição de Raymond Cantel sobre a exclusividade do citado poema no que se refere à visão messiânica do movimento.

Reimpresso inúmeras vezes desde o início do século XX, o folheto de Jota Sara sobre Canudos faz menção em quatro estrofes ao nome de Dom Sebastião, rei português morto em 1578 na batalha de Alcácer-Quibir.

Para os portugueses o rei Sebastião encarnava a esperança de ver um dia Portugal recuperar sua grandeza passada. No Brasil, após a independência obtida em 1822, seus fiéis esperaram, primeiro, que ele viesse lhes distribuir riquezas e bens materiais. Um pouco mais tarde eles passaram a esperar que ele restaurasse a monarquia.⁶⁴

Associado à redenção dos justos, à condenação dos pecadores, às promessas de abundância e felicidade, o sebastianismo revela-se como um discurso profético, de esperança na salvação do mundo; o folheto sobre Canudos expressa bem esse sentimento : *Espalharam mil boatos / Por todo aquele sertão / Em Belo Monte já estava / O Dom Rei Sebastião / Dos montes corria azeite / A agora do monte era leite / As pedras convertiam-se em pão.*

Observados do ângulo das previsões, os folhetos proféticos se aproximam dos almanaques populares de grande sucesso no Nordeste. Publicados anualmente (e ainda hoje editados), esses almanaques indicam, baseados em previsões astrológicas, as perspectivas agrícolas para o ano corrente. “Mas é comum o almanaque ultrapassar o seu domínio para abordar a profecia, colocada freqüentemente sob a autoridade de Padre Cícero Romão Bastista, cujo nome raramente, está ausente desse gênero de produção”⁶⁵. Os termos e temas veiculados nesses

⁶⁴ Conf. Maria Isaura Pereira de Queiroz. *A guerra santa no Brasil : o movimento messiânico do 'Contestado'* texto comentado por Raymond Cantel. *Op.cit.*, p 274 (trad. S.R.B.N.).

⁶⁵ *Ibid.*, p 291-292 (trad. S.R.B.N.).

almanques são, o que Raymond Cantel denomina, ‘sobrevivências modernas da literatura popular de Portugal’. O Almanaque Nacional de 1858 traz em sua capa a imagem “de um astrólogo com barbas longas agitadas por um vento de tempestade e olhos coléricos. Vestido com uma longa túnica preta, ele aponta seu bastão ameaçador para o céu. A seus pés o clássico globo terrestre e à sua esquerda uma coruja”⁶⁶. A idéia de ameaça passada pela imagem, a visão apocalíptica muito comum nesse tipo de publicação do século XIX, está presente em quase todos os folhetos proféticos publicados no Nordeste.

Muito popular no que diz respeito à profecia, o folheto *Viagem à São Saruê*, de Manuel Camilo dos Santos, repete alguns pontos da história de Canudos escrita por Jota Sara. O poeta, no entanto, inicia a história avisando que sua viagem é uma viagem do ‘pensamento’ (*Doutor mestre pensamento / me disse um dia: - você / Camilo, vá visitar / o país São Saruê / pois é o lugar melhor / que nesse mundo se vê*). São Saruê é um país de fartura e felicidade onde ninguém precisa trabalhar e há dinheiro à vontade. Viajando no ‘carro da brisa’ o poeta vê passar diante dos seus olhos cidades cobertas de ouro, casas de cristal e marfim (*as portas barras de prata / fechaduras de "rubim" / as telhas folhas de ouro / e o piso de "sitim"*). No final dessa sua viagem imaginária, Camilo promete indicar o caminho para se chegar ao paraíso sonhado; mas antes é preciso que se ‘caia na real’ (*Vou terminar avisando / a qualquer um amiguinho / que quiser ir para lá / posso ensinar o caminho, / porém só ensino a quem / me comprar um folhetinho*)⁶⁷. Nos dois folhetos, o de Jota Sara e o de Manuel Camilo, as privações desaparecem da terra e os justos têm oportunidade de desfrutar de suas riquezas. Mas enquanto o primeiro carrega no tom apocalíptico, o segundo se fixa na construção de imagens edênicas ignorando as ameaças de fim de mundo que caracterizam as profecias sebastianistas.

⁶⁶ *Ibid.* p 126 (trad. S.R.B.N.).

⁶⁷ Manuel Camilo dos Santos. *Viagem à São Saruê* in Idelette Muzart. *Op.cit.*, 1997.

O tema da profecia é bastante explorado na literatura de cordel que dedica uma extensa lista de títulos aos milagres de Padre Cícero, personagem principal dos folhetos do gênero. Representante de uma das oligarquias mais poderosas do Estado do Ceará, o Santo de Juazeiro obscureceu a imagem de Dom Sebastião transformando-se em “Messias nacional, muito mais próximo do coração dos brasileiros”⁶⁸.

Acusando as desordens do mundo e prometendo salvar os inocentes da ‘destruição fatal’ as profecias de Padre Cícero reproduzem a visão moralista e conservadora típica de todos os ciclos da literatura de cordel. A esperança de salvação não se inscreve, nesse caso, em uma perspectiva de transformação do mundo ameaçado pelas privações (como no folheto sobre Canudos) mas de regeneração dos costumes abalados pela devassidão, pelo protestantismo e pelo comunismo. Padre Cícero é considerado o Messias salvador: *Porque é quem nos defende / do comunismo infernal / que promove a grande guerra / pelo mundo universal / quando as tropas malfazejas / vierem quebrando Igrejas / da parte celestial.* ⁶⁹

O tratamento dado na literatura de cordel às figuras de Antonio Conselheiro e Padre Cícero corresponde, de certo modo, às características dos movimentos por eles liderados. Em sua análise do *Romance da Pedra do Reino* de Ariano Suassuna, Idelette Muzart comenta sobre esses movimentos observando a distinção de duas épocas:

a época messiânica da revolta popular, no século XIX, e a época política da luta dos senhores feudais, no século XX ... De fato, os movimentos messiânicos são autenticamente populares – aliam-se à agitação social, traduzem uma revolta contra o governo estadual ou federal, às vezes contra os patrões mais próximos.⁷⁰

Ao contrário dos movimentos de Pedra Bonita e Canudos, que refletem uma profunda revolta popular contra os representantes do mundo da ordem, os acontecimentos políticos ligados

⁶⁸ Raymond Cantel. *Op.cit.*, p 280 (trad. S.R.B.N.).

⁶⁹ *A beata que viu meu Padrinho Cícero sexta feira da Paixão* in *ibid.* p 288.

⁷⁰ Idelette Muzart Fonseca dos Santos. *Op.cit.*, 1999, p 86-87.

à figura do Padre Cícero (Guerra de 1912 e Guerra do Santo Padre de Juazeiro em 1913⁷¹ e Guerra da Coluna em 1926⁷²) manifestam a vitória do poder instituído sobre instâncias que o ameaçavam. “Essa vitória foi conseguida graças à utilização, como força de pressão política, de uma massa popular, mobilizada ao chamado de Padre Cícero”⁷³.

1.5 - A representação do Nordeste no panorama cultural dos anos 1960

Na perspectiva da literatura de cordel, a profecia serve de base à luta contra o mal associado a forças que ameaçam a preservação de comportamentos e crenças tradicionais. Tal preocupação não é a mesma que inspira a visão de escritores e cineastas que se dedicam ao tema. A diferença entre estes e o artista popular diz respeito a escolha dos episódios tratados: num caso há uma preferência clara pelas profecias de Antonio Conselheiro, no outro pelos milagres de Padre Cícero. Por que Glauber Rocha, por exemplo, escolheu o beato Sebastião (personagem síntese de várias correntes do sebastianismo no Brasil) em vez da figura de Padre Cícero, muito mais popular entre os nordestinos?

Em Portugal, um pouco antes de sua morte, Glauber define seu sebastianismo :

Sou um sebastianista. Nós dizemos, no Nordeste do Brasil, que Dom Sebastião desapareceu em Alkacer-Kibir para renascer no sertão. Em meu filme (*Deus e o diabo na terra do sol*), o nome do profeta visionário, do beato, é Sebastião. E Sebastião é um nome forte no Brasil. Deixou de ser um nome aristocrático para se tornar popular. É como se o *Rei tivesse desaparecido dentro das tripas do povo para renascer vomitado pela coletividade terceiro-mundista e tropicalista*.

⁷¹ « Os coronéis, que tinham assinado em 4 de outubro de 1911, em Juazeiro do Norte, o famoso Pacto dos Coronéis, e reafirmado sua solidariedade incondicional ao chefe do partido, Antonio Acioli, revoltaram-se contra o presidente do Ceará, Franco Rabelo, e conseguiram o apoio de Padre Cícero. A vitória dos coronéis do Cariri contra Rabelo, traduz-se na intervenção do governo federal e na instalação de um novo presidente "sertanejo" » in *ibid.*, p 85.

⁷² « Luis Carlos Prestes, oficial do exército, após o chamado Movimento dos Tenentes, assume a liderança de uma coluna armada que, saindo de São Paulo, percorre todo o interior do país até o Nordeste. Uma lenda formou-se em torno desta "longa marcha", que valeu a Prestes o apelido de "Cavaleiro da Esperança ". Sua chegada ao Nordeste provocou uma intensa agitação dos coronéis contra este revolucionário. Mais uma vez, recorre-se a Padre Cícero, que encarrega Lampião de ser o capitão de uma cruzada contra o "invasor". » in *ibid.*, p 86.

⁷³ *Ibid.* p 85.

Então tudo isso me conduziu a Portugal numa viagem metafórica, numa viagem poética [grifos da autora]⁷⁴

Para Luitigarde Cavalcanti⁷⁵, o que separa os dois beatos é o fato de que Padre Cícero estava vinculado a alta hierarquia da Igreja enquanto Antonio Conselheiro se manteve autônomo perante esta. Há, portanto, em relação a Antonio Conselheiro, o caráter de insubordinação que, de certa forma, explica sua apropriação pelo discurso de esquerda. Há, além disso, o componente épico, a guerra, a luta narrada por Euclides da Cunha no livro que fundou a memória de Canudos e promoveu a idéia de que o “sertanejo é antes de tudo um forte”.⁷⁶

A visão de Canudos que entrou para a história foi a visão literária que, segundo Walnice Galvão, ajudou a manter vivo o movimento liderado por Antonio Conselheiro⁷⁷. Por outro lado essa visão é informada por um ponto de vista externo; a perspectiva que predomina é a do saber e não a da experiência. Da parte da literatura popular existe um estranho silêncio em relação a Canudos. Comentamos anteriormente sobre os folhetos publicados a respeito do tema. Desses, apenas dois foram escritos por poetas sertanejos, além do de Jota Sara que, no entanto, não teve participação no movimento. O que se sabe a respeito das expectativas dos conselheiristas é que a sua forma de organização, baseada no modo de vida comunitário, não tinha finalidades políticas apesar de expressar as contradições políticas, econômicas e sociais do país. De acordo com os pesquisadores do tema⁷⁸, os habitantes de Canudos tinham como referência básica a religião, praticando um tipo de catolicismo popular que se contrapunha radicalmente aos preceitos da Igreja:

⁷⁴ Entrevista a Manuel Carvalheiro, publicada no Jornal do Brasil de 22 de agosto de 1987 in Ivana Bentes. *Cartas ao mundo : Glauber Rocha*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p 71.

⁷⁵ Luitigarde Oliveira Cavalcanti Barros. Entrevista a Manoel Neto e Roberto Dantas in *Os intelectuais e Canudos – o discurso contemporâneo*. Salvador, Ed. UNEB, 2003, p 96-97.

⁷⁶ Euclides da Cunha. *Os sertões*. São Paulo, Publifolha, 2000.

⁷⁷ Walnice Nogueira Galvão. Entrevista a Manoel Neto e Roberto Dantas in *Op.cit.*, p 190.

⁷⁸ Luitigarde Oliveira Cavalcanti Barros, Marco Antonio Villa, Claude Santos in *ibid*.

Então, os nossos beatos estavam fazendo rituais no século XIX, que eram os rituais dos jesuítas no século XVI, e que o Vaticano já não tinha mais aqueles rituais como autoflagelação, aquelas caminhadas inomináveis, carregar pedra na cabeça, isso é de um catolicismo do tempo dos catacúmenos. E o catolicismo popular tem uma característica, como é característica do folclore, de se viver num mesmo amálgama, rituais e crenças de diferentes séculos, de diferentes épocas da história. Então, este é o catolicismo popular.⁷⁹

Apesar de serem diferentes os perfis dos líderes de Canudos e de Juazeiro do Norte, a prática religiosa dos conselheiristas era bem parecida com a dos fiéis do Padre Cícero, da mesma forma que o princípio que os mobilizava. Ligado a uma visão de mundo conservadora, o “princípio esperança”⁸⁰ responde, em ambos os casos, a um anseio regenerador presente nas manifestações da religiosidade popular. Porém, apesar dos pontos em comum (no que se refere à prática religiosa), na perspectiva da população sertaneja, a figura do Padre Cícero assim como as romarias de Juazeiro são mais representativas que a lembrança de Antonio Conselheiro e do movimento de Canudos que, por outro lado, se tornou um mito entre os intelectuais. Fundado por Euclides da Cunha no início do século XX, esse mito, observa Sylvie Debs⁸¹, foi retomado sob diferentes perspectivas por escritores como Mário de Andrade (*O Turista aprendiz*), Raquel de Queiroz (*O Quinze*), Graciliano Ramos (*Vidas secas*) e Guimarães Rosa (*Grande sertão veredas*) e cineastas como Lima Barreto (*O Cangaceiro*), Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*), Glauber Rocha (*Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*) e Ruy Guerra (*Os fuzis*) nos anos 1950 e 1960 e, depois disso, no processo de retomada do cinema brasileiro nos anos 1990, por Rosemberg Cariry (*Corisco e Dadá*), José Araújo (*Sertão das memórias*) e Walter Salles (*Central do Brasil*).

⁷⁹ Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros in *ibid.*, p 95.

⁸⁰ A obra publicada na década de 1950 (*O princípio esperança*) do filósofo alemão Ernest Bloch foi citada por Walnice Nogueira Galvão in *ibid.*, p 184.

⁸¹ Sylvie Debs. *Op.cit.*

O mito, de que fala Sylvie Debs, só passa a ter conotação política a partir da segunda metade do século XX quando o sertão se torna um campo de exercício sociológico⁸². José Calasans comenta sobre isso:

O conflito sertanejo como que existia apenas por causa do livro consagrado e consagrador (*Os sertões*). Somente a partir da década de 1940, a tragédia de 1897 começou a ser encarada como objeto de indagações sociais, políticas, culturais, econômicas. Presentemente, embora não possamos traçar paralelo entre o prestígio popular do Padre Cícero e do Bom Jesus Conselheiro, dispomos de elementos que apontam a existência de uma apreciável literatura de cordel em torno da temática Canudos, sobretudo nestes últimos dez anos (1974...).⁸³

Para nós o que interessa particularmente é o contexto dos anos 1960, período dominado por uma certa unidade ideológica no que diz respeito às representações do Nordeste por setores da intelectualidade e das artes. Nesse contexto, a idéia síntese de *Os sertões* (de resistência do sertanejo face às adversidades) serve de base a um discurso voltado à idéia de revolução.

Durante os anos eufóricos de JK, a arte brasileira esteve basicamente preocupada com questões formais. O surgimento da Bossa-nova e o florescimento, nas artes visuais e na poesia, do Concretismo atestam essa tendência. No campo cinematográfico é revelador o exemplo de Glauber Rocha. Como ele próprio diz: “meus dois primeiros filmes, *O pátio* (1959) e *A cruz na praça* (inacabado), são filmes que poderiam ser classificados como formalistas, nos quais a plástica, o som, a montagem eram muito mais importantes do que aquilo que aparecia no interior dos planos.”⁸⁴

⁸² Para Sylvie Debs, a politização da questão social do Nordeste coincide com o surgimento do Cinema Novo. « Para além das características próprias a cada cineasta, *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*, foram construídos a partir das mesmas idéias articuladas em torno de três temas : o engajamento para defender os conceitos de autor, o conteúdo centrado na realidade brasileira, a denúncia da alienação, da situação colonial e do sub-desenvolvimento. » *ibid.*, p 202 (trad. S.R.B.N.)

⁸³ José Calasans. *Op.cit.*, p 6-7.

⁸⁴ Glauber Rocha. Entrevista a João Lopes (Sintra, 08 de abril de 1981) in Glauber Rocha. *O Século do cinema*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1985, p 250 e Sylvie Pierre. *Op.cit.*, p 202.

Em 1961 Glauber Rocha realiza *Barravento*, seu primeiro longa-metragem. O filme, que retrata uma comunidade de pescadores, mostra uma mudança de perspectiva em relação à primeira produção. Influenciado pelo neo-realismo italiano, esse filme traz uma conotação política que, a partir de então, será a marca da obra do cineasta.

A virada de Glauber Rocha em direção a um cinema social e politicamente orientado corresponde a uma tendência das artes brasileiras do final da década de 1950, início da de 1960. Com o debate em torno do tema da Reforma Agrária, com a perspectiva da revolução social vislumbrada pela esquerda, com os projetos de educação popular e o seu ideal de conscientização das massas, entre os inúmeros outros fatores de mobilização, instalou-se um ambiente favorável ao surgimento da chamada arte ‘engajada’.

No campo político, a presença no poder de forças nacionalistas filiadas à tradição de Vargas e, nesse sentido, sensíveis às demandas populares, favorecia a emergência das esquerdas, notadamente do Partido Comunista que, na semilegalidade, desempenhava um papel de crescente importância na articulação dos setores progressistas. Exercendo uma influência considerável no meio sindical, estudantil e intelectual, o PCB constituía-se numa peça estratégica do jogo de alianças do período Goulart. Sua proximidade em relação ao Estado e o acesso a alguns aparelhos de hegemonia permitiam que seu ideário da revolução "democrática e antiimperialista" circulasse abertamente no debate nacional.⁸⁵

Nesse quadro, o tema da cultura popular, que durante os anos ‘desenvolvimentistas’ estivera relegado a segundo plano, voltou a aparecer no panorama artístico brasileiro contando com apoio de elementos da esquerda nacionalista e da militância estudantil que viam as expressões do povo como um instrumento de conscientização. Quando, por exemplo, “os agentes do CPC se referem às "obras da cultura popular", eles não se reportam às manifestações populares no sentido tradicional, mas sim às atividades realizadas pelos centros de cultura”⁸⁶. Tal concepção se colocava como uma espécie de crítica às interpretações dos folcloristas que viam a cultura popular como o conjunto das tradições do povo que deviam ser preservadas.

⁸⁵ Heloisa B. de Holanda e Marcos Gonçalves. *Op.cit.*, p 11.

Acusando os folcloristas de conservadores e a arte popular de ingênua e retardatária, os representantes dos CPCs defendiam uma ‘cultura popular’ revolucionária, voltada para o processo de transformação social. Verifica-se, aí, uma inversão: de uma cultura feita pelo povo, segundo perspectiva dos folcloristas⁸⁷, passava-se, na concepção dos CPCs, a uma cultura feita para o povo, esta considerada verdadeira em contraposição à alienação a que estava sujeita a cultura popular. Essa posição encerrava, é claro, uma contradição pois o popular, a quem se dirigiam os praticantes da arte revolucionária, devia ser negado, excluído do seu próprio processo de representação. Tratava-se de uma arte produzida segundo o ‘modelo sociológico’, como observou Jean Claude Bernardet. “É a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico.”⁸⁸

Analisando alguns documentários produzidos entre 1964 e 1965, Bernardet verificou que, de um modo geral, as vozes dos entrevistados se anulavam perante a fala do locutor.

Estabelece-se então uma relação entre os entrevistados e o locutor: eles são a experiência sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundo da experiência, a isso eles não têm acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado profundo. Essa elaboração não se processa durante o filme, nem nos é indicado o aparelho conceitual que a rege, nem donde vem esse locutor do qual só sabemos que está ausente da imagem.⁸⁹

Dentro do que se pode chamar de registro das ‘tradições populares’ observa-se, no cinema dos anos 1960, muito mais a voz do locutor do que a voz daqueles a quem o filme pretensamente daria voz. Estes “funcionam como uma *amostragem* que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real.”⁹⁰

⁸⁶ Renato Ortiz. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p 72.

⁸⁷ Sobre a ciência do folclore e a prática dos folcloristas consultar Renato Ortiz. *Românticos e folcloristas*. São Paulo, Ed. Olho d’Água, s.d.

⁸⁸ Jean Claude Bernardet. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p 17.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, p 17-18.

Comentando sobre *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, Bernardet nos fala de uma seqüência que trata das religiões. O filme aborda a condição de vida dos migrantes nordestinos na cidade de São Paulo e tenta mostrar o transe religioso como uma manifestação histórica de indivíduos sem saída. O componente básico desta seqüência é a alienação que o diretor, na interpretação de Bernardet, atribui como causa da não resistência popular ao golpe de 1964 : a alienação impediria que o povo se mobilizasse no sentido revolucionário encontrando na religião consolo para sua situação miserável. Diante disso, a tarefa do filme é conscientizá-lo da sua alienação.

Em *Viramundo*, a resistência do nordestino vai esbarrar em forças superiores como, por exemplo, a que representa o empresário mostrado no filme como símbolo de um sistema social que explora o trabalhador. Tipos sociais que reproduziam as dicotomias do pensamento que dominava largos setores da intelectualidade da época, os personagens entrevistados (os migrantes de um lado, o empresário de outro) representam, respectivamente, o opressor e o oprimido. Essa forma de representação, no entanto, não corresponde, embora o filme procure mostrar o contrário, à representação que o nordestino faz de si próprio. Trata-se, portanto, de uma projeção da intelectualidade sobre o sertão, sua população e sua cultura, como se observa, por exemplo, na seqüência das religiões de *Viramundo*.

A propósito do papel do autor no cinema militante da década de 1960, Jean-Claude Bernardet, refere-se ao filme *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho. Comparando o *Cabra/64* com o *Cabra/84*, Bernardet comenta que este filme, realizado a partir das sobras do primeiro, interrompido com o golpe de 1964, é uma espécie de revisão do cineasta a respeito do modo como, na época, o cinema documentário costumava retratar o povo:

o autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto seu personagem, era impensável na época do *Cabra/64*. O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e da mensagem. O autor tornar-

se a mediação explícita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isso indica uma personalização do espectáculo e das relações com o público a qual contradiz a postura ideológica e estética do *Cabra/64*.⁹¹

Mostrar ao povo as condições de sua alienação significava, para o intelectual militante, a única possibilidade de vitória na sua luta contra o sistema. O tema da luta, que na arte popular do cordel é colocado em evidência, direciona a questão para um outro ponto. Na perspectiva do cordel, a luta é marcada pela tensão entre o apego ao vivido e o desejo de mudar. Tal concepção se processa dentro dos limites de uma poética e é marcada por uma profunda ambigüidade. No que se refere aos representantes da arte engajada a luta é percebida como algo concreto, uma decorrência natural da condição de miséria da população do sertão.

A idéia do sertanejo sublevado corresponde a um imaginário, fundado (literariamente) sobre a idéia de um Brasil rural, pobre e explorado, raramente representado na literatura de cordel (Patativa do Assaré é uma das poucas exceções). O tema ganha um delineamento político, é urbanizado, volta-se para outros públicos, ganha inclusive outros ritmos: *Foi no século passado, no interior da Bahia, o homem revoltado com a sorte, do mundo em que vivia, levantou-se contra a lei, que a sociedade oferecia. Os jagunços lutaram, até o final, defendendo Canudos, naquela guerra fatal...*⁹². A transformação do mito *Os sertões* em letra de samba-enredo é reveladora de um processo observado por Marilena Chauí: “Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo.”⁹³

⁹¹ *Ibid.*, p 233.

⁹² *Os sertões* foi o tema que a escola de samba *Em Cima da Hora* levou para a avenida no desfile de 1976. O samba sobre Canudos é considerado o melhor da história por muita gente que entende do assunto mas a Escola ficou em 13^o lugar e desceu para o segundo grupo. Há quem atribua a derrota ao samba, por tocar na ferida numa festa em que o objetivo é mandar a tristeza embora.

⁹³ Marilena Chauí. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo, Fundação Editora Perseu Abramo, 2000, p 9.

Até que ponto as diversas manifestações artísticas sobre um mesmo fenômeno guardam entre si pontos de contato é difícil dizer. De qualquer forma não se pode negar a importância do Nordeste e a predominância do enfoque político e social no imaginário cinematográfico dos anos 1960, apesar da variedade de obras realizadas. No campo do cinema documentário, além dos já citados *Viramundo* e *Cabra marcado para morrer*, foram produzidos *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha, *Maioria absoluta* (1964) de Leon Hirszman e *Memória do cangaço* (1965) de Paulo Gil.

No cinema de ficção a temática sertaneja foi tratada por Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Ruy Guerra, cineastas cujas obras ajudaram a reinventar a linguagem cinematográfica. Colocando-se contra a estética hollywoodiana de *O Cangaceiro*, a representação do Nordeste pelo grupo do Cinema Novo pautava-se pela busca de uma expressão própria, livre do modelo norte-americano copiado pela Vera Cruz e do didatismo que caracterizava certas produções nacionais supostamente ‘revolucionárias’. *Estética da fome*, define as bases de um novo tipo de revolução: a revolução cinematográfica. Escrito por Glauber Rocha para apresentação na mostra cinematográfica de Gênova em 1965, o manifesto indica o novo modo de exprimir a realidade:

Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e a sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina.⁹⁴

O Cinema Novo foi um movimento de resistência cultural e política, de resistência ao colonialismo e às suas formas de expressão. O seu pressuposto básico era de que um país subdesenvolvido deveria ter uma arte equivalente aos seus padrões econômicos, ou seja, os

⁹⁴ Glauber Rocha in *Op.cit.*, 1981, p 32-33.

meios técnicos deveriam ser compatíveis com a realidade que lhes serviria de suporte⁹⁵. Comprometer-se com a realidade significava, nesse caso, praticar um cinema quase que artesanal, o que, de certa forma, explica o interesse pelo sertão, sua cultura, sua paisagem.

A originalidade de Glauber Rocha em relação a outros diretores que se dedicaram a retratar o Nordeste está no modo de o cineasta apropriar-se de elementos da cultura popular, traduzindo-os para a linguagem cinematográfica. Um primeiro ponto que se deve destacar é que a tradição, na perspectiva da obra do cineasta, não tem o sentido de conservação mas de transformação (o que contraria a própria idéia de tradição segundo sua concepção convencional). Outro ponto é a relação entre saber e experiência que os dois filmes analisados conseguem extraordinariamente sintetizar (talvez pelas próprias características biográficas do autor: um cineasta que nunca abandonou sua condição sertaneja)⁹⁶.

Associando o discurso revolucionário aos emblemas da tradição, os filmes de Glauber Rocha realizados durante a década de 1960 recriam a épica sertaneja encenada pelos personagens do cordel. Recriam também o modo de proceder característico da literatura de cordel onde, ao contrário do que normalmente se pensa, o que está em jogo não é preservar uma tradição ameaçada de extinção mas, 'salvá-la' com outro significado. Não estaríamos aí nos aproximando do modelo cinematográfico criticado por Jean-Claude Bernardet? Na verdade, no que se refere à apropriação da experiência do 'outro', as diferenças são muito sutis: em um caso informadas pela

⁹⁵ A relação cinema/subdesenvolvimento foi tratada por Paulo Emílio Sales Gomes. *Cinema : trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

⁹⁶ Esse é o ponto que talvez explique a diferença do olhar (endógeno) que Glauber Rocha dirige ao Nordeste dos olhares (exógenos) de Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, cineastas que, na mesma época, se dedicaram a retratar a região. Sobre esse argumento ver Sylvie Debs. *Op.cit.* p 165-168.

noção de objetividade, pelo pretensão de dar a palavra ao povo, de deixá-lo falar⁹⁷; no outro pela problematização dessa idéia⁹⁸.

No que se refere a cultura popular, não há, da parte de Glauber Rocha, a pretensão de retratá-la, mas de reinventá-la; por exemplo, a idéia de combate: enquanto na literatura de cordel esta é determinada pela coragem e pelo desejo de aventura, nos filmes, essa mesma idéia corresponde a motivações de ordem política – inteiramente ausentes nas manifestações da cultura popular.

Ideais que circulavam no ambiente cultural dos anos 1960, a expectativa de mudar o mundo, a esperança na Revolução⁹⁹ entendida como negação radical do vivido, contrariam a lógica das sociedades tradicionais onde presente e futuro são percebidos como continuações naturais do passado, tal como manifestam suas representações culturais.

Na literatura de cordel o legado do passado se atualiza na figura do herói. Herdeiro das novelas de cavalaria, ele age unicamente em nome da aventura. Seu desejo não é mudar a ordem do mundo, traçada pelo plano divino. Como na sociedade feudal, interpretada segundo o modelo

⁹⁷ Sobre esse ponto, é interessante notar, no filme *Cabra marcado para morrer*, a diferença entre a versão de 1964 e a de 1984 no que se refere às entrevistas com Elizabeth (mulher do camponês morto). « As entrevistas com Elizabeth são bastante próximas do modo de filmar encontrado em documentários de meados dos anos 60, algo do tipo *Opinião pública* (Arnaldo Jabor). Já as entrevistas feitas na Baixada Fluminense com filhos e filhas de Elizabeth revelam certo sensacionalismo emocional que as aproxima de um estilo de reportagem televisivo atual. ». Jean-Claude Bernardet. *Op.cit.*, p 233.

⁹⁸ A relação entre o intelectual e o povo foi abordada em *Terra em transe* (1967). A cena em que o poeta Paulo Martins tapa com sua mão a boca do ‘homem do povo’ é emblemática a esse respeito.

⁹⁹ Nas sociedades tradicionais, a mudança estava relacionada à idéia de restauração de uma ordem anterior perdida após um período de convulsões. Segundo tal concepção, o termo ‘revolução’ era interpretado de acordo com as noções da astronomia : a trajetória de um astro até seu retorno ao ponto inicial. Em termos políticos essa interpretação corresponde à idéia de uma revolução de tipo conservador como a que ocorreu na Inglaterra em 1688. « O conceito moderno de revolução, inextricavelmente ligado à noção de que o curso da História começa subitamente de um novo rumo, de que uma História nunca antes conhecida ou narrada está para se desenrolar, era desconhecido antes das duas grandes revoluções do século XVIII. » Hannah Arendt. *Da revolução*. São Paulo, Ática, 1990, p 23.

das três ordens (clero, guerreiros e servos)¹⁰⁰, a sociedade sertaneja se organiza em um rígido sistema de hierarquias. Trata-se, no entanto, de dois contextos distintos, com códigos culturais próprios. Na canção de gesta, por exemplo, a luta, inserida no sistema de vassalagem, expressa a lealdade do cavaleiro para com o seu senhor. Já na literatura de cordel, a glória do herói é condicionada por sua condição de independência em relação aos poderes instituídos. Não é a toa que os principais símbolos do ciclo heróico da literatura de cordel são o vaqueiro e o cangaceiro, personagens que se situam à margem das relações de compadrio que marcam a sociedade como um todo. Deve-se, no entanto, notar que a postura do rebelde não se caracteriza por qualquer projeto coletivo de transformação social. Mudar significa subir na escala social, façanha realizada pelo herói que por sua valentia recebe a honra de casar com a filha do fazendeiro¹⁰¹. A mudança encontra-se, nesse caso, restrita à experiência individual e aos limites da história contada cuja repetição implica uma transformação do herói e uma transformação do próprio texto na medida em que este sofre uma contínua adaptação às condições de recepção, às expectativas dos ouvintes/leitores. A posição de Ronald Daus é esclarecedora dessa questão:

De vez em quando a aversão a determinados traços de um chefe cangaceiro pode impedir uma identificação, mas a certeza de que também este bandido permitirá por seu poderio a cada sertanejo participar de seu domínio é mais forte do que qualquer condenação racional. Assim pode acontecer que Lampião, depois de sua morte, seja apresentado de maneira cada vez mais positiva, que vá perdendo cada vez mais sua primitiva atrocidade.¹⁰²

Segundo o comentário anterior, a importância dada pelo povo a determinadas figuras recai sobre o imaginário construído em torno destas e não sobre papel histórico por elas exercido. O

¹⁰⁰ Jacques Le Goff. « Nota sobre a sociedade tripartida » in *Por um novo conceito de Idade Média*. Lisboa, Estampa, 1980.

¹⁰¹ A fórmula foi analisada por Antonio Fausto Neto que caracterizou o cordel como um instrumento de reprodução do *statu quo* social. Segundo o autor, na literatura de cordel, o foco da narrativa recai sobre a ação individual, o que provoca « o esvaziamento de uma situação estrutural de tantos milhões de trabalhadores rurais e camponeses nordestinos e brasileiros. Apenas aquele sertanejo se enfrenta com o coronel, e apenas ele o faz por suas qualidades pessoais que não estão presentes nos demais seres humanos normais da classe subalterna. » Antonio Fausto Neto. *Cordel e a ideologia da punição*. Petrópolis. Vozes, 1979, p 106.

¹⁰² Ronald Daus. *Op.cit.*, p 69.

poeta popular assimila essa tendência e incorpora a tradição adaptando-a aos hábitos e valores do seu público. O mesmo o fará Glauber Rocha levando em conta os pressupostos da cultura revolucionária. Não se trata simplesmente de uma apropriação da tradição mas de uma tentativa de inserir-se em seu curso buscando um diálogo com formas passadas às quais se incorporam as questões do presente. Há um posicionamento interior à tradição e ao mesmo tempo exterior; na verdade um posicionamento ambíguo que coloca em questão a fala do ‘outro’ ou a fala sobre o ‘outro’.

A presença do locutor em alguns documentários, como observou Jean-Claude Bernardet, visa estabelecer, em relação as tradições populares, um discurso de saber. Colocando-se fora da experiência vivida, a fala do locutor representa, contudo, uma verdade ; uma verdade legitimada pela autoridade da ciência.

A solução narrativa apresentada por Glauber Rocha em seus filmes encurta significativamente a distância entre o ‘outro’ e a fala que o representa. Não se trata, contudo, de dar a palavra a esse ‘outro’ mas de tentar penetrar em seu universo produzindo imagens que evoquem sua ambiência, suas tradições e sobretudo seu imaginário (uma das vias, segundo Paul Ricouer, para se chegar ao ‘real’).

Seus personagens são praticamente os mesmos que circulam nas páginas dos folhetos: vaqueiros, cangaceiros, beatos, jagunços, mitos enraizados na memória popular, cujas ações são, no entanto, movidas por princípios éticos diferentes. Voltados para uma noção de justiça outra, suas trajetórias os impelem para outros caminhos, para outras aventuras, para um além onde talvez realizem suas utopias.

Referindo-se a *Deus e o diabo*, Ismail Xavier comenta sobre a relação passado/presente/futuro:

O filme possui um tom de ritual, e inegável. No entanto, esse ritual não se faz para evocar o gesto inaugural, a ação exemplar a ser atualizada num presente que é ponto de uma vivência mergulhada no tempo cíclico e dotada de sentido na medida em que o mundo se fecha e, no fim, encontra a origem, numa eterna repetição do mesmo. *Deus e o diabo* ocupa-se do passado para caracterizá-lo como perecível, ao mesmo tempo que o dignifica como aquela travessia que torna possível a corrida em direção ao télos.¹⁰³

Contrariando os discursos da esquerda ‘engajada’ (defensores de uma verdade sobre o papel do povo no processo revolucionário), prevalece nos filmes de Glauber Rocha, a idéia de possibilidade, de ‘sim’ e ‘não’ como diz o cantador na abertura de *Deus e o diabo*: *Manuel e Rosa viviam no sertão / trabalhando a terra com as próprias mão / até que um dia, pelo sim, pelo não, / entrou na vida deles o Santo Sebastião...*

O filme não se propõe a defender um argumento (uma espécie de tese de tipo sociológico), mas a contar uma história, repetir uma lenda. Cinco anos mais tarde, em 1969 com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, essa mesma lenda será retomada. Será, no entanto, um filme diferente apesar de lidar com os mesmos mitos, os mesmos tipos sociais, a mesma paisagem cultural. Nesse filme o cineasta terá a oportunidade de reinventar seu próprio cinema dando destaque àquilo que permanecerá central em toda sua obra: os mitos, seus processos de transmissão e suas formas de renovação. Trata-se, assim, não de uma ritualização mas de uma atualização do mito “porque prevalece a não-aceitação do dado a partir do dado.”¹⁰⁴

A idéia de revolução como devir, tal como postulado por Ismail Xavier em sua análise de *Deus e o diabo*, se constrói a partir do uso que Glauber Rocha faz da tradição popular, adaptando-a a uma proposta de mudança. É nesse sentido, por exemplo, que o messianismo, caracterizado na literatura de cordel por uma visão moralista do mundo, ganha uma nova dimensão, abrindo espaço, através de figuras perturbadoras como Sebastião ou Corisco, para uma possível transformação social.

¹⁰³ Ismail Xavier. *Sertão mar : Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p115.

Repetindo a fala de Ismail Xavier, a relação presente/passado/futuro não se faz a partir do “eterno retorno do mesmo”; ainda que mínima, há uma brecha por onde se pode vislumbrar o novo, desde que, é claro, se preserve a esperança utópica, fio condutor que liga o cinema de Glauber Rocha à literatura de cordel e às tradições mais antigas caracterizadas pela oralidade, pela força da palavra falada:

A voz, de sua profundidade espacial, se distancia da Ordem muda. Ela faz naturalmente escândalo. Ainda que, nas culturas tradicionais, o poeta dotado de sua boa consciência submeta sua fala à autoridade e a sujeito à censura, por si só sua voz, calorosamente corporal, elevada em meio a tantos discursos fugazes e sem peso, significa outra coisa.¹⁰⁵

Considerando, como observou Paul Zumthor, a voz como um dos elementos capazes de transgredir a ordem, a centralidade da palavra falada nos filmes de Glauber Rocha representaria um diferencial em termos de ‘fala revolucionária’. Essa, em última análise, seria a função da literatura de cordel em seus filmes: dar-lhe a oportunidade de colocar em cena o potencial transformador da fala, cantada em Deus e o diabo ou pronunciada em O dragão da maldade. É o que analisaremos a seguir.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Paul Zumthor. *Op.cit.*, p 264 (trad. S.R.B.N.).

Capítulo 2

Deus e o diabo na terra do sol: a função da canção

Deus e o diabo na terra do sol é um filme influenciado pela estética do cordel tanto em suas imagens quanto em suas canções. Trata-se de um filme para ser visto e ouvido; um filme no qual o som suscita no espectador uma atitude perceptiva específica; no qual a poesia e o canto apontam para a esperança e para um possível despertar da ação. Por meio do cantador o espectador é colocado na condição de ouvinte. E, como na tradição oral, ele faz parte da performance contribuindo para constituir a trama. O espectador, nesse caso, é implicado na interpretação. Seu lugar, como o de Manuel (protagonista da história em questão), é instável. O que o espera mais adiante? Qual o ponto de chegada? A história termina no final da narração? A posição do espectador define o ato de compreensão.

“O componente fundamental da *recepção* é assim a ação do ouvinte que recria para seu próprio uso e de acordo com suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido. Os traços que lhe imprimem esta recriação pertencem a sua vida íntima e não aparecem necessariamente e imediatamente no exterior. Mas pode ser que eles se exteriorizem em uma nova performance: o ouvinte torna-se, por sua vez, intérprete, em seus lábios, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe? radical. É em parte assim que se enriquecem e se transformam as tradições.”¹⁰⁶

A voz do cantador se dirige ao espectador, mas ele não é necessariamente o destinatário da canção. Para o espectador, a voz que a ele se endereça não pertence àquele que a fala: ela provém de um mais além; “de suas harmonias ressoa, levemente, o eco de um outro lugar... Jamais neutro, o poeta oral se engaja no jogo de poderes que ele assume ou recusa; não é a tradição ou a moda que determinam sua fala. Se ele fala pelos outros, é apenas aí, que seu

¹⁰⁶ *Ibid.*, 229-230 (trad. S.R.B.N.).

discurso, impossível de ser totalmente apropriado, permanece disponível a outras vozes, que ressoam pela sua.”¹⁰⁷

2.1 - Canção e transformação

Inúmeros são os exemplos de canções transformadas em incitações à luta; “canções transformadas em armas”, como observou Paul Zumthor que, entre outros casos, citou a *folk-song* americana:

“em sua origem fundada sobre uma tradição pacifista sustentada por canções da época da Guerra de Secessão: tristeza dos garotos recrutados à força, noivas perdidas, cólera diante da morte absurda. Um Tom Paxton, um Phil Ochs, cem anos mais tarde, saberão tirar desses fundos as palavras tragicamente irônicas de suas canções sobre o Vietnam.”¹⁰⁸

Na linha da canção engajada inspirada na tradição, os exemplos mais expressivos no Brasil são Raul Seixas, Zé Geraldo e Zé Ramalho, que recuperaram alguns temas e melodias da poesia popular sertaneja dando-lhes um ritmo de *rock* e uma conotação política. Inicialmente caracterizada pelo experimentalismo, pela recusa à integração, esse tipo de canção foi pouco a pouco sendo absorvido pela indústria que se deu conta do potencial de vendas representado pelo gênero.

Nos anos 1990 a TV Globo lançou a novela *Rei do gado* com a música *Admirável gado novo* como tema de abertura. O enfoque conservador do folhetim reduziu sensivelmente o caráter explosivo da canção. No entanto, a carreira de Zé Ramalho ganhou novo fôlego. Mas esse não foi um caso isolado.

A apropriação da canção de protesto pelo *establishment* tornou-se tendência nos EUA a partir do final dos anos 1960. Foram, segundo Paul Zumthor, “dez anos de festas libertadoras”.

¹⁰⁷ *Ibid.* p 232 (trad. S.R.B.N.).

¹⁰⁸ *Ibid.*, p 271 (trad. S.R.B.N.).

Depois disso, continua ele, “as vozes se calam”¹⁰⁹. No Brasil, devido a censura imposta pela ditadura, esse processo, apesar de um pouco mais lento, não tardaria a se manifestar consolidando o poder da indústria de discos e a carreira de um certo número de artistas. Alguns, não quiseram se submeter a esse movimento de incorporação pelo mercado; outros, cuja música estava menos inclinada a passar uma mensagem explícita, não quiseram ou não puderam.

Sergio Ricardo, músico ligado a um tipo de composição inspirada na poesia popular sertaneja, foi um deles. Suas canções evocam as tradições populares, no entanto sua música não é o que se costuma chamar de canção de contestação. Muito mais do que despertar a comoção (exigência primordial do mercado), ela se interessa em descobrir novos caminhos melódicos e poéticos. O que não significa que seja uma música alienada.

A força transformadora de uma canção não reside apenas no seu conteúdo, na mensagem que ela passa, mas nos seus sons, no seu ritmo, nos seus tons, capazes de liberar o inconsciente coletivo, de evocar a memória daqueles a quem a palavra se limita a descrever.

Caracterizado pelas misturas entre o clássico e o popular, Sergio Ricardo, mais conhecido pela cena da quebra do violão¹¹⁰ do que por sua obra, musicou as letras dos poemas compostos por Glauber Rocha para o filme *Deus e o diabo*, assim como os interpretou. As melodias, fortemente influenciadas pelos ritmos do sertão, atingiram completamente as expectativas de Glauber. O problema de Sergio foi com as gravações. Em depoimento, o artista atesta a dificuldade que teve em transformar sua voz, preparada para um tipo de canção urbana, na voz de

¹⁰⁹ *Ibid.* p 277-278 (trad. S.R.B.N.).

¹¹⁰ A cena aconteceu em 1967 no Festival da Canção quando o público não deixou o compositor interpretar a sua música *Beto bom de bola*. O episódio se inscreve em uma das muitas polêmicas da época : a que colocava de um lado a corrente nacionalista da música de protesto e de outro os compositores ligados a uma linha mais metafórica. Nesse clima poucos perdoaram o lirismo de *Sabiá*, canção de Tom Jobim e Chico Buarque que ficou com o primeiro lugar no FIC de 1968 e a música de Caetano Veloso *É proibido proibir*, inspirada no movimento de maio dos estudantes franceses.

um cantador. Glauber entendia que “o negócio tinha que ser puro. Sergio ouviu péssimas gravações do cego Zé e de seu primo Pedro: pegou e matutou o tom”. Após vários ensaios, Sergio Ricardo finalmente “deixou os preconceitos e soltou a voz e os dedos no violão”¹¹¹.

O comentário de Glauber indica sua intenção quanto à ‘pureza’ das canções executadas por Sergio Ricardo, exigindo dele uma interpretação muito próxima à da cantoria. Glauber poderia, inclusive, ter recorrido à voz de um cantador em vez à de um artista pertencente a outro meio. Mas a sua intenção não era reproduzir as cantorias tradicionais e sim transmitir uma idéia utilizando-se do imaginário sertanejo.

Observa-se, em relação ao uso da canção, um movimento contínuo de aproximação e afastamento da tradição. Um dos motivos desse posicionamento ambíguo é a diferença entre os espaços socio-culturais do cordel e do Cinema Novo. O outro é a própria especificidade das duas manifestações que pressupõem códigos próprios de comunicação e expressão.

Enquanto no cordel a demanda é apenas sobre o ‘ouvir’, no cinema a recepção exige do espectador uma predisposição conjunta para ‘ver’ e para ‘ouvir’, sendo que cada uma dessas atitudes possui, segundo Michel Chion, seus próprios códigos de percepção:

“No cinema o olhar é uma exploração, ao mesmo tempo espacial e temporal, dentro de um dado a ver delimitado pela tela. Enquanto isso a escuta é uma exploração dentro de um dado a ouvir e, em todo caso, muito menos delimitada, com contornos incertos e cambiantes.”¹¹²

De acordo com Chion, o dado sonoro, por ser “menos delimitado”, abre para possibilidades exteriores ao campo da imagem. É por isso que no cinema a música tem um sentido particular e essa foi uma das razões de Glauber ter dado a incumbência a Sergio Ricardo que “embora sambista com mistura de morro e asfalto, tem paixão pelo Nordeste, tem a vantagem

¹¹¹ Conforme depoimento de Glauber Rocha na seção extras no DVD de *Deus e o diabo na terra do sol* (Coleção Glauber Rocha).

¹¹² Michel Chion. *L’audio-vision : son et image au cinéma*. Paris, Nathan, coll. Cinéma, 2002, p 32 (trad. S.R.B.N.).

de ser cineasta e sabe que música de filme é coisa diferente: tem que ser parte da imagem, ter o ritmo da imagem, servir (servindo-se) à imagem”¹¹³.

As canções são formadas a partir de um poema, escrito por Glauber Rocha, contando a história do vaqueiro Manuel, sua trajetória entre Deus e o Diabo, as viradas do seu destino. O poema é composto de dez estrofes cada uma representando uma fase ou episódio da história contada. Apesar de se tratar de um poema narrativo, não há, na passagem entre as estrofes, qualquer linearidade. Em todo caso, pode-se identificar o argumento do filme nas estrofes lidas em sua seqüência, ou seja, o poema faz sentido mesmo sem o acompanhamento das imagens. A questão que nos interessa, no entanto, não é o poema por si só, mas este em relação às imagens que o modificam e são por ele modificadas.

Como na relação entre a imagem e a palavra (falada ou cantada) o diálogo com a poesia popular se atualiza? A questão, fio condutor do presente trabalho, deverá, a partir de agora, se dirigir para o estudo das estruturas e funções das canções compostas por Sergio Ricardo e Glauber Rocha para o filme *Deus e o diabo na terra do sol*.

Em relação à poesia popular sertaneja e em relação à cultura cinematográfica, ou melhor, à forma de utilização da música no cinema, a canção em *Deus e o diabo* tem um caráter duplo, de transgressão e adaptação de códigos. Deve-se, no entanto, observar que não é à canção, propriamente dita, que estamos nos referindo nesses termos, mas à sua utilização, à sua interação ao campo visual.

Como observou Glauber Rocha, a música feita para o cinema tem que “ser parte da imagem”. O curioso é que ao dar a Sergio Ricardo (músico e cineasta como ele próprio fez questão de ressaltar) a incumbência de compor as canções de *Deus e o diabo* ele não permitiu que o compositor conhecesse as suas imagens. Sergio, fez as músicas do filme sem tê-lo visto; o

¹¹³ Depoimento de Glauber Rocha no DVD citado (extras).

único material à sua disposição era o poema escrito por Glauber¹¹⁴. As canções não foram compostas para essa ou aquela cena específica, mas para o poema que, em todo o caso, é o próprio enredo do filme. E é isso que me parece central, pois, apesar da autonomia que possui em relação à imagem, a canção é, ao mesmo tempo, parte desta, como se procurou destacar no quadro a seguir¹¹⁵.

Cenas ¹¹⁶	Resumo do filme	Canções
1 2 / 5	<p>O sertão seco. O gado morto. O vaqueiro Manuel observa a cena desoladora, monta em seu cavalo e se afasta do local.</p> <p>Durante as primeiras cenas do filme a voz do cantador acompanha as imagens de Manuel em seu cavalo atravessando a paisagem árida. O quadro é de tristeza e desesperança. Um dia Manuel encontra o Santo Sebastião peregrinando no sertão com um grupo de beatos. O quadro o impressiona e ele comenta com Rosa, sua mulher, que parece não lhe dar ouvidos. A casa pobre e o trabalho duro que executam para sobreviver é tudo que possuem.</p> <p>Tempos depois numa feira na cidade Manuel escuta um violeiro cantando os milagres do beato.</p>	<p><i>Manuel e Rosa, viviam no sertão / trabalhando a terra com as próprias mão / Até que um dia pelo sim, pelo não, / entrou na vida deles o Santo Sebastião / Trazia bondade nos olhos, Jesus Cristo no coração.</i></p> <p><i>Sebastião nasceu no fogo, no mês de fevereiro, / anunciando que a desgraça / ia acabar com o mundo inteiro, / mas que ele podia salvar quem estivesse ao lado dele, / que era, que era santo, / era</i></p>

¹¹⁴ Depoimento de Sergio Ricardo no DVD citado (extras).

¹¹⁵ O quadro deve ser lido de três formas distintas: somente a segunda coluna ; somente a terceira coluna ; a segunda em relação à terceira. A segunda faz um resumo do filme. A terceira em sua seqüência conta a mesma história na forma versificada (o que revela a autonomia da canção em relação às imagens). A segunda articulada com a terceira indica o tipo de ordenamento dado pelo filme : a canção, nesse caso, apesar de sua autonomia, faz parte da imagem. Poderíamos dizer que se trata de uma história narrada através de imagens a que se superpõe uma história narrada por meio de palavras (os versos da canção).

¹¹⁶ Conforme distribuição de Orlando Senna (org). *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme, 1985.

6 e 7	<p>Depois de ouvir o violeiro e andar pelas ruas da cidadezinha, Manuel chega a um curral onde encontra o coronel Moraes, dono do rebanho que tinha sob seus cuidados. O coronel não aceita lhe dar as vacas que lhe cabiam na partilha. Inicia-se uma discussão. O coronel chicoteia o vaqueiro que num ato de revolta puxa o facão e o mata. Perseguido, Manuel chega à sua casa onde um jagunço atira matando sua mãe.</p>	<p><i>santo e milagreiro.</i></p>
8 / 17	<p>Seguindo o esquema do romanceiro tradicional, onde a morte de um parente próximo implica na virada do destino do herói, Manuel vai procurar outro caminho para conduzir sua vida. Junto com Rosa, que o segue contrariada, junta-se ao grupo de beatos comandados por Sebastião, o ‘Deus negro’ que promete a um grupo de camponeses famélicos, um mundo melhor onde o “leite sairá das pedras”. Porém o domínio que Sebastião exerce sobre os beatos não durará. Vendo crescer seu poder sobre a população pobre da região, as autoridades locais, preocupadas, convocam Antonio das Mortes para restabelecer a ordem e impor uma solução final às subversões de Monte Santo.</p>	<p><i>Meu filho, tua mãe morreu. / Não foi de morte de Deus, / foi de briga no sertão, / de tiro que jagunço deu.</i></p>
18 / 26	<p>Na igreja, com o padre e o coronel, Antonio das Mortes primeiramente vacila em aceitar a tarefa, porém, acaba aceitando diante da soma oferecia pelo padre que lhe permitiria mudar de vida. A sua missão, no entanto, será cumprida apenas em parte pois Rosa, desesperada diante da imolação de um recém-nascido por Sebastião, incumbe-se de matá-lo. Resta então a Antonio a tarefa de liquidar os beatos que, sem reação, morrem saudando o sol. Enquanto isso Rosa e Manuel, estarecidos diante do</p>	<p><i>Jurando em dez igrejas / sem santo padroeiro / Antonio das Mortes / matador de cangaceiro. / Matador, matador, / matador de cangaceiro.</i></p>

	<p>Enquanto isso Rosa e Manuel, estarecidos diante do corpo ensangüentado de Sebastião, permanecem na igreja. Ao encontrá-los, Antonio resolve deixá-los vivos.</p>	<p><i>Da morte em Monte Santo / sobrou Manuel vaqueiro / por piedade de Antonio / matador de cangaceiro. / Mas a estória continua, / preste mais atenção : / andou Manuel e Rosa / nas vereda do sertão / até que um dia, / pelo sim, pelo não / entrou na vida deles / Corisco, diabo de Lampião.</i></p>
27 / 29	<p>Depois de vagarem com Cego Júlio pelo sertão, Manuel e Rosa encontram Corisco, o ‘Diabo louro’, único remanescente do bando de Lampião, morto dias antes no massacre de Angicos.</p>	<p><i>Lampião e Maria Bonita / pensava que nunca morria. / Morreu na boca da noite, / Maria Bonita ao romper do dia.</i></p>
30 e 31	<p>A partir desse encontro Manuel volta-se para outra vida na ilegalidade. Batizado de Satanaz, Manuel segue o cangaceiro que lhe exige uma solução por meio da violência. Por outro lado Antonio continua sua busca.</p>	<p><i>Andando com remorso, / volta Antonio das Mortes. / Vem procurando noite e dia / Corisco de São Jorge.</i></p>
32	<p>Antonio das Mortes, em conversa com Cego Júlio, embora visivelmente contrariado, mostra-se determinado a cumprir a missão da qual fora encarregado.</p>	<p><i>Procurando pelo sertão / todo mês de fevereiro / o Dragão da Maldade / contra o Santo Guerreiro. / Procura Antonio das Mortes !</i></p>
33 e 34	<p>Sem conseguir convencer Antonio das Mortes, Cego Júlio retorna para informar Corisco sobre a aproximação do jagunço. Corisco começa então a se preparar para o encontro. Manda embora com o ouro, Sabiá e Macambira, os dois cangaceiros que o</p>	

35	<p>ouro, Sabiá e Macambira, os dois cangaceiros que o seguiam. Satanaz permanece a seu lado até o momento em que surge Antonio correndo e atirando para anunciar sua chegada.</p> <p>Daí em diante Manuel e Rosa começam a correr. Dadá, baleada, arrasta-se pelo chão e Corisco continua atirando até que atingido, gira o corpo para frente de Antonio e grita: “Mais fortes são os poderes do povo” e cai morto. Antonio das Mortes puxa o facão e corta sua cabeça.</p>	<p><i>Procurando pelo sertão / todo mês de fevereiro / o Dragão da Maldade / contra o Santo Guerreiro. / Procura Antonio das Mortes!</i></p> <p><i>Se entrega Corisco ! / Eu não me entrego não, / eu não sou passarinho / pra viver lá na prisão ! / Se entrega, Corisco ! / Eu não me entrego não, / não me entrego ao tenente, / não me entrego ao capitão, / eu me entrego só na morte, / de parabelo na mão !</i></p> <p><i>Farreia, farreia povo, / farreia até o sol raiar : mataram Corisco, balearam Dadá.</i></p> <p><i>O sertão vai virar mar / e o mar virar sertão ! / Tá contada minha estória, / verdade e imaginação. / Espero que o sinhô / tenha tirado uma lição : / que assim mal dividido / esse mundo anda errado, / que a terra é do Homem, / não é de Deus nem do Diabo.</i></p>
36	<p>Poupados novamente por Antonio, Manuel e Rosa correm atravessando o sertão. Rosa cai e Manuel continua até alcançar o mar.</p>	

Em termos da relação som/imagem, as dez canções que compõem o filme, assumem um papel diferente do normalmente assumido pela trilha sonora cinematográfica. Pois em *Deus e o diabo* as canções não têm como função exclusiva, imprimir um certo clima ao enredo (suspense, aventura, emoção...) ou proporcionar uma descrição de tal cena ou personagem. Seu papel é articular a narrativa e produzir, por meio dos versos rimados e seus acompanhamentos melódicos, uma ambiência do sertão, seus códigos e referenciais. Vamos nos concentrar, primeiramente, nesse segundo aspecto, ou seja, o da relação da canção com certas referências culturais do Nordeste. A questão que nos ocupará é a do ritmo, isto é, da correspondência entre o ritmo da canção e o da imagem.

2.2 - O som e a imagem em relação ao ritmo

Em seu comentário sobre *Deus e o diabo*, Ismail Xavier¹¹⁷ fala dessa relação referindo-se à cena da morte da mãe de Manuel (cena 8)¹¹⁸. Pautada pelo silêncio do vaqueiro, pela sua desorientação diante do ocorrido, a cena tem como pano de fundo a canção: *Meu filho, tua mãe morreu / não foi de morte de Deus, / foi de briga no sertão, / de tiro que o jagunço deu*. Entoadas em ritmo monótono, monocórdio, sem acompanhamento de instrumento musical, apenas com a voz do cantador, ela lembra os cantos de penitentes. Frequentes ainda hoje em algumas regiões do Nordeste¹¹⁹, esses cantos, nos quais a dor e o pranto fazem parte do processo de expiação dos pecados, acompanham os grupos de penitentes em seus rituais de autoflagelação.

No filme, a canção ajuda a marcar o sentimento de Manuel em relação à tragédia que sobre ele se abateu. Reforçando a imobilidade do personagem (que sem saber o rumo a dar a sua

¹¹⁷ Comentário de Ismail Xavier no DVD citado.

¹¹⁸ Orlando Senna (org). *Op.cit.* p 265-266.

¹¹⁹ «Juazeiro do Norte, Missão Velha, Barbalha, Lavras de Mangabeira, Brejo Santo, Jardim, Várzea Alegre, Farias Brito e Cedro são algumas das cidades do Ceará onde mantêm-se vivas as tradições das Ordens de Penitentes ».

vida, vagueia lentamente ao ritmo da ladainha) a canção é interrompida na mudança de plano que representa uma ruptura: uma mudança no estado de espírito do personagem que, diante da cruz fincada na terra seca sobre o túmulo da mãe, parece tomar uma decisão. Após um longo momento de silêncio, ele a comunica a Rosa. O seu destino será Monte Santo que aparece na cena seguinte (cena 9)¹²⁰ onde o movimento da câmera sobre o monte é acompanhado pela fala de Sebastião e pela música de Villa-Lobos, cujo ritmo ascendente estabelece uma correspondência com a trajetória da imagem da base do morro até o seu topo.

Nessa seqüência, o tom forte da música contrasta com o tom breve da canção entoada na seqüência anterior. Tal inversão, que atravessa, na verdade, todo o filme (pontuado pela alternância entre momentos fortes e fracos)¹²¹, tem um sentido de ruptura na linha do personagem, da sua história individual, mas um sentido de continuidade no que se refere à lógica da história contada. Pois se a tônica do filme gira em torno das noções de sacrifício, esperança e salvação, o canto dos penitentes, que acompanha a seqüência relativa à morte da mãe, encontra sua correspondência na seqüência seguinte que define o espaço do messianismo, suas práticas e rituais. Trata-se de uma forma muito sutil de ligar, por intermédio de uma idéia, duas seqüências aparentemente distintas. A música ajuda a fazer a ponte estabelecendo uma comunicação entre os dois momentos do filme ao mesmo tempo em que os deixa existir separadamente e distintamente.

A necessidade de Manuel buscar salvação na figura de um ‘protetor’, fato que representa a primeira ruptura do filme, vai se repetir mais adiante quando ocorre a segunda ruptura. Nesse momento, Corisco aparece como a única esperança na vida de Manuel. No entanto, antes que o vaqueiro assuma uma posição quanto a sua entrada para o cangaço, assistiremos a um outro

Rosemberg Cariry. « Ordens de Penitentes » in *Penitentes do Sítio Cabeceiras*. Encarte do CD, Coleção Memória do Povo Cearense – vol.III, junho 2000.

¹²⁰ Orlando Senna (org). *Op.cit.*, p 266.

¹²¹ René Gardies. « Glauber Rocha : política, mito e linguagem » in *Glauber Rocha*. São Paulo, Paz e Terra, 1977, p 80.

momento de indecisão. A atitude de Manuel é a mesma, os mesmos gestos, o mesmo olhar, o mesmo andar, que caracterizara o momento anterior a sua decisão de partir para Monte Santo. Com o olhar meio perdido ele anda de um lado para o outro ouvindo a história do massacre do bando de Lampião contada por Corisco a Cego Júlio¹²². No fundo, quase abafada pelo discurso de Corisco, ouvimos a voz do cantador: *Lampião e Maria Bonita / pensava que nunca morria. / Morreu na boca da noite. / Maria Bonita ao romper do dia*. A canção, também nesse caso, lembra o canto dos penitentes. Ela se interrompe com o grito (*Tem macaco por perto?*) que inicia o monólogo onde Corisco ocupa simultaneamente o seu lugar e o de Lampião, empresta-lhe sua revolta, sua voz para contar sobre o combate contra as tropas do governo. É uma cena muito rica, feita em um único plano¹²³. A câmera se concentra em Corisco, se fixa em seu rosto, circula pelo seu corpo coberto dos símbolos do cangaço. Sua fala densa, carregada de ódio e sofrimento, ocupa todo o plano, sem interferência de nenhum outro som. No final uma brusca interrupção pelo barulho de tiros e logo depois a imagem de Manuel se sujeitando ao comando de Corisco como havia feito anteriormente em relação a Sebastião. Batizado de Satanaz, sua entrada para o cangaço será marcada pela canção de Villa-Lobos que se estenderá ao longo da cena seguinte iniciada pela imagem da destruição do bolo dos noivos¹²⁴.

Observa-se, mais uma vez, a passagem do tom fraco da cantoria para o tom forte da música de Villa-Lobos, passagem esta que representa uma nova virada no destino de Manuel e no ritmo da ação. Estamos diante de uma construção muito parecida com a da entrada de Manuel para o bando de beatos. O ritmo longo das cenas correspondentes aos momentos de dúvida de Manuel, o sofrimento, a revolta, a presença da morte, sentimentos reforçados pela voz do

¹²² Cena 29 em Orlando Senna (org). *Op.cit.*, p 275.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Cena 30 em *ibid.*, p 276.

cantador, remetem ao mesmo quadro de desespero e busca de saídas, ponto em que convergem a história de *Deus e o diabo* e a história do povo nordestino narrada nos folhetos de cordel.

Manuel, homem simples do povo, representa o sentimento de desamparo que se encontra na base dos mitos que circulam pelo sertão na voz dos cantadores, uma “voz rouca, nasalada, a ponto de se confundir em alguns momentos com um som instrumental”¹²⁵. Na poesia popular cantada a voz tem um valor poético por si só. Na verdade, esse tipo de canção é menos condicionado pelo instrumento do que pela voz do cantador, pelo ritmo “imposto pelos versos e pela acentuação tônica obrigatória em algumas sílabas”¹²⁶. Portanto, cantar um poema é desenvolver, por meio da voz, um determinado ritmo que, por sua vez, varia segundo o tipo de estrofe.

Na literatura de cordel a estrofe predominante é sextilha com versos de sete sílabas e rimas em ABCBDB. No poema de *Deus e o diabo*, com exceção da sextilha substituída pela quadra, o esquema praticamente se repete. Existem, é claro, variações de timbre de voz; afinal, não se pode exigir de um artista com uma educação musical, como Sergio Ricardo, o desenvolvimento do mesmo tipo de entonação desenvolvido pelo artista popular. Sergio, em todo caso, não deixou a desejar. Lembrando os cantadores do Nordeste sua voz traz para o público urbano a memória daquele mundo esquecido, desconhecido e que não cessa de se transformar em outro.

A voz do cantador transporta para o presente a história de Manuel, uma história passada, mas sempre possível de se repetir. A canção, peça-chave dessa repetição, implica, contudo, uma transformação da história. Transformação, não apenas, decorrente da voz do intérprete (diferente

¹²⁵ Idelette Muzart. *Op.cit.*, 1997, p 80 (trad. S.R.B.N.).

¹²⁶ *Ibid* (trad. S.R.B.N.).

da voz de um cantador) ou do instrumento por ele utilizado na execução das canções (no filme o violão substitui a viola nordestina e a rabeca, instrumentos normalmente usados na cantoria) mas decorrente, sobretudo, da relação que se estabelece entre o campo sonoro e o visual.

Tal como narrada nas canções que compõem o filme, a história de *Deus e diabo*, sem o acompanhamento das imagens, poderia ser considerada quase uma peça do romanceiro tradicional. As imagens, contudo, modificam as canções emprestando a estas um tom politizado inexistente na letra do poema que Glauber entregou a Sergio Ricardo para musicar. Pode-se inclusive supor que esta tenha sido a razão de Sergio não ter visto as imagens antes de compor as músicas, recurso que possibilitou uma aproximação maior com a sonoridade da poesia popular sertaneja. A canção “menos delimitada” do que a imagem (segundo palavras de Chion citadas anteriormente), realiza uma transferência, um deslocamento, dando ao espectador, por meio do ato de ouvir, a oportunidade de penetrar em outro universo semântico.

As duas canções analisadas lembram, como já se disse, o canto dos penitentes, evocando o sacrifício e sua ligação com o sagrado. Típico de algumas regiões do Nordeste, esse canto fala de sofrimento, das provações e horrores do mundo e propõe a salvação em um além onde o homem se libertaria de todos os males experimentados em sua existência terrena. O filme, no entanto, não tem a intenção de reafirmar esse discurso. Não há também a pretensão de desqualificá-lo, mostrá-lo como exemplo da alienação e ignorância do povo, como no cinema militante, mais inclinado ao didatismo. Costuma-se dizer que os filmes de Glauber Rocha são ambíguos, e de fato são: o bem se confunde com o mal, as posições não estão definitivamente estabelecidas, tudo é passível de mudar de lado, de se transformar no seu contrário. Porém, se há algo que está absolutamente claro na obra do cineasta é o seu caráter político (que, por sua vez, não deixa de se conectar com o mítico). Essa transição, do mítico ao político e vice-e-versa, se processa por meio das inversões do ritmo da narrativa, que alterna sem cessar os tons fracos

(relativos aos momentos de imobilidade em que, por meio da canção, se sente a presença da tradição) e os fortes (correspondentes às viradas, aos momentos de alerta em que o presente se orienta em direção ao futuro).

Os filmes de Glauber Rocha estão imersos em uma temporalidade outra ao mesmo tempo em que puxam o espectador para o momento vivido. O papel da imagem é central em relação a isso. Ela ajuda a recuperar, com os efeitos de contraste (entre tempos fracos e fortes), a dimensão do agora que a voz do cantador quase nos levara a esquecer. Devemos, contudo, esclarecer que o mítico não diz respeito apenas aos momentos fracos atravessados pela voz do cantador e que remetem ao passado quase perdido das tradições, mas também aos momentos fortes onde as imagens, situadas no presente, fazem apelo a certos mitos cinematográficos. O filme lida com o mítico nesses dois níveis: o da fábula sertaneja e o da fábula cinematográfica. O político, por sua vez, se situa nessa operação de desajuste entre os dois códigos atuantes na narração.

A passagem de um modo de narração a outro, como se destacou anteriormente, costuma ter como objetivo a marcação de tempos diferenciados: um retorno ao passado dentro de uma narrativa que se faz no presente, caso dos *flash backs*, das rememorações. Em *A noite de São Lourenço* (*La Notte de san Lorenzo* dos irmãos Taviani, 1981) se observa esta construção. O filme começa com uma voz *off* feminina, doce e aveludada que diz:

*esta noite, noite de São Lourenço, meu amor, a noite das estrelas cadentes, nós, aqui na Toscana, costumamos dizer que a cada estrela cadente um desejo é realizado... Espere, não durma... Você sabe qual é o meu desejo, esta noite? Conseguir encontrar as palavras para te contar uma outra noite de São Lourenço; há muito tempo atrás...*¹²⁷

A voz vem de um quarto escuro de onde, em determinado momento, se vê, através da janela, uma estrela cadente. O desejo se realiza dando início ao relato da outra noite de São

Lourenço que, por um efeito de contraste, aparece luminosa. “O relato começou, mas não é mais a voz *off* que fala. São as imagens e os sons que me fazem ver e entender os acontecimentos picados de um mundo que toma forma”¹²⁸.

De dentro do quarto escuro, a voz *off*, que se ouve nas primeiras cenas do filme dos irmãos Taviani, evoca uma espécie de horizonte distante. Em *Deus e o diabo*, a voz *off* do cantador produz o mesmo efeito. Será, como questiona Zumthor, o “efeito mágico da voz?”¹²⁹. Digamos que sim. Nesse caso, a voz teria o poder de nos transportar para longe, para a dimensão do outro, estabelecendo uma ponte com o mundo de Manuel, com o mundo do sertanejo pobre, explorado, que vê no misticismo e no cangaço suas únicas possibilidades de salvação. O imaginário dessas duas manifestações encontra-se representado nas canções do filme, principalmente na voz sofrida do cantador, que acompanha e repete essas histórias. Trata-se de uma forma de lidar com o imaginário social sem cair nos estereótipos. Usando o termo empregado por Jacques Rancière, qualificaríamos o imaginário veiculado nas canções de “ficções da memória”. Tais ficções, comenta Rancière, “se opõem a este ‘real da ficção’ que assegura o reconhecimento em espelho entre os espectadores da sala e as figuras da tela, entre as figuras da tela e as do imaginário social”¹³⁰.

O tratamento do imaginário social sertanejo, em *Deus e o diabo*, passa pela utilização da canção que pode ser considerada, segundo denominação de Christian Metz, um “código especializado”. Algo que pertence à nossa cultura mas ao mesmo tempo está fora. “Por exemplo, um indivíduo francês, nascido e criado na França, não precisa aprender especificamente qual é o gesto que expressa a ira, a recusa, a aceitação resignada, nem qual o gesto que significa ‘Venha

¹²⁷ Trecho citado por André Gardies. *Le récit filmique*. Paris, Hachette, 1993, p 9 (trad. S.R.B.N.).

¹²⁸ *Ibid* (trad. S.R.B.N.).

¹²⁹ Paul Zumthor. *Op.cit.*, p 161 (trad. S.R.B.N.).

¹³⁰ Jacques Rancière. *La fable cinématographique*. Paris, Seuil, 2001, p 203 (trad. S.R.B.N.).

aqui!’, mas, por mais francês que seja, terá que aprender especificamente a datilológica dos surdos-mudos (entendamos os surdos-mudos de *língua francesa*), se não, não a conhecerá nunca”¹³¹.

A poesia popular sertaneja possui um nível de codificação (como a linguagem dos surdos-mudos) a que tem acesso apenas um grupo social específico. No filme as canções têm o papel de nos colocar diante desses códigos, levando-nos, talvez, a ver com outros olhos aquele mundo, estranho, incompreensível, distante. Mas sem, obviamente, eliminar a distância, sem provocar aquele efeito de ‘reconhecimento’ de que falamos anteriormente a propósito do comentário de Rancière.

Por meio da voz do cantador, somos transportados, por um efeito de “analogia”¹³², à cultura, ao universo do outro. As imagens, a quase ausência de ação, de movimento dos personagens, o silêncio que os envolve, reforçam a sensação de imobilidade. Algo nos dirige para um outro mundo, um outro tempo. No entanto, não nos instalamos nesse tempo, pois o próprio filme se encarrega de nos trazer de volta, de exigir nossa atenção para o que está acontecendo naquele momento em que a música irrompe mais violenta, os tiros ecoam, os movimentos dos personagens se tornam mais rápidos¹³³. Somos abruptamente retirados de um nível de fabulação e inseridos em outro com códigos totalmente distintos. Nesse caso, estamos diante dos “códigos culturais” que Metz distingue dos “códigos especializados”:

Os primeiros definem a cultura de cada grupo social, são a tal ponto onipresentes e ‘assimilados’ que os usuários os consideram em geral como ‘naturais’ e como constitutivos da própria humanidade (embora sejam evidentemente *produtos*, já

¹³¹ Christian Metz. *A significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p 134.

¹³² O alcance da noção de analogia foi analisado por Christian Metz in *Op.cit.*, p 132-136.

¹³³ A propósito desse tipo de composição, « em que cada plano conserva uma ordem de construção independente, estando ao mesmo tempo submetido a ordem geral de composição da seqüência », ver o comentário de Gaudreault e Jost a respeito da concepção de Eisenstein de *montagem polifônica*. « Se estendemos esta concepção ao complexo audiovisual, podemos considerar que as cinco matérias de expressão (imagens, barulhos, diálogos, menções escritas, música) tocam como partes de uma orquestra, em uníssono, em contraponto, em um sistema de fuga etc. » (trad. S.R.B.N.) in André Gaudreault e François Jost. *Le récit cinématographique*. Paris, Nathan, Collection Cinéma, 2000, p 29-30.

que eles mudam no espaço e no tempo); a manipulação destes códigos não requer nenhuma aprendizagem *especial*, quer dizer, nenhuma aprendizagem além do simples fato de viver numa sociedade, de ter sido criado nela etc. Os códigos que chamamos de ‘especializados’ se referem ao contrário a atividades sociais mais específicas e mais restritas, apresentam-se mais explicitamente como códigos e requerem uma aprendizagem especial...¹³⁴

Em nossa análise, caracterizamos as canções de *Deus e o diabo* como “códigos especializados”, estes distintos dos “códigos culturais” entre os quais se destacam os próprios códigos cinematográficos, ou melhor, os códigos mais comuns do cinema e que, por assim dizer, não exigem um aprendizado prévio por parte do espectador (como os do cinema narrativo clássico). Correspondendo aos tempos fortes de *Deus e o diabo*, esses códigos, que, baseados em Christian Metz, chamamos de “culturais”, informam momentos do filme marcados por construções relativamente convencionais. São momentos em que o espectador se sente dentro da história do cinema e das formas cinematográficas. Entre estas, o *western* é uma presença marcante nos dois filmes de Glauber Rocha que tratam da temática sertaneja. Em *Deus e o diabo*, pode-se perceber sua influência na cena da perseguição de Manuel pelos jagunços do coronel (que antecede a morte da mãe) e na do assalto à fazenda do coronel Calazans (que sela o compromisso de Manuel com o cangaço), para ficarmos apenas nos casos já comentados. De um código assimilado pelo espectador (código cultural) passamos bruscamente para outro que deverá ser assimilado (código especializado). Muito mais do que pela canção, que remete a um universo cultural de certa forma estranho ao espectador cinematográfico, é por meio desse jogo de contrastes e rupturas, típico do cinema de Eisenstein, que o efeito de estranhamento se produz. E é aí que se pode começar a pensar em transformação.

As duas situações (a da morte da mãe e a do encontro com o Corisco) representam, para Manuel, momentos de ruptura, de transformação. O modo de construção das cenas, reforçado pelas canções, que transmitem a idéia de sacrifício, de provação, é de certa forma análogo à

¹³⁴ Christian Metz. *Op.cit.*, p 133-134.

trajetória do personagem que se vê, nas duas ocasiões, diante da necessidade de abandonar o passado para dar à sua vida um novo rumo.

Inerente à poesia de cordel, a idéia de risco, associada ao combate, à aventura, está presente em praticamente todos os ciclos dessa literatura. Na modalidade do desafio, o risco faz parte mesmo da prática dos desafiantes, obrigados, a cada entrada, a ajustar seus versos aos últimos proferidos pelo oponente. No filme, a idéia de risco se repete. E, como no desafio, a sua repetição vai além do enredo. Em *Deus e o diabo*, a estrutura narrativa refaz no nível formal o conteúdo da narração: as experiências de Manuel, as mudanças que o personagem é obrigado a vivenciar. Caracterizada pelas constantes passagens de um modo de narração a outro, tal construção provoca no espectador uma atitude de recepção semelhante à do público que assiste aos desafios, ou seja, uma atitude participante. Por outro lado, ao contrário do desafio, onde a relação com a tradição provoca no público o estímulo à participação, o espectador de cinema está condicionado a estímulos diferentes. Walter Benjamin descreveu estes estímulos em seus estudos sobre a modernidade. “Experiência do choque”, diria ele, referindo-se à perda dos sinais de reconhecimento, perda do que nos é familiar, passagem de um nível de sensações para outro e, acompanhada da transformação do olhar, a transformação das formas de expressão. Baudelaire é o nome que representa esse fenômeno¹³⁵. Com ele ficamos sabendo que a perda da tradição não significou o fim da capacidade de narrar ainda que esta tenha passado a se fazer em meio a uma situação de ‘choque’.

¹³⁵ Vários textos de Walter Benjamin se referem ao fenômeno da perda dos rastros. Típico da modernidade, esse fenômeno foi analisado mais detidamente nos ensaios que tratam do *flâneur*. Elemento de passagem de um mundo ao outro, o *flâneur* circula por uma cidade que vai rapidamente perdendo seus referenciais ao mesmo tempo em que incorpora novos elementos à sua paisagem. A noção de *passagem*, ligada à *flânerie*, ao ato de transitar pela cidade, é central na filosofia de Benjamin que dedica a esta um de seus principais escritos, o *Livro das Passagens*. A experiência do *flâneur* é uma experiência de transformação do olhar. Sob a vertigem do novo ele vê a cidade surgir como ruína, princípio a partir do qual uma nova história poderá ser construída. O tema foi tratado em Sylvia R. B. Nemer. *O flâneur e a poética da cidade : Baudelaire e João do Rio na filosofia de Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura, PUC-RIO, 1996.

Expressão típica da modernidade, o cinema é uma arte na qual o ‘choque’ faz parte da experiência do espectador. Nos primórdios do cinema, tal experiência prevaleceu. Depois, com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, o caráter de aventura, que marcou a atividade dos pioneiros, se perdeu; nessas alturas, o cinema tinha se transformado em arte da hipnose. Ainda hoje hegemônico, esse cinema, no qual o espectador se deixa absorver pela história passada na tela, foi questionado por algumas correntes cinematográficas que, baseadas nas experiências de Eisenstein, procuraram desenvolver estratégias narrativas que colocassem o espectador numa atitude de recepção diferente da que costumava assumir no cinema convencional. Glauber Rocha é um dos representantes dessa forma de fazer cinema que incorpora o ‘choque’ à linguagem cinematográfica. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, podemos considerar que o ‘choque’ provém da mistura e sobreposição de elementos heterogêneos: os inspirados na tradição oral, que atravessam o filme na voz *off* do cantador, e os ditados pela tradição cinematográfica (no caso, tanto as experiências do cinema de vanguarda quanto os clichês do cinema convencional). Ao contrário de um certo cinema experimental voltado para a ‘demolição’ da narrativa, Glauber Rocha, em *Deus e o diabo*, coloca em questão as próprias vanguardas¹³⁶, recuperando (de uma forma totalmente inusitada) a atividade do narrador, o ato de narrar.

Deus e o diabo na terra do sol é um filme com princípio, meio e fim; é um filme linear; enfim, é um filme que conta uma história. O que o torna diferente do cinema narrativo clássico, por exemplo, é a organização da narrativa baseada num modo de lidar com o tempo que foge às convenções estabelecidas.

¹³⁶ Esse posicionamento quanto às vanguardas fica claro no texto de Glauber Rocha. « Tropicalismo, antropologia, mito e ideograma – 1969 » in Sylvie Pierre. *Op.cit.*, p. 145. Nesse texto Glauber se refere a Godard. « Um cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. Mas nós não podemos destruir aquilo que não existe... »

2.3 - A dupla temporalidade

Narrar é se dirigir a alguém para contar-lhe os acontecimentos dos quais estivera ausente. Comentado anteriormente, o filme dos irmãos Taviani começa com uma voz de mulher que se dirige a alguém, no caso seu filho, para contar-lhe sobre uma outra noite de São Lourenço. A voz evoca algo que aconteceu no passado, mas as imagens que a sucedem se situam no presente. Diferentemente do relato oral ou escrito, que graças aos verbos pode distinguir diversos tempos e modos de narração, a imagem em movimento possui apenas um registro temporal, o presente¹³⁷.

Em *Deus e o diabo na terra do sol* a voz do cantador remete a uma história passada (*Manuel e Rosa viviam no sertão...*). O emprego do verbo no imperfeito aponta para essa idéia ao mesmo tempo em que sugere que a história deverá ser ‘lida’ como uma fábula. Tal dimensão, aliás, é reforçada em dois outros momentos do filme. No início da segunda parte, quando o cantador alerta que a história ainda não terminou (*Mas a história continua, preste mais atenção...*) e na última cena quando o mesmo dá sua tarefa por encerrada (*Tá contada minha história...*).

O objetivo das canções é contar uma história ocorrida num tempo impreciso. As imagens, contudo, fixam o relato no presente. Normalmente, essa associação entre a imagem e a voz *off*, devido ao efeito de redundância entre o que é visto e o que é ouvido, produz uma impressão de realidade. Em *Deus e o diabo*, no entanto, a voz *off* foge ao seu papel tradicional e em vez de ilustrar a imagem provocando o efeito de realidade esperado, ela rompe com esse padrão não se deixando absorver pelo campo visual.

¹³⁷ « ... a recepção-percepção das imagens e dos sons se inscreve em uma experiência fenomenológica do "aqui-e-agora ". E a esta se acrescenta, para reforçá-la, a impressão de realidade que produz a semelhança fotográfica (e sonora). Dessa forma, o que me será contado, se beneficiará de um primado de verdade. » (trad. S.R.B.N.) in André Gardies, *Op. cit.*, p 14.

Um estudo sobre o uso da voz *off* no filme *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard* de Billy Wilder, 1950) coloca em evidência os mecanismos de integração da voz à imagem no cinema hollywoodiano:

A voz *off* do ficcional clássico hollywoodiano é uma voz integrada, isto é, é uma voz que procura constantemente se integrar. Melhor, é uma voz que faz de tudo para se fazer *in*, como por se fazer perdoar de suas fugas em *off*. É normalmente a voz do personagem principal que os técnicos procuram fazer esquecer que é assincrônica. O que é uma boa tática para um cinema cuja regra de ouro e a marca de fábrica foram sempre as de dissimular seus códigos e de apagar os traços de sua produção manufaturada, tendo em vista assegurar um melhor sincronismo entre a tela luminosa e a sala escura.¹³⁸

O filme de Billy Wilder começa com a imagem de um corpo flutuando numa piscina acompanhada por uma voz *off* (a do morto), que nos leva em *flash-back* a compreender as circunstâncias que cercaram aquela morte. A história é marcada por um vai-e-vém constante entre o *off* e o *in*, entre a voz que vem do passado e as imagens do personagem, presente e vivo. Em *Sunset Boulevard*, “essa voz que pretende se colocar a uma distância de outro mundo em relação a seu objeto acaba por esquecer seu distanciamento, por reintegrar o corpo da diegese reencontrando o corpo do personagem”¹³⁹.

Em *Deus e o diabo*, a voz *off* recusa a se integrar à imagem, a se tornar *in*, no sentido comentado anteriormente. Poderíamos argumentar que no filme de Glauber Rocha a voz *off* não é uma voz do além, como na maioria dos filmes onde esta se faz presente. No filme em questão, a voz *off* é, na verdade, a voz do cantador *off*. De qualquer forma, não estamos no campo da atividade musical, mas no da narração *off*. Pois a canção entoada não tem a função da trilha sonora tradicional cujo objetivo é acentuar “aquí uma atmosfera de tensão dramática, ali de emoção amorosa, lá de tristeza contida”¹⁴⁰. Em vez do seu papel usual, a canção, em *Deus e o*

¹³⁸ Paul Warren. « La voix *off* dans *Sunset Boulevard* » in *Cinémas – Revue d'études cinématographiques*. Cinélekt, printemps, 1995, p 66 (trad. S.R.B.N.).

¹³⁹ *Ibid.*, p 68 (trad. S.R.B.N.).

¹⁴⁰ André Gardies. *Op.cit.*, p 22 (trad. S.R.B.N.).

diabo, “tem força de proposição narrativa e estrutural”¹⁴¹. Ela conta a história que estamos vendo passar na tela, mas em nenhum momento se integra a esta. Sua função é articular o real e o imaginário indicando que o que estamos vendo é uma história passada. Algo que poderia ser real ou não ser; “verdade ou imaginação”, como aponta a canção que embala a corrida de Manuel em direção ao mar. Estamos diante de uma construção que reforça a dimensão da ficção em sua relação com a história e, acima de tudo, com o ato de contá-la.

Baseados nos estudos de narratologia de Gérard Genette, autores como Christian Metz, André Gardies, Francis Vanoye, François Jost e André Gaudreault, procuraram desenvolver análises sobre as formas de expressão por meio das quais a história é contada no cinema: “formas de manifestação do narrador, matérias de expressão representadas por este ou aquele meio narrativo (imagens, palavras, sons, etc.), níveis de narração, temporalidade do relato, ponto de vista, entre outros”. Em nosso trabalho procuramos nos apoiar nas reflexões desses autores, bem como na de Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* que nos ajudará a pensar a questão da temporalidade no filme que analisamos.

Deus e o diabo possui dois níveis narrativos que contam a mesma história de formas diferentes: pelos versos do cantador e pelas imagens, pela representação dos personagens. Introduzidas em alguns momentos do filme, as canções repetem em *off* o que vemos passar na tela. De um lado temos uma história narrada cujo emprego dos tempos verbais remete à idéia de passado, de outro uma história representada que se desenrola no presente, ou seja, uma instância “narradora” e uma instância “mostradora”, segundo definição de Gaudreault:

ela consiste em privilegiar, por meio do narrador, associado ao processo de comunicação, a reunião em uma mesma ‘arena’ (em uma mesma cena, para ser mais preciso) dos diversos personagens do relato. Para isto, se faz apelo aos

¹⁴¹ *Ibid.*, p 23 (trad. S.R.B.N.).

atores cuja tarefa será fazer reviver, *ao vivo* (aqui e agora), diante dos espectadores, as diversas peripécias que se supõe *tenham vivido* (em outro lugar e anteriormente) os personagens que personificam os atores. Este modo, cuja principal manifestação é a representação teatral e que Platão denomina *mimesis* (imitação), é o que podemos associar ao que recentemente sugerimos chamar de *mostração*.¹⁴²

Referindo-se ao emprego dos verbos na narração, Paul Ricoeur aponta para duas atitudes distintas de apropriação do tempo. Segundo ele, o emprego do verbo no passado (o passado simples e o imperfeito) refere-se ao ato de “contar”, ao passo que o presente e o futuro seriam tempos verbais compatíveis com o ato de “comentar”.

A atitude que corresponde à narrativa seria simplesmente a distensão, o descompromisso, por oposição à tensão, ao compromisso da entrada no comentário. Passado simples e passado imperfeito seriam, assim, tempos da narrativa, não porque a narrativa se relacione de uma ou de outra maneira com acontecimentos passados, reais ou fictícios, mas sim porque esses tempos orientam para uma atitude de distensão.¹⁴³

Em *Deus e o diabo*, a narração desloca o espectador para uma experiência de tempo típica das fábulas. As imagens, por sua vez, ‘mostram’ no presente. No entanto, por estarem sobrepostas à fala do narrador, entendemos que se trata de uma história passada. A articulação entre os dois níveis da narrativa nos leva a acompanhar os acontecimentos “mostrados” na tela como se estes fossem uma espécie de “comentário” ao campo da narração.

A função do comentário é acrescentar algo à narração colocando diante dos olhos do espectador as informações que a narração, pela sua necessária concisão, não pode fornecer. Além disso, o comentário, como indica a citação anterior implica uma atitude de “compromisso” em relação ao narrado. Esses dois aspectos do comentário (a abundância de informações e o comprometimento do receptor em relação ao relato) trabalham no sentido de criar uma atmosfera de realidade. No entanto, pela sobreposição entre a distensão e a tensão, produz-se um efeito de

¹⁴² Gaudreault e Jost. *Op.cit.*, p 25 (trad. S.R.B.N.).

¹⁴³ Paul Ricoeur. *Op.cit.*, p 328.

recuo do contar em relação ao comentar e vice-versa. Contar seria, nesse caso, o contar algo como se este se tivesse passado, ou melhor, algo que pertence ao passado da voz narrativa.

A narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irreais que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história.¹⁴⁴

O comentário de Ricoeur nos coloca diante do problema da representação do real no cinema de ficção. Para os integrantes do movimento do Cinema Novo essa era uma discussão crucial. Por um lado havia a intenção de produzir filmes que retratassem a realidade brasileira. Por outro o propósito de romper com o cinema convencional, este constituído de efeitos de simulação do real. Para alguns setores da vanguarda cinematográfica, romper com o cinema narrativo clássico significava romper com a própria narrativa. Em *Deus e o diabo* estamos muito longe dessa proposição. Nesse filme, a idéia de encadeamento narrativo é absolutamente evidente, ainda que a linearidade não seja, como acontece na narrativa clássica, praticada com a intenção de reforçar o efeito de realidade do relato. Pela articulação da imagem com a narração, pela possibilidade de instituir os “jogos com o tempo” no sentido comentado por Paul Ricoeur, o filme de Glauber Rocha nos lembra, a todo momento, que estamos diante de uma fábula, de um “quase passado”. A narração é o modo de construção desse “quase passado”.

Um dos mecanismos através dos quais o passado não se faz passar por um “em si” mas por um “como se” é justamente o modo de utilização da voz *off*. Ao contrário da maioria dos filmes onde a narração na primeira pessoa (caso de *A noite de São Lourenço* e de *Sunset Boulevard*) reforça o efeito realista, em *Deus e o diabo* o relato se manifesta na terceira pessoa. Aqui, o narrador não está implicado no mundo contado, ou melhor, ele está implicado, mas apenas como testemunha dos acontecimentos relatados. A noção de distanciamento é central em

¹⁴⁴ *Ibid.* p 329.

relação a isso, pois, enquanto a imagem tende à evocação do real, a voz em *Deus e o diabo*, opera no sentido contrário não permitindo que o passado contado se coloque no lugar do passado vivido.

A voz modela a recepção segundo os princípios do “Era uma vez...”. Em vez de negar os fatos mostrados, ela apenas corta o vínculo que poderia se instalar entre eles dando-lhes uma consistência de história (história factual). Em *Nanook of the north*, por exemplo, a construção pretende enfocar o real apelando para técnicas próprias da narrativa de ficção. Trata-se de um documentário mas sua elaboração, a forma ‘encenada’ de reconstituir seu objeto, o aproxima do romance.

Colocar os acontecimentos em ordem, mesmo cronológica, se faz acompanhar de todo um trabalho sobre a temporalidade (cortar, saltar, aproximar), que introduz uma lógica outra que o simples passar do tempo referencial. O célebre filme de Robert Flaherty, *Nanook (Nanook of the north, 1921)*, ao construir certa seqüência sobre uma alternância de planos, transforma dois acontecimentos sucessivos na banda filmica em simultaneidade: vemos aí Nanook, na caçada, esperar que uma foca surtisse. Ao fazer isto, ele transforma também o *a-filmico* em um relato, que repousa sobre um suspense realista e não sobre um suspense real.¹⁴⁵

Deus e o diabo, elaborado em condições tão próximas quanto possível da realidade, é um filme que tem fortes relações com o cinema documentário. Por outro lado, a voz do cantador, instaura uma ruptura com a lógica factual que representa, ao mesmo tempo, uma ruptura com a lógica do documentário tradicional, principalmente do documentário militante. É claro que existe em Glauber Rocha uma atitude de processo, uma vontade de apresentar certo número de informações, de organizá-las segundo uma certa visão do real. O que não existe é o enfoque doutrinário, o desejo de estabelecer uma determinada verdade sobre o mundo retratado, como no documentário político, em geral elaborado segundo princípios da narrativa realista.

¹⁴⁵ Gaudreault e Jost. *Op.cit.*, p 35 (trad. S.R.B.N.).

Interferindo nas imagens, a canção quebra o contrato enunciativo segundo o qual o filme deveria ser lido como um filme militante. Michel de Certeau e Jacques Revel¹⁴⁶ comentam sobre isso em entrevista a respeito de dois cineastas engajados no que se costuma chamar de cinema verdade: Chris Marker em seu filme *A bientôt j'espère* realizado durante a greve dos operários da *Rhodiaceta* em Besançon em 1967 e Jean Louis Comolli em *La Cecilia* filme de 1975 sobre uma colônia agrícola fundada em 1890 no sul do Brasil. O que está em jogo nas análises que os entrevistados fazem dos dois filmes é a relação entre a fala, a voz e o discurso militante.

No filme de Marker, as falas dos operários se articulam segundo a retórica oficial da luta política. Mas a linguagem utilizada é tão pobre que compromete, ela própria, as certezas da linguagem militante. Além disso existem os silêncios, as lacunas e as vozes femininas que introduzem alguma coisa outra no discurso ‘viril’ do militantismo. A fala dos entrevistados diz algo além do que é dito, além daquilo que os faz falar. Por meio desta são introduzidas algumas questões totalmente inusitadas na pauta do cinema militante. Apesar do próprio projeto do filme, a fala faz brotar as relações humanas (relações sexuais, conjugais, familiares), que antes de 1968 não costumavam se misturar com problemas especificamente políticos. É mais ou menos o que acontece em relação ao filme de Comolli onde o aspecto utópico da comunidade de *Cecilia* se reflete menos no espaço, espaço circunscrito onde dez homens e uma mulher tentam construir um mundo ideal, do que nos cantos anarquistas italianos que pontuam os acontecimentos interferindo tanto nos momentos de dificuldade quanto nos momentos de alegria.

O canto anima o filme de uma força que ele não teria se tivesse se detido na descrição do espaço. Comolli rompe com a tradição espacializante da utopia, transferindo-a para outro lugar, para o canto. O espaço pode se deteriorar devido a interferências do exterior que comprometem seu sucesso, porém algo sobrevive, o canto.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Michel de Certeau e Jacques Revel. Entrevista dada a Philippe Blon, François Barat e Vincent Nordon. « Rencontres avec Michel de Certeau et Jacques Revel » in *Ça – Cinéma et Histoire (1)*, s/d

¹⁴⁷ *Ibid.* p 43 (trad. S.R.B.N.).

Nos dois casos, a fala é portadora de qualidades poéticas. No entanto, os filmes são absolutamente diferentes. No caso de Marker, trata-se do cinema direto, da apropriação da fala como um meio de conhecimento do outro. Deve-se lembrar que Marker faz parte de um movimento no qual os cineastas, agrupados em cooperativas, procuravam trabalhar fora do sistema convencional de produção e distribuição, apresentando seus filmes em sindicatos, cineclubes e casas de cultura. Outro objetivo desses profissionais era registrar fatos e movimentos, rodá-los em pequenos filmes (*Cine-tracks*) que seriam mostrados logo após os acontecimentos para provocar o debate. Para cineastas como Marker, fundador do *Grupo Slon*, o cinema era uma espécie de laboratório para refletir sobre questões políticas e sociais do seu tempo. Nessa perspectiva, a fala funciona como mecanismo de liberação de uma certa dimensão do cotidiano operário abafada pela retórica militante. O filme de Comolli trabalha com o político em outro nível, no nível da reconstrução do passado e não no do registro do presente como é o caso de Marker. Por outro lado, *La Cecilia* é um filme que utiliza a história para falar de problemas do seu tempo e nesse sentido é também um filme político.

La Cecilia é um discurso utópico que lança mão do passado para refletir sobre o presente. Daí a necessidade de um outro espaço, de um distanciamento: *Cecilia*, comunidade anárquica, fundada em 1890 no sul do Brasil, representa um outro não apenas espacial e temporal mas também no nível das manifestações culturais. O filme retrata a relação entre as pessoas, mas é a canção que dá o tom das suas expectativas. Ela funciona como uma espécie de resíduo do que foi, do que poderia ser. Michel de Certeau chamou a atenção para isso quando, comentando sobre *La Cecilia*, mencionou que a canção ajuda a construir um vínculo entre o presente e o passado; ela é um elemento de preservação¹⁴⁸.

¹⁴⁸ *Ibid.*

Como no filme de Comolli, a canção, em *Deus e o diabo*, estabelece um diálogo com o passado que se atualiza por meio da voz do cantador. Mas o que se conserva por intermédio dessas canções? Michel de Certeau fala em uma “perspectiva de verossimilhança”¹⁴⁹. A canção se coloca nessa perspectiva nos levando a ver a história de Manuel como a história de muitos outros que, como ele, destituídos de todo o resto, se viram e se vêem diante da necessidade de escolher entre a religião e a violência, quase sempre as duas únicas opções disponíveis em um universo dominado pela pobreza e pelo abandono.

André Gardies chama de “modo iterativo”, o ato de contar uma vez algo que se produz *n* vezes. Em *Deus e o diabo*, o ato de iteração se refere menos às imagens isoladas do que à estrutura do filme que, como um todo, tem valor iterativo. A canção, em seu trabalho de articular a história, é a base dessa iteração. Nela, “o recurso ao imperfeito permite a um só enunciado descrever um número indefinido de acontecimentos dados como idênticos e repetitivos”¹⁵⁰. Relaciona-se a isso o tratamento dado, por Glauber Rocha, ao tema de Manuel. Sua história não é um caso isolado, mas o índice de um fenômeno social que persiste, atravessa a história do país, talvez se estenda para muito além dessa fronteira. Afinal, “o sertão é o mundo” e Glauber, em *Deus e o diabo*, paga, por completo, sua dívida para com o mestre Guimarães Rosa.

A abordagem iterativa dá ao cineasta a oportunidade de falar do indivíduo sem entrar nas artimanhas de sua vida privada como ocorre no drama burguês onde o que conta é a individualidade de cada personagem, seus sentimentos, seus amores, suas dores, seus sucessos, seus fracassos. Ao contrário do individualismo burguês, a experiência de Manuel, porta uma alteridade que não nos permite uma identificação com o personagem. Por outro lado ela é

¹⁴⁹ *Ibid.*, p 34.

¹⁵⁰ André Gardies. *Op.cit.*, p 90 (trad. S.R.B.N.).

semelhante à de muitos outros, ou seja, Manuel é uma espécie de símbolo de uma história que se repete¹⁵¹. Não se trata, contudo, de uma eterna repetição do passado no presente, pois há uma abertura em direção ao futuro. A canção é o elemento de configuração dessa abertura.

Partindo da poesia popular sertaneja, a canção elabora um projeto utópico que desemboca na história de *Deus e o diabo*. Atuando como uma espécie de banco de dados, a literatura de cordel informa sobre o funcionamento do filme que deverá, entretanto, encontrar equivalentes cinematográficos ao modelo que lhe serve de referência. No primeiro capítulo procuramos analisar esse modelo considerando: em primeiro lugar, o seu processo de adaptação a novos contextos, a mudança de temas que o poeta empreende visando, entre outras coisas, atender às expectativas de um público cada vez mais influenciado pelas referências do mundo urbano industrial; em segundo lugar, o tratamento dado ao mito, sua trajetória das novelas de cavalaria aos folhetos de cordel. Nessa análise pudemos verificar que, ao mesmo tempo em que preserva alguns traços da tradição, o cordel a modifica adaptando-a ao momento vivido. Essa é a marca do cordel que será retida por Glauber Rocha. Resta-nos, no entanto, saber como ele opera com esse duplo aspecto da tradição que é, no caso, a permanência acompanhada de um processo de renovação. Em resumo, de que forma o cineasta promove a reinvenção da tradição?

Um dos procedimentos adotados por Glauber Rocha quanto à apropriação da tradição diz respeito à canção que, por outro lado, não é o único canal de comunicação que o filme estabelece com o universo do cordel. Ele também convoca o cordel em sua estrutura diegética colocando em evidência a idéia de combate, de luta entre o bem e o mal, que está na raiz de praticamente todos os folhetos. Mas também aí a canção será importante, pois a sua distribuição entre as cenas

¹⁵¹ A idéia de repetição costuma também ser tratada por meio da montagem paralela. « Quanto ao "sintagma paralelo", que alterna planos que se opõem tematicamente (por exemplo, a vida dos ricos / a vida dos pobres, a calma / a agitação), ele se define, igualmente, pela noção de frequência, uma vez que ele incita o espectador a continuar mentalmente a série de imagens que os mostramos pela idéia de uma repetição sem fim. » (trad. S.R.B.N.) in Gaudreault e Jost. *Op.cit.*, p 124.

funciona como elemento de pontuação ajudando a marcar as etapas da luta de Manuel, as viradas no destino do personagem.

Já nos referimos à canção em termos de tom, de ritmo, enfim, do seu uso como contraponto à imagem. Comentamos também sobre a temporalidade, sobre a relação passado/presente estabelecida por meio da sobreposição entre os dois níveis narrativos, o da canção e o da imagem. Nesses dois casos a canção tem uma certa autonomia em relação ao campo visual. Vamos, agora, pensar a canção como elemento interno à diegese procurando verificar como esta atua no sentido de pontuar a história, criando condições para o desenvolvimento do enredo.

2.4 - O efeito de pontuação da canção

Sobre o assunto podemos começar com a análise feita por Francis Vanoye que compara a pontuação cinematográfica com a pontuação escrita¹⁵². Em termos da micro pontuação, ou seja, em nível da frase no texto escrito e do plano no texto fílmico, as marcas de pontuação, ponto-e-vírgula num caso, corte e montagem no outro, são praticamente imperceptíveis. Por sua vez, a macro pontuação é mais evidente, ou seja, deixa marcas visíveis no texto. No escrito, as marcas de macro pontuação são parágrafos, alíneas, variações de caracteres (itálico, negrito, caixa alta) etc. No cinema, a separação entre seqüências e partes do filme costuma utilizar, como recurso, a fusão, os efeitos de embaçamento, de abertura e fechamento do diafragma, a voz *off*, a música, os sub-títulos, etc. A idéia, tanto num caso quanto no outro, é de reforçar a passagem de um ponto ao outro. Em *Deus e o diabo* a canção é um dos principais elementos de pontuação. Ela não apenas conta a história, mas a conta de determinada maneira indicando o modo como o espectador deverá acompanhá-la.

A canção, em primeiro lugar, atua como elemento demarcativo estabelecendo a divisão das partes da história e a sucessão dos acontecimentos e, em segundo lugar, como elemento expressivo construindo significações, acentuando determinados efeitos estilísticos e, poderíamos dizer, substituindo, em alguns momentos, a linguagem cinematográfica. O esquema a seguir apresenta, nos quadros (A, B e C) e sub quadros (A1, A2, A3 e B1, B2, B3, B4), as canções na ordem em que aparecem no filme:

A			
Manuel e Rosa viviam no sertão, trabalhando a Terra com as próprias mão. Até que um dia pelo sim, pelo não, entrou na vida deles o Santo Sebastião. Trazia bondade nos olhos, Jesus Cristo no coração.			
A1	A2	A3	
Sebastião nasceu no fogo, no mês de fevereiro, anunciando que a desgraça ia acabar com o mundo inteiro, mas que ele podia salvar quem estivesse ao lado dele, que era, que era santo, era santo e milagreiro.	Meu filho tua mãe morreu. Não foi de morte de Deus, foi de briga no sertão, de tiro que jagunço deu.	Jurando em dez igrejas sem santo padroeiro Antonio das Mortes matador de cangaceiro.	
B			
Da morte em Monte Santo, sobrou Manuel vaqueiro por piedade de Antonio matador de cangaceiro. Mas a estória continua, preste mais atenção: andou Manuel e Rosa nas vereda do sertão até que um dia pelo sim, pelo não, entrou na vida deles Corisco, diabo de Lampião.			
B1	B2	B3	B4
Lampião e Maria Bonita pensava que nunca morria. Morreu na boca da noite, Maria Bonita ao romper do dia.	Andando com remorso, volta Antonio das Mortes. Vem procurando noite e dia Corisco de São Jorge.	Procurando pelo sertão todo mês de fevereiro o Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro. Procura Antonio das Mortes!	Se entrega Corisco! Eu não me entrego não, eu não sou passarinho pra viver lá na prisão! Se entrega, Corisco! Eu não me entrego não, não me entrego ao tenente, não me entrego ao capitão, eu

¹⁵² Francis Vanoye. *Récit écrit, récit filmique*. Paris, Nathan, Collection Cinéma, 2002.

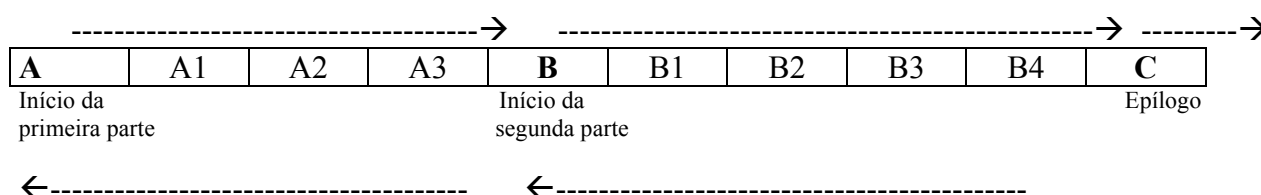
			me entrego só na morte, de parabelo na mão!
C			
O sertão vai virar mar e o mar virar sertão! Tá contada minha estória, verdade e imaginação. Espero que o sinhô tenha tirado uma lição: que assim mal dividido esse mundo anda errado, que a terra é do Homem, não é de Deus nem do Diabo.			

A história se divide em duas partes, cada uma das quais, iniciada por uma canção, no caso, *A* e *B*, como apresentado no esquema anterior. A estas duas partes se segue uma terceira canção *C* que acompanha o epílogo do filme. Estas canções, que chamaremos de canções demarcativas de partes do enredo, têm como papel, em primeiro lugar, apontar para o caráter indefinido da história que poderia ser “verdade ou imaginação”; em segundo lugar, remeter ao passado: “Manuel e Rosa viviam no sertão”. Aí o emprego do verbo no imperfeito marca a entrada na narrativa. O “Era uma vez...” equivale ao início da canção *A*, assim como “O tempo passou...” e o “Finalmente...” equivalem ao início das outras duas (*B* e *C*). A partir daí, tudo leva a crer que estamos no campo da fábula.

Canções demarcativas de partes do enredo:

Marcando o início da primeira parte do filme, a canção *A* indica também a entrada de um elemento novo, Sebastião. No campo das imagens o observamos atravessar o deserto seguido por um grupo de beatos. Manuel, em seu cavalo, os segue com um olhar interrogativo, circunda-os e depois se afasta. A esse prólogo, se seguem os episódios (A1, A2 e A3) que levam Manuel ao grupo comandado por Sebastião, a experiência religiosa do vaqueiro até a chegada de Antonio das Mortes que promove a destruição do arraial e obriga Manuel a buscar outra solução para sua vida. Da mesma forma que em *A*, a canção *B* indica a entrada do segundo elemento novo, Corisco, personagem que ocupará toda a segunda parte do filme (B1, B2, B3 e B4) iniciada pelo encontro de Manuel e Rosa com Cego Júlio que levará o casal ao encontro do companheiro de

Lampião. Convertido em cangaceiro Manuel ingressa no mundo da violência até que o reaparecimento de Antonio das Mortes colocará novamente um ponto final em suas aventuras. No combate derradeiro Corisco é morto enquanto Manuel e Rosa, mais uma vez poupados por Antonio, fogem atravessando o sertão. A canção *C* marca o final da história, acompanhando a corrida de Manuel em direção ao mar.



Os relatos em *A* e *B* remetem a algo ocorrido no passado, apontando ao mesmo tempo, para o futuro, para o desenrolar da história. Centrado em Sebastião, num caso, e em Corisco, no outro, tal desenrolar será apresentado em A1, A2 e A3 e, em seguida, em B1, B2, B3 e B4. Dialogando com aquilo que havia sido, em linhas gerais, anunciado em *A* e *B*, estas canções (demarcativas dos acontecimentos) se reportam às etapas percorridas por Manuel durante sua trajetória com o grupo de beatos e depois com o grupo de cangaceiros. Elas acompanham esses momentos, marcam a sucessão dos acontecimentos e reforçam determinados significados veiculados por meio das imagens.

Canções demarcativas dos acontecimentos

A1 continua a descrição do beato Sebastião iniciada em *A*. A canção é diegética (“música de tela” segundo denominação de Michel Chion¹⁵³), ou seja, faz parte da cena onde o cantador,

¹⁵³ « Chamaremos música de tela a que emana de uma fonte situada diretamente ou indiretamente no espaço e tempo da ação, mesmo que esta fonte seja um rádio ou um instrumentista fora de campo. » (trad. S.R.B.N.) in Michel Chion. *Op.cit.*, p 71.

em uma feira, narra ao povo do pequeno vilarejo a história de Sebastião¹⁵⁴. Manuel, que ali estava para negociar seu gado, escuta a canção que equivale a uma “pausa descritiva, onde o tempo do relato tem um certo valor uma vez que a história não avança, que sua duração é igual a zero”¹⁵⁵. O papel da canção é informar sobre Sebastião, completando a descrição iniciada na canção anterior. Mas, nesse caso, o Santo não aparece no campo visual centrado sobre o movimento da feira. A cena coloca em evidência não apenas o beato, descrito nos versos da canção, mas a figura do cantador que aparece no meio da feira dedilhando sua viola. Lembrando as cantorias tradicionais, essa canção, único caso no filme, é bem semelhante, em termos de tom e ritmo, às entoadas pelos cantadores nas feiras do interior do Nordeste. Inserida como uma ‘citação’ no interior da história, tal canção tem como função indicar o papel do cantador na condição de narrador. Sua voz é ouvida novamente por ocasião da morte da mãe de Manuel.

Como no resto do filme, nessa cena a canção também é não-diegética (ou “música de fundo” para Michel Chion¹⁵⁶). Proferida em *off* enquanto o vaqueiro desnorteadado procura entender os últimos acontecimentos, A2 lembra as ladainhas, os cantos de penitentes do Nordeste (comentados no início deste capítulo). Seu ritmo lento, arrastado reforça a imagem de abandono, de incerteza e desespero que toma conta do personagem naquele ponto da história onde ele deverá decidir que rumo dar a sua vida. A conversão à religião dos beatos é o caminho natural anunciado nas duas canções anteriores. Uma série de cenas nos colocará, a partir daí, diante da experiência religiosa do vaqueiro até que a entrada da voz do cantador anuncia nova virada nos rumos da história.

¹⁵⁴ A única exceção de canção diegética no filme é esta, da cena da feira onde o tema de Sebastião é cantado no espaço onde se desenvolvem os acontecimentos – a canção, nesse caso, tem o papel de introduzir o cantador como condutor dos acontecimentos narrados, a partir daí, em *off*.

¹⁵⁵ André Gardies. *Op. cit.*, p 92 (trad. S.R.B.N.).

¹⁵⁶ « Chamaremos música de fundo a que acompanha a imagem de uma posição *off*, fora do espaço e do tempo da ação. Este termo faz referência ao fosso da orquestra da ópera clássica. » (trad. S.R.B.N.) in Michel Chion. *Op.cit.*, p 71.

A3 acompanha essa virada. Trata-se da canção de Antonio das Mortes que vemos atravessar o vilarejo, encaminhando-se com passos decididos à igreja onde receberá do padre e do coronel a incumbência de acabar com os beatos de Monte Santo. O tom da canção ajuda a envolver o personagem num certo mistério criando em torno deste um clima de suspense. A canção sugere também uma idéia de simultaneidade. O emprego do gerúndio no verso inicial (*Jurando em dez igrejas...*) reforça essa sensação, ou seja, a sensação de que a figura de Antonio das Mortes já estava presente no enredo muito antes de sua aparição, o que, de certa forma, é indicado pela introdução, antes da cena da entrada do personagem no vilarejo, de uma série de quadros onde o jagunço aparece lutando contra cangaceiros. Como uma espécie de espectro que atravessa o sertão, o aparecimento de Antonio das Mortes representa a entrada de um elemento complicador no enredo que, a partir daí, vai detonar uma série de acontecimentos que desembocam na matança de Monte Santo, episódio que encerra a primeira parte do filme.

O início da segunda parte é acompanhado pela voz do cantador cujos versos introduzem Corisco, que aparecerá a seguir. Antes, porém, observamos a caminhada de Cego Júlio em direção ao acampamento do cangaceiro. Enquanto isso, a canção (B) continua no ar acompanhando o trajeto do grupo em direção a uma nova aventura.

Após a caminhada, Manuel e Rosa, acompanhados do cego, se aproximam de Corisco que, diante dos recém-chegados, conta a Cego Júlio as circunstâncias da morte de Lampião. Mas a câmera logo se desloca para Manuel que, ainda abalado pelo episódio de Monte Santo, escuta hipnotizado o relato de Corisco. Em *off*, esse relato é ouvido junto com a voz do cantador que entra nesse momento entoando a canção tema de Lampião, B1, que equivale a A2, em termos do tom arrastado da canção e da construção da cena, que mostra a conversão de Manuel após certo momento de indecisão. Reforçando a imagem estampada no rosto de Manuel, a canção, nesses dois momentos relacionados à morte, se coloca no lugar das palavras para expressar a

perplexidade do personagem diante do ocorrido. A morte, no caso, funciona como abertura para o novo na medida em que obriga o personagem a tomar uma decisão em relação à sua vida.

A mesma equivalência observada entre A2 e B1 se repete em B2 e B3 em relação a A3. Essas canções, que correspondem aos momentos de entrada em cena de Antonio das Mortes, trazem o mesmo ritmo e a mesma formação verbal, ou seja, o gerúndio indicando simultaneidade. Substituindo a montagem alternada, “figura por excelência da expressão fílmica”¹⁵⁷, a canção cria uma homogeneidade temporal sem apelar para os recursos narrativos convencionais. Ela sugere, ainda que este não apareça no campo visual, a permanência do matador no campo da ação. Sua tarefa não foi encerrada com o extermínio dos beatos. Falta acabar com os últimos cangaceiros. Corisco é o alvo do momento.

O encontro dos bandidos, cangaceiro e “matador de cangaceiro”, será acompanhado por B4, canção que acompanha o desfecho da luta entre os dois oponentes. O ritmo simula o do desafio, gênero de cantoria nordestina que promove entre dois adversários uma espécie de duelo verbal. A canção, nesse caso, é uma recriação do desafio¹⁵⁸, com as palavras de cada um dos oponentes repetidas, pelo cantador, na forma de discurso direto: (*- Se entrega Corisco! / - Eu não me entrego não....*). B4 prepara o clima para o final do filme. Quem anuncia é o próprio cantador que, antes de encerrar a canção, faz o seu comentário: (*Farreia, farreia povo, farreia até o sol raiar, mataram Corisco, balearam Dadá*).

¹⁵⁷ « trata-se do caso da figura por excelência da expressão fílmica ; ela é bastante conhecida para que se insista ; basta dizer que as ações simultâneas são apresentadas sucessivamente, mas segmento por segmento (por duplas), por um recurso de montagem que mostra alternativamente cada uma delas (A-B-A-B-A-,etc.). » (trad. S.R.B.N.) in Gaudreault e Jost. *Op.cit.*, p 115.

¹⁵⁸ *Peleja* é a denominação do desafio recriado pelo poeta e transcrito para o folheto. Alguns desafios são totalmente imaginários (*Peleja do Cego Aderaldo com José Pretinho, Peleja de Manoel Riachão com o diabo* etc.), outros são transcrições de desafios efetivamente ocorridos como, por exemplo, o encontro célebre entre Inácio da Catingueira e Romano do Teixeira, que se tornou um mito, objeto de múltiplas versões. Ver Idelette Muzart. *Op.cit.*, 1997, p 36.

Pelo exposto, procuramos indicar a existência de uma correspondência entre a primeira parte e a segunda do filme. Nos dois casos podemos falar de:

- 1) introdução de um elemento novo no enredo: Sebastião em primeiro lugar (A e A1) e Corisco em segundo (B) – chamaremos (no quadro a seguir) de momentos **1**;
- 2) momentos de crise de consciência de Manuel: conversão ao grupo de Sebastião depois da morte da mãe (A2) e conversão ao cangaço depois da morte dos beatos (B1) – momentos **2**;
- 3) conflito: aparecimento de Antonio das Mortes (A3, B2 e B3) – momentos **3**;
- 4) desfecho do conflito: assassinato de Corisco (B4) – momento **4**.

1	2	3	1	2	3	3	4		
A	A1	A2	A3	B	B1	B2	B3	B4	C
Prólogo + introdução de elemento novo (Sebastião)	Descrição de Sebastião	Crise	Conflito Antonio x beatos	Introdução de elemento novo (Corisco)	Crise	Conflito	Conflito	Conflito final Antonio x Corisco	Final

Tanto numa parte quanto na outra, 1 e 2 representam momentos descritivos, ao passo que 3 e 4 correspondem a momentos de virada no rumo dos acontecimentos. Num caso temos os “índices”, no outro as “funções”. André Gardies, baseado no estudo de Roland Barthes, analisou o papel destes na narrativa cinematográfica¹⁵⁹.

Com relação aos índices, Gardies nos fala do tempo de exposição da imagem em relação às informações que ela contém. Segundo ele, quanto menos informações tiver a imagem, mais

¹⁵⁹ André Gardies. *Op.cit.*, p 94.

tempo de exposição ela necessitará¹⁶⁰. Excedendo sempre o tempo necessário à sua leitura, estas imagens, correspondentes em *Deus e o diabo* aos momentos 1 e 2, jogam com a impressão de um tempo vazio, de lentidão, arrastamento, em suma, de impossibilidade.

Quanto às funções, estas servem para introduzir uma informação que gera um momento de risco para o relato, suscetível, a partir de então, de se orientar tanto para um lado quanto para o outro. Por esta razão, as funções produzem uma impressão de rapidez, sendo apropriadas aos momentos de ação como, por exemplo, os momentos 3 e 4 do filme em questão, pautados por um ritmo bem mais acelerado do que os dois primeiros. Estes momentos, ou seja, 3 e 4, introduzem a idéia de clímax que precita a história rumo ao seu final.

Correspondendo ao epílogo, a parte *C* inicia-se com a voz do cantador que acompanha o desfecho da história. Antes, porém, assiste-se a um outro momento de dúvida de Manuel que, sem saber o que fazer de sua vida após a morte de Corisco, resolve, por fim, deixar a decisão por conta de Rosa. A corrida do casal pelo sertão é a resposta. Depois disso a canção se interrompe e junto com a música de Villa-Lobos vemos a imagem do mar que, representando a utopia anunciada nos versos da canção, aponta para o novo, para o futuro.

A canção articula o enredo inserindo-o em uma sucessão cronológica na qual cada momento da história contada corresponde a um ponto entre um antes e um depois no sentido dos acontecimentos narrados e entre o passado e o futuro no sentido da narração. Gaudreault (baseado nos estudos de Genette) chama de “analepse” e “prolepse” o movimento de retorno e antecipação dos acontecimentos em relação ao momento da história onde nos encontramos¹⁶¹. Em *Deus e o*

¹⁶⁰ Essa relação entre a imagem (vazia) e o tempo (longo) de sua exposição « corresponderia ao que Claudine de France chama de "lei de encobrimento da imagem". Com efeito, mais esta última será encoberta, mais tempo de exposição ela precisará a fim de que possam ser tratadas as informações que ela contém... Um efeito de duração poderá ser obtido jogando com a vacuidade da imagem. » (trad. S.R.B.N.) in André Gardies. *Op.cit.*, p 94.

¹⁶¹ Gaudreault e Jost. *Op.cit.*, p 106

diabo, tais movimentos são produzidos pela canção que remete o relato tanto ao “acontecido” (*Manuel e Rosa viviam no sertão...*) quanto ao que “poderá acontecer” (*O sertão vai virar mar e o mar virar sertão...*).

Como na literatura de cordel, a história de *Deus e o diabo* nos leva para o espaço do mito, do imaginário, da fábula, ao mesmo tempo em que nos anuncia o futuro, espaço da possibilidade, da utopia, da esperança. A novidade do filme é que passado e futuro se articulam ao presente em cada um dos seus momentos¹⁶². Ao contrário, por exemplo, de *Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos – 1974) onde o cantador se situa num plano diferente do da história contada¹⁶³ (ele aparece na primeira cena contando, para despistar um grupo de bandidos que o tentara assaltar, a história de Gabriel; em imagens o filme nos fala de como ele teve o seu “corpo fechado”, da sua vinda para o Rio de Janeiro onde se envolveu com a contravenção e finalmente da sua morte que encerra a narração e nos leva de volta a imagem do cantador que aparece novamente apenas na última cena do filme) em *Deus e o diabo* ele está inserido nos acontecimentos dos quais é testemunha e, ao mesmo tempo, porta-voz.

2.5 - A canção e a construção dos personagens

Voz que ecoa entre o presente e a memória, o cantador transporta metaforicamente a história para o campo da lenda, o personagem para o campo do mito. *Deus e o diabo* tem uma construção complexa que não nos permite separar claramente o real da ficção. Corisco e Dadá são personagens reais, Sebastião (representante do sebastianismo) é uma espécie de mistura de

¹⁶² Colocando em relevo uma nova relação com o tempo, com o passado, o filme deixa claro que a história é produto de uma interpretação. « Toda história é contemporânea... é uma leitura contemporânea que se faz e, na compreensão do passado, temos de integrar essa leitura renovada, sempre recomeçada ». A observação foi feita por Jacques Le Goff. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991, p 263.

¹⁶³ Esse modo de contar a história é semelhante ao do filme *A noite de São Lourenço* (irmãos Taviani) onde a a voz da narrativa remete a um passado mostrado por meio das imagens.

Antonio Conselheiro com o beato Zé Lourenço de Caldeirão¹⁶⁴, Antonio das Mortes teria sido inspirado no major José Rufino, autor do atentado contra Corisco, Manuel e Rosa, únicos personagens de ficção, são os que costuram a história possibilitando a reprodução dos mitos que circulam pelo sertão na voz dos cantadores.

Nesse filme, Glauber Rocha recorre a personagens de não ficção, fazendo sobre a realidade uma mediação que passa pela percepção do poeta popular. *Deus e o diabo* deve seu grande sucesso a essa mistura especificamente dialética entre ficção e não ficção¹⁶⁵. Trata-se de um filme de mediação pura onde o tema fornece a base de uma construção suscetível de tornar-se forma ou mesmo estilo.

Recuperando do cordel a idéia de combate, de luta entre o bem e o mal, o filme recria essa tradição emprestando-lhe novo significado. Presente em praticamente todos os ciclos da literatura de cordel, a oposição Bem e Mal recebe dos poetas populares um tratamento moralista que será recusado em *Deus e o diabo* voltado para uma proposta política da luta entre as duas forças. Extremamente ambíguo, o filme não nos revela quais são os representantes do bem, quais são os do mal. De qualquer forma, a sua estrutura é clássica no sentido da distribuição dos papéis, do protagonista, ocupado por Manuel, do antagonista, por Antonio das Mortes, e dos adjuvantes por Sebastião e Corisco. A partir daí se desenvolve a lógica do relato cuja construção remete à literatura de cordel. A estrutura é simples: uma situação de equilíbrio inicial é perturbada pela introdução de um elemento estranho que vai praticar inúmeros atos contra o herói antes que este consiga finalmente se libertar voltando à condição de equilíbrio reinante no início da história.

¹⁶⁴ A exemplo de Canudos, a comunidade cristã de Caldeirão, implantada no Crato, Ceará, no ano de 1936, foi destruída pelas forças policiais que incendiaram o vilarejo.

¹⁶⁵ Sobre a dialética ficção - não ficção, ver Noel Burch. « Réflexions sur le Sujet (2) – Sujets de non fiction » in *Cahiers du Cinéma*. n. 197, jan. 1968, p 82-85.

No folheto *Juvenal e o dragão*, citado no capítulo 1, a estrutura equilíbrio, desequilíbrio, reequilíbrio, pode ser resumida da seguinte forma:

1º		2º		3º					
Equilíbrio	desequilíbrio		desequilíbrio		desequilíbrio		Reequilíbrio		
Introdução do protagonista: Juvenal			Introdução dos adjuvantes: cães	Introdução do primeiro antagonista: dragão	Recurso aos adjuvantes		Introdução do segundo antagonista: cocheiro	Recurso aos adjuvantes	
Juvenal vivia com a irmã na fazenda do pai	Morte do pai	Partida de Juvenal	Encontro com um homem que lhe vende três cachorros	Encontro com a princesa, o cocheiro e o dragão	Luta contra o dragão ajudado pelos cães; a princesa é salva	Partida de Juvenal	Traição do cocheiro que, se atribuindo responsável pela morte do dragão, deverá casar com a princesa	Luta de Juvenal contra o cocheiro ajudado pelos cães Para salvar a princesa do casamento indesejado	Casamento de Juvenal com a princesa

Em sua trajetória o herói vai passar por três provas, uma de ordem natural: a morte do pai, que o leva a abandonar a casa e a irmã; e as outras duas surgidas ao longo do percurso: a luta contra o dragão primeiro e, em seguida, a luta contra o cocheiro. Nesses dois casos, o objetivo é salvar a princesa com quem o herói, como prêmio por sua extraordinária coragem, se casará no final da história.

Típico relato de aventuras, a estrutura da história de Juvenal se repete em todos os folhetos pertencentes ao ciclo heróico que, por sua vez, se subdivide em: 1) ciclo dos cangaceiros – folhetos sobre Lampião e Antonio Silvino; 2) ciclos dos valentes – folhetos sobre corajosos, tipos de capanga; 3) ciclo dos criminosos famosos – folhetos sobre Marreco e pistoleiros conhecidos; 4) ciclo de outros heróis – folhetos sobre Roldão e Roberto do Diabo; 5) ciclo das sátiras sociais e econômicas – folhetos sobre exploração econômica e carestia injustificada¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Ronald Daus. *Op.cit.*, p 22.

A construção, em *Deus e o diabo*, dos personagens de Manuel, Corisco, Antonio das Mortes e Sebastião, é feita a partir de referências do mundo real às quais o filme incorpora elementos de uma série de heróis dos sub ciclos já mencionados e de personagens de folhetos pertencentes ao ciclo profético que ajudam, por sua vez, a delinear o perfil do beato. O filme trata a matéria do cordel com ampla liberdade e independência. Mas a refundição é, já vimos, uma característica da própria arte narrativa popular, e reencontraremos esta característica em Glauber Rocha.

No filme, um dos elementos de definição do caráter dos personagens é a canção que, além de envolvê-los em uma atmosfera de fábula, ajuda a orientar o olhar do espectador para esse ou aquele ponto dos mesmos e a classificá-los de acordo com o momento de sua aparição no enredo.

1ª prova			2ª prova			3ª prova		
Introdução do protagonista: Manuel			Introdução do primeiro adjuvante: Sebastião	Introdução do antagonista: Antonio das Mortes		Introdução do segundo adjuvante: Corisco	Retorno do antagonista	
Manuel e Rosa viviam no sertão	Morte do coronel, seguida da morte da mãe	Partida de Manuel e Rosa	Conversão de Manuel ao grupo de Sebastião	Extermínio dos beatos por Antonio das Mortes	Partida de Manuel e Rosa	Conversão de Manuel ao bando de Corisco	Morte de Corisco por Antonio das Mortes	Partida de Manuel e Rosa

Primeiro personagem a aparecer na tela, Manuel é comentado nos versos da canção que deixam claro que ele é o personagem principal, objeto da narrativa que vai se desenrolar dali em diante. O nome do personagem é central na definição da sua identidade: *Manuel é nome de vaqueiro*, diz Corisco que, registrando sua entrada para o cangaço, o batiza como Satanaz. Na primeira canção do filme seu nome é citado; além de lhe atribuir o papel de protagonista da história, a canção também procura dar algumas pistas sobre a sua vida e o seu caráter. Por meio

dela ficamos sabendo que Manuel não é um vaqueiro acostumado a correr o mundo atrás de aventura como os que povoam os folhetos de cordel. Sua vida, como, de modo geral, a de todo sertanejo, é marcada pelo trabalho duro com a terra, à qual ele se sente preso pelo costume ou talvez pela falta de opção (*Manuel e Rosa viviam no sertão, trabalhando a terra com as próprias mão...*). O que a história de Manuel retém dos vaqueiros mitificados na literatura de cordel (o ciclo do boi é bem expressivo a esse respeito) é a condição de mobilidade do personagem, o seu perpétuo deslocamento.

A entrada de um segundo elemento na história vai precipitar esse processo apresentando Sebastião como um dos responsáveis pela mudança que ocorrerá na vida do vaqueiro. O encontro com Sebastião mexe com a sua percepção, dando-lhe a esperança de que algo poderia acontecer para mudar sua miserável existência (*...até que um dia, pelo sim, pelo não, entrou na vida deles o Santo Sebastião. Trazia bondade nos olhos, Jesus Cristo no coração.*). A descrição de Sebastião (contradita pela imagem que mostra um olhar frio, distante¹⁶⁷) continua mais adiante quando o cantador, na feira, narra a sua história. Como informa a canção ele traz uma proposta de salvação que condiz com as expectativas do vaqueiro naquele momento em que sua vida parece não lhe oferecer outra saída (*Sebastião nasceu no fogo no mês de fevereiro, anunciando que a desgraça ia acabar com o mundo inteiro, mas que ele podia salvar quem estivesse ao lado dele que era santo, que era santo, era santo e milagreiro.*). A canção dá uma descrição de Sebastião muito próxima das que circulam nos folhetos dedicados às profecias, normalmente voltados à idéia de destruição, às ameaças de fim do mundo e às promessas de salvação. Sebastião encarna perfeitamente essas idéias. Mas, ao contrário dos folhetos, onde a profecia, de um modo geral, se apresenta como alternativa para um mundo ameaçado pelos costumes degenerados (devassidão, protestantismo, corrupção etc.), no filme ela representa a promessa de um mundo livre da

injustiça e das privações, como resume o verso da canção (*O sertão vai virar mar, e o mar virar sertão*).

O terceiro personagem a aparecer no filme é Antonio das Mortes acompanhado pela canção que define seu papel como antagonista (*Jurando em dez igrejas, sem santo padroeiro, Antonio das Mortes, matador de cangaceiro...*). Colocando-se contra os planos de Manuel, o personagem do matador o impede de levar adiante, primeiro, sua experiência religiosa e, depois, sua experiência no cangaço. Esta, porém, é apenas uma leitura superficial do personagem, que em todos os aspectos, é o que menos semelhanças guarda com os anti-heróis dos folhetos. Na literatura de cordel, o papel do anti-herói é o de instaurar um desequilíbrio na ordem inicial cujo retorno ao equilíbrio dependerá da ação reformadora do herói. Percebe-se isso muito claramente no folheto *Juvenal e o dragão* onde a paz só volta a reinar depois da intervenção de Juvenal que vence o dragão e em seguida vence o cocheiro mentiroso. Esse não é absolutamente o caso de Antonio das Mortes. Como antagonista, ele não será vencido pelo protagonista. Dando sua tarefa por cumprida, após a eliminação de Corisco, ele simplesmente desaparecerá deixando para Manuel a missão de encerrar a história. Por intermédio de Antonio das Mortes, a história de Manuel toma um rumo inesperado, na medida em que sua ação elimina da vida do vaqueiro os seus supostos salvadores, Sebastião e Corisco.

O personagem do cangaceiro ocupa a segunda parte do filme iniciada após o massacre de Monte Santo. Perseguido implacavelmente por Antonio das Mortes, Corisco, o último representante do cangaço depois da morte de Lampião, é definido, na canção, por sua coragem em enfrentar o matador: (*Se entrega, Corisco!*), fala Antonio das Mortes. Corisco responde: (*Eu não me entrego não, eu não sou passarinho pra viver lá na prisão...*). A canção, nesse aspecto, incorpora um traço importante das histórias de cangaceiros que circulam nos folhetos: a idéia de

¹⁶⁷ Comentário de Ismail Xavier no DVD citado.

liberdade, de autonomia face aos poderes vigentes. No primeiro capítulo esse ponto foi mencionado quando nos referimos à construção do mito do cangaceiro na literatura de cordel e como esse mito está relacionado com a realidade, na medida em que a liberdade que caracteriza o cangaceiro face aos poderes instituídos o diferencia de todos os outros que vivem sob o poder de mando. Em *Deus e o diabo*, essa dimensão é apropriada, fazendo de Manuel, protótipo do indivíduo humilhado, o exato contraponto à figura de Corisco. Outra dimensão do cangaceiro apropriada pelo filme dos personagens dos folhetos é a da violência enquanto demonstração de coragem. Por outro lado, o filme trabalha a violência não apenas nesse nível, mas, principalmente, enquanto potência de destruição. Tal como representada na cena da invasão da fazenda durante a cerimônia de casamento, a violência comandada por Corisco, coloca em evidência os símbolos do poder, da moral e da religião, promovendo uma inversão da ordem dada. Em relação a Manuel, Corisco representa a última etapa da trajetória do personagem em sua busca de salvação. Com a sua morte, Manuel torna-se um homem livre para decidir o seu destino.

Como a história de Juvenal, a de Manuel (tal como no esquema apresentado há pouco) é constituída de três provas. A primeira, iniciada com a morte do coronel, atinge seu clímax com a morte de sua mãe (*Meu filho, tua mãe morreu. Não foi de morte de Deus, foi de briga no sertão, de tiro que jagunço deu*) e a decisão, tomada a partir desta, de seguir para Monte Santo para se juntar ao grupo dos beatos de Sebastião. A segunda prova começa com o extermínio dos beatos de Monte Santo (*Da morte em Monte Santo sobrou Manuel vaqueiro por piedade de Antonio matador de cangaceiro.*) seguido de sua partida com Cego Júlio em direção ao acampamento de Corisco onde ocorrerá sua conversão ao cangaço (*Mas a estória continua, preste mais atenção, andou Manuel e Rosa nas vereda do sertão, até que um dia pelo sim, pelo não, entrou na vida*

deles Corisco, diabo de Lampião.). A terceira prova, decorrente da morte de Corisco, representa o fim da sua experiência como cangaceiro acompanhada de um novo movimento de busca.

Ao contrário de Juvenal, Manuel não é movido pelo gosto da aventura. Ele é a encarnação do homem simples cujo único objetivo é vender seu gado para comprar um pequeno pedaço de terra. Mas os acontecimentos o impedem e ele deverá partir. Sua partida, contudo, não é motivada pelo desejo de vingar a morte da mãe como acontece nas narrativas de cordel onde a morte de um membro da família obriga o herói a seguir em seu encalço. No cordel, a honra do herói depende de sua coragem para se vingar dos inimigos de sua família. É o que vemos, por exemplo, nos folhetos dedicados a explicar como determinado cangaceiro entrou para o cangaço. Não é isso, no entanto, que acontece com Manuel que abandona sua casa e seu pequeno mundo, simplesmente porque não vê outra solução a não ser a de se juntar ao grupo liderado pelo beato. Sebastião aparece como salvação e Manuel se agarra a essa possibilidade como a última que lhe resta. A mesma sensação de abandono tomará conta do personagem quando o extermínio dos beatos o obrigará a tomar outro rumo. Nesse ponto a solução é seguir os passos de Corisco, companheiro de Lampião, morto dias antes pelos “macacos” do governo (*Lampião e Maria Bonita, pensava que nunca morria...*). Nos dois casos estamos diante da idéia de conversão que corresponde, de uma certa forma, à esperança de mudar de lado. Essa dimensão está presente nas narrativas tradicionais, porém de uma forma diferente.

Nas novelas de cavalaria, a conversão estava ligada à vitória do fiel sobre o infiel que, derrotado, era obrigado a assumir a religião do inimigo. Na literatura de cordel os termos utilizados para caracterizar o mal permanecem vinculados ao ideário das Cruzadas, da Reconquista, porém esvaziados do seu sentido religioso. O ‘turco’ ou o ‘mouro’ são simplesmente os inimigos que, derrotados, permitem ao vencedor ocupar o lugar do herói. Mas,

apesar das diferenças quanto à motivação, tanto nas novelas de cavalaria quanto na literatura de cordel, o mal ocupa um lugar definido e não resta ao herói outra alternativa a não ser combatê-lo.

Em *Deus e o diabo*, o mal é invisível. Sem condições de prevalecer, o bem assume um caráter provisório encarnando ora em Sebastião, ora em Corisco que figuram como alternativa naqueles momentos em que Manuel não vê outra saída a não ser a conversão. Esta, por outro lado, representa não a vitória do bem mas, ao contrário, a do mal. Antonio das Mortes é um instrumento a seu serviço. Rondando o sertão em sua obstinada procura (*Procurando pelo sertão, todo mês de fevereiro, o Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro...*), é ele quem vai provocar, com a eliminação de Sebastião e Corisco, a segunda reviravolta e a terceira na trajetória de Manuel, obrigando-o, a partir de então, a seguir seu caminho sem a ajuda de Deus ou do Diabo. A canção entra para selar seu compromisso com o novo: (... *a terra é do Homem, não é de Deus nem do Diabo*). Nesse ponto o relato chega ao fim mas não a jornada de Manuel na medida em que, a partir daí, o seu caminho está literalmente aberto.

Tomando como referência o contexto ideológico de *Deus e o diabo*, não poderíamos supor que a literatura de cordel tivesse no filme uma transposição literal como, no caso, das adaptações literárias (em geral caracterizadas por uma certa compatibilidade entre o ponto de vista do escritor e o do cineasta). Como imaginar que a história de Manuel, caso adaptada fielmente da literatura de cordel, tivesse a ressonância, entre o público cinéfilo, que teve a adaptação digamos, quase fiel, do romance de Graciliano Ramos por Nelson Pereira dos Santos. Tanto no romance quanto no filme prevalece o ponto de vista da arte culta que também informa o desenvolvimento do enredo, ou seja, o modo de contar a história. Nesse caso, justifica-se a proximidade do filme com o texto literário. O mesmo não acontece em relação a *Deus e o diabo*, inspirado num universo literário a princípio estranho em sua proposta aos objetivos do filme.

Em Glauber Rocha, a tentativa de retratar o sertão (tanto em *Deus e o diabo* quanto em *O dragão da maldade*) é marcada por um movimento de aproximação e ao mesmo tempo de negação da tradição. Glauber incorporou da literatura popular alguns elementos da arte de contar, mas o fez através de um procedimento não inteiramente compatível com o característico daquela literatura. Um dos pontos de afastamento, diz respeito ao exagero, à tendência à fantasia desmedida que predomina na literatura popular. O outro ponto que o filme rejeita do universo da poesia popular é a idéia de final feliz. Quanto às diferenças e semelhanças existentes entre os personagens do filme e os seus equivalentes no cordel (o vaqueiro, o beato, o matador e o cangaceiro), estas estão ligadas ao tratamento dado pelo cineasta às idéias de bem e mal que no filme não assumem características tão definidas quanto no cordel.

A ambigüidade é a tônica do filme que, por outro lado, é atravessado por uma grande simplicidade no que diz respeito ao modo de contar a história, modo esse que determina a caracterização dos personagens. No caso de *Deus e o diabo*, há uma incorporação da tradição do cordel no nível de sua estrutura básica sendo o início da história, como em muitos folhetos, marcado pela separação do protagonista do meio original, separação que instaura um desequilíbrio gerador de diversas conseqüências. Ainda que estas conseqüências difiram de um relato para o outro, o modo de introduzi-las, tanto no filme quanto nos folhetos, é praticamente idêntico, ou seja, através da entrada em cena de um personagem que ocupará o papel de antagonista e que vai aparecer *n* vezes no caminho do herói para atrapalhar seus planos, desviá-lo de seus caminhos, obrigando-o a persistir, a lutar por seus objetivos. Isso significa que o papel do herói só se define a partir de sua atuação em relação ao anti-herói.

Baseado nos estudos de análise estrutural de Vladimir Propp, André Gardies¹⁶⁸ chamou a atenção para o conjunto de operações que colocam em evidência a lógica do relato. Segundo ele, todo relato breve como, por exemplo, o conto, comporta uma estrutura (equilíbrio, desequilíbrio, reequilíbrio), que não se aplica a relatos mais complexos como o romance ou o filme de longa-metragem. O que é interessante em *Deus e o diabo* é a adoção da estrutura de um relato breve em uma obra de características complexas como é o caso do filme em questão.

No que se refere aos personagens, tal estrutura (baseada na estrutura da poesia popular) permite a construção de tipos, cuja definição depende mais do lugar que ocupam em relação aos outros do que de suas marcas individuais.

Isto se deve, segundo Mircea Eliade, ao fato de que a memória coletiva não retém facilmente eventos ‘individuais’ e figuras ‘autênticas’, mas funciona através de estruturas diferentes: retém *categorias*, ao invés de *acontecimentos*, e *arquétipos*, em lugar de *personagens históricas*.¹⁶⁹

Como nas fábulas ou nas narrativas míticas, os personagens de *Deus e o diabo*, representam entidades, ou melhor, representam forças em permanente confronto. Manuel é uma espécie de vetor dessas forças conflitantes. A sua atuação vai determinar o sentido das demais atuantes no relato, no caso, as relacionadas ao beato, ao matador e ao cangaceiro.

Ainda que inspirados em personagens históricos, Sebastião, Antonio das Mortes e Corisco, não são representados segundo o que seria a sua suposta identidade, mas como personagens míticos, emblemas de uma tradição que não cessa de inventar outros significados. Glauber Rocha apenas acrescenta um elo nessa interminável cadeia, criando, a partir de personagens reais ou fictícios, a sua própria tradição.¹⁷⁰

¹⁶⁸ André Gardies. *Op.cit.*, p 32.

¹⁶⁹ Lêda Tâmega Ribeiro. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro, FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, 1986, p 82.

¹⁷⁰ Sobre o tema há uma análise interessante sobre o personagem de Cleópatra no filme *Les carabiniers* de J. L. Godard. No filme de Godard, Cleópatra, interpretada por Catherine Ribeiro, olha uma foto de Liz Taylor no filme *Cleópatra* de Mankiewicz. Ao contrário da personagem de Godard (que não possui as propriedades de Cleópatra –

Ao contrário do cordel, onde a vitória do herói representa o desfecho da história, em *Deus e o diabo*, a luta permanece mesmo depois de encerrado o relato. No folheto de João Martins Athaíde, Juvenal, depois de vencer o cocheiro, casa-se com a princesa tornando-se o único herdeiro do reino. No filme, Manuel, depois da terceira prova a que é submetido, parte em busca de uma nova oportunidade. No primeiro caso o bem vence o mal. No segundo ele aparece como esperança, como um ponto no fim de um caminho que o herói ainda não acabou de percorrer.

O final que Glauber Rocha deu ao seu herói é marcado por um movimento duplo em relação à tradição: de negação, na medida em que este carrega uma proposta, ausente na poesia popular, de transformação do vivido, e de aproximação no que diz respeito à idéia de busca contínua. Appropriada do universo cavaleiresco, o mecanismo da busca, presente na literatura de cordel tanto no ciclo heróico quanto no profético, sintetiza-se em *Deus e o diabo* na imagem da corrida de Manuel pelo sertão. Não há, contudo, um ponto de chegada, nenhuma princesa à sua espera, nenhum reino ao seu dispor. Da busca, empreendida por Manuel desde os primeiros momentos da história, o filme não nos permite concluir senão que ele continuará buscando.¹⁷¹

Apesar de não render homenagem a Sebastião, o filme acaba por se colocar na perspectiva do personagem, no que diz respeito ao discurso por este proferido. Baseado na esperança, na idéia de um porvir utópico, esse discurso, que atravessa todo o filme na imagem da busca de Manuel, assume no final a sua completa configuração. Assim, a figura profética, apresentada no início do filme atinge, no final, a sua realização.

Tônica de *Deus e o diabo*, o sebastianismo, encontra seu lugar ao lado dos ideais políticos em voga na época da realização do filme. Combinando profecia e revolução Glauber Rocha dá ao

personagem histórico) a Cleópatra de Mankiewicz, possui as propriedades do personagem histórico. Dessa forma Godard faz alusão ao mito da imagem cinematográfica ao mesmo tempo em que continua a reproduzi-lo. A análise foi feita por Nicole Mourgues. « Le nom du personnage filmique » in *Iris (Cinéma & Narration)*, n. 8, 2º semestre 1988, p 55-69.

¹⁷¹ Ponto de vista defendido por Ismail Xavier in *Op.cit.*, 1983.

seu enredo uma solução que representa uma submissão aos ideais do cordel e ao mesmo tempo uma traição em relação a estes.

2.6- Elaboração do ponto de vista narrativo

Ponto de partida de *Deus e o diabo*, a idéia de revolução recebe, no filme, um novo sentido e deixando de representar o objetivo (como no discurso ortodoxo) passa a significar o percurso, a trajetória, o caminho. A idéia de caminho é, na verdade, muito forte no filme. Primeiro Sebastião cruza o caminho de Manuel. Mais tarde, é Cego Júlio quem aparece para levá-lo até Corisco. No final um outro caminho se abre à sua frente. Em todos os casos, o personagem caminha em direção à etapa seguinte, abrindo novos rumos para o desenvolvimento da intriga.

Pontuada pelo imprevisível, pelas possibilidades que se descortinam em cada uma de suas etapas, a trajetória percorrida pelo personagem representa um aprendizado incompleto, uma experiência inacabada. O que vai acontecer depois? O filme não se propõe a explicar. É como a história narrada por Heródoto cuja apreensão depende da atitude do receptor. Conta o historiador grego que o rei egípcio Psammenit, ao ser levado para o cativeiro, foi obrigado a presenciar o cortejo triunfal dos persas onde viu sua filha reduzida à condição de criada, seu filho caminhando para ser executado e, por fim, um de seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos. O rei, que até então tinha se mantido impassível, diante dessa última visão, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero.

Montaigne alude à história do rei egípcio e pergunta: porque ele só lamenta quando reconhece o seu servidor? Sua resposta é que ele ‘já estava tão cheio de tristeza, que uma gota a mais bastaria para derrubar as comportas’. É a explicação de Montaigne. Mas poderíamos também dizer: ‘O destino da família real não afeta o rei porque é o seu próprio destino’. Ou: ‘muitas coisas que não nos afetam na vida nos afetam no palco, e para o rei o criado era apenas um ator’. Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos.¹⁷²

¹⁷² Walter Benjamin. *Obras Escolhidas I : Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1993, p 204.

Traço da narrativa tradicional e condição de sua durabilidade, a ausência de explicações é o que faz com que, depois de milênios, ela continue a suscitar espanto e reflexão.

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ele a assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.¹⁷³

A narrativa, em geral, rejeita a finalização. Incompleta por natureza, seu interesse é despertar no ouvinte o desejo de ouvir contar de novo.

Ao contrário do romance, cuja prática remete ao indivíduo isolado, a experiência transmitida pelo narrador, inscrita numa temporalidade comum a várias gerações, implica a existência de uma comunidade narrativa. Fonte da narração tradicional, a continuidade entre o passado e o presente, que tornava possível o intercâmbio de experiências (base da inteligibilidade), já não existe mais. Autor preocupado com o fenômeno, Walter Benjamin dedica sua obra à problemática do declínio da experiência, analisada mais detidamente nos ensaios *Experiência e pobreza* (1933), *O narrador* (1935/1936) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936)¹⁷⁴.

Se a problemática da perda da experiência preocupa tanto a Benjamin não é porque ele está interessado em nos chamar de volta para uma continuidade perdida. Apesar do tom nostálgico do pensador, seus escritos se voltavam para os processos de fragmentação crescente com o objetivo de tirar dali algo que não pudesse ser apoderado pelos novos meios de dominação. No centro dessa reflexão está a preocupação de Benjamin com o uso do cinema como

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Os três ensaios estão incluídos em *ibid.*

instrumento de propaganda nazista. Mas a “estética da guerra” não era, para ele, a única possibilidade da arte condicionada pela técnica.

*O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo [grifos do autor]. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.*¹⁷⁵

Negando a idéia de aura, a atitude contemplativa que caracterizava a arte do passado, Benjamin vê o cinema como a arte própria da modernidade. Escrito quase que simultaneamente ao ensaio sobre *O narrador*, o texto sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* trata, a exemplo daquele, do fenômeno da perda de tradição. Pois o mesmo processo que resultou na crise da narrativa, elevou o cinema, cujo fundamento é a própria reprodução, à condição de arte da modernidade. Relacionado ao desenvolvimento da sociedade de massa, esse processo, contudo, se caracteriza não pelo fim da tradição, mas por uma nova forma de lidar com o legado cultural. Benjamin fala em “liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura”.

Esse fenômeno é especialmente tangível nos grandes filmes históricos, de Cleópatra e Ben Hur até Frederico, o Grande e Napoleão. E quando Abel Gance, em 1927, proclamou com entusiasmo: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, farão cinema.... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de novas religiões, sim, todas as religiões... aguardam sua ressurreição luminosa, e os heróis se acotovelam às nossas portas”, ele nos convida, sem o saber talvez, para essa grande liquidação.¹⁷⁶

A citação anterior revela o descrédito do pensador em relação a certos filmes históricos e o uso que estes fazem das tradições, dos mitos. Para Benjamin o cinema não retoma, exatamente, a tradição mas a reinventa realizando um processo, a um só tempo, destrutivo e criativo. Em resumo, o cinema produz suas imagens a partir das ruínas da tradição. E o faz recuperando inclusive a arte de narrar, segundo Benjamin, ameaçada de extinção devido à perda da

¹⁷⁵ *Ibid.* p 192.

¹⁷⁶ *Ibid.* p 169.

experiência. É claro que a narrativa cinematográfica não prescinde da experiência; ela, na verdade, conta com uma experiência de outro tipo: a chamada “experiência do choque”.

O interesse em trazer Benjamin para nossa discussão foi mostrar que o declínio da experiência, que marcou a entrada na modernidade¹⁷⁷, não significou o fim da prática narrativa como indica o autor nos ensaios dedicados a Kafka e Proust¹⁷⁸.

Referindo-se a Kafka, Benjamin fala em “doença da tradição”¹⁷⁹ para indicar que é justamente em cima de uma ‘tradição agonizante’¹⁸⁰ que a obra do escritor tcheco se constitui. O mesmo em relação a Proust para quem a narrativa estava condicionada não à lembrança do passado, mas ao esquecimento deste. Na narrativa proustiana, o passado é objeto de uma memória ‘involuntária’ que recupera não a totalidade do vivido, mas os seus fragmentos.

A noção de fragmento nos coloca diante de uma nova prática narrativa; uma narrativa que pressupõe um modo de contar diferente, mas que, da mesma forma que a narração tradicional, evita as explicações, o acabamento. Sua característica básica é a idéia (resumida nos títulos de Kafka e Proust) de processo, de busca.

Benjamin não deixa muito claro, mas podemos deduzir do conjunto de seus escritos que o cinema é a arte que recupera para a modernidade a prática da narração. Glauber, que provavelmente desconhecia as idéias de Benjamin, parece seguir as reflexões do pensador. Quanto ao problema da narração cinematográfica, alguns teóricos têm se dedicado ao assunto, discutindo o ponto de vista dominante segundo o qual a narração se restringe “à expressão oral ou escrita de um acontecimento real ou imaginário”¹⁸¹. Contrariando esse pressuposto, os estudos de

¹⁷⁷ No sentido benjaminiano, a modernidade é associada ao progresso técnico e ao desenvolvimento de novas relações sociais e novos modos de percepção

¹⁷⁸ Walter Benjamin. « A imagem de Proust » e « Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte » in *Op.cit.*, 1993.

¹⁷⁹ Conforme comentário de Jeanne Marie Gagnegin. *Op.cit.*, p 76.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Gaudreault e Jost. *Op.cit.*, p 17 (trad. S.R.B.N.).

narratologia cinematográfica incluem o cinema na esfera da narração observando, evidentemente, a especificidade desta em relação à forma escrita ou oral.¹⁸²

São Lourenço e Amuleto de Ogum, que, conforme apontado mais atrás, também fazem uso da voz *off* comentadora.

Lembrando que a imagem é produto de um agenciamento narrativo, o papel dos narradores nesses filmes é o de mediação entre a fala e a imagem. Neles se observa a tentativa de colocar em relevo a questão da narração mas, apesar do tratamento de certo modo inovador, a dicotomia entre o contar e o mostrar permanece. Na análise que fizemos anteriormente, tivemos oportunidade de observar como em cada um dos referidos filmes o contar se dissocia do mostrar. Em outras palavras, a narração se interrompe num determinado ponto do enredo, sendo substituída pelas imagens que, a partir de então, assumem a tarefa de continuar a história iniciada pelo narrador, ou melhor, pelo suposto narrador uma vez que, nos três casos citados, o personagem que interpreta o narrador, não é o verdadeiro responsável pela narração. No caso de *Deus e o diabo*, o personagem do cantador não só ocupa o papel de narrador como também o de mostrador. Não é, no entanto, o seu ponto de vista (devemos lembrar que ele é cego) que orienta o nosso olhar, mas a sua voz que guia o nosso percurso. Repetindo a história, conduzindo o espectador pelos caminhos percorridos por Manuel e Rosa, sua presença é central na condução do enredo.

A presença de uma instância narradora no campo diegético nos é informada numa das primeiras cenas do filme quando ouvimos a voz de um cantador anunciando a história que será objeto do enredo que se inicia. Trata-se da voz *off* que acompanha Manuel enquanto este se depara pela primeira vez com o grupo guiado por Sebastião em sua peregrinação pelo sertão. O cantador não aparece no campo visual, mas sabemos, de antemão, que ele é detentor de um saber que será revelado mais adiante. Sua condição de narrador nos é, de fato, informada na cena da feira quando vemos um cantador dedilhando sua viola. Ele ainda não se dá a ver ao espectador que observa apenas sua imagem parcial misturada no meio do povo que ouve a sua história sobre

o beato Sebastião. Incluída no filme a título de informação, a cena nos revela que a voz que tínhamos ouvido antes, na ocasião da apresentação de Manuel, não é uma voz do além; é uma voz que pertence a alguém que conhece a história que está sendo contada. Pouco a pouco, por meio da sucessão de imagens, aquele universo anunciado pelo cantador vai tomando forma e a história de Manuel, personagem apresentado na primeira canção, vai se encontrar com a de Sebastião, comentado na segunda.

Durante toda a primeira parte do filme a presença do narrador é mais sugerida do que visível. Sabemos que é ele quem conduz a história. Com a canção, sua voz interfere nos momentos decisivos informando ao espectador o modo de compreender os personagens, a sua atuação na trama. A recepção do filme depende, portanto, em grande parte da canção. E não apenas das informações de ela contém, mas, também, do seu tom, do seu ritmo que criam uma certa ambiência¹⁸³ ao campo visual. Os efeitos produzidos pelo ritmo mais lento ou mais acelerado da canção imprimem na imagem um nível de informações altamente subjetivo mas certamente eficaz no sentido de conduzir a compreensão. E nesse aspecto, a canção, que funciona como uma narração, diferencia-se desta em termos do modo de orientar a percepção do espectador. Muito menos determinada que a narração convencional, a canção imprime um certo nível de sensações, sugere determinados estados de espírito, mas não nos convence de nada, deixando-nos livre para decidir sobre o sentido do narrado.

¹⁸³ Em entrevista, Jacques Le Goff (*Op.cit.* p 265) comenta sobre a importância do romance *Ivanhoé* de Walter Scott em seus escritos sobre a Idade Média. Essa obra, diz Le Goff, « não só me levou a amar a Idade Média do ponto de vista da "cor local", mas me reforçou a opinião que há um certo número de fenômenos essenciais que em grande parte explicam como viveram os homens, como funcionaram as sociedades ». Da mesma forma que 'cor local' da Idade Média de Le Goff provém, entre outros elementos, do romance de Walter Scott, a 'cor local' (ambiência) do sertão de Glauber Rocha é dada, em grande medida, pela canção que criou um determinado clima para o desenvolvimento do enredo.

Tentamos, ao longo deste capítulo, mostrar como a canção (em termos do ritmo, da construção da temporalidade, da definição dos personagens) é fundamental para a compreensão do filme. É através dela que Manuel, personagem desprovido de atos que o identifiquem com o papel do herói, tem a oportunidade de ter sua história contada¹⁸⁴. E mais, de ter sua história lançada em direção ao futuro como, por exemplo, na cena final onde a canção é fundamental para transformar a sua corrida pelo sertão em um movimento em direção ao novo (*Tá contada minha estória, verdade e imaginação. Espero que o sinhô tenha tirado uma lição: que assim mal dividido esse mundo anda errado, que a terra é do Homem, não é de Deus nem do Diabo*). Enfim, a canção, tal como tentamos argumentar, pontua o filme narrando com palavras e sons a história contada por meio das imagens. Os dois processos se resumem no personagem do narrador que, nesse caso, é também o mostrador (contrariando as convenções cinematográficas que fazem deste uma instância invisível)¹⁸⁵. Pois, se na primeira parte do filme, ele participa como uma espécie de comentador anônimo, na segunda ele entra na condição de personagem. E é a partir daí que se inicia sua atuação como mostrador. Atravessando o sertão junto com Manuel e Rosa, Cego Júlio não apenas funciona como guia do casal em direção a Corisco, mas, também, como guia do espectador que, a partir de então, passa a acompanhar seus passos ao longo do percurso que faz entre os personagens que compõem a trama. O aprendizado de Cego Júlio é também o nosso. Ele representa, apesar de referir-se a acontecimentos passados, o aqui-e-agora dos acontecimentos mostrados. Quando Corisco o chama para lhe contar sobre as circunstâncias

¹⁸⁴ Colocar no centro do relato histórico um personagem 'insignificante' é característico da chamada história das mentalidades. Tal procedimento é exemplar em Carlo Guinzburg, *O queijo e os vermes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. Nesse livro o historiador se dedica à história do moleiro Menocchio, acusado de heresia pelo Tribunal do Santo Ofício. No prefácio à edição italiana, o autor comenta sobre sua opção: « No passado, podiam-se acusar os historiadores de querer conhecer somente as "gestas dos reis". Hoje, é claro, não é mais assim. Cada vez mais se interessam pelo que seus predecessores haviam ocultado, deixado de lado ou simplesmente ignorado. "Quem construiu Tebas das sete portas?" – perguntava o "leitor operário" de Brecht. As fontes não nos contam nada daqueles predreiros anônimos, mas a pergunta conserva todo seu peso. »

¹⁸⁵ A respeito da relação narração / mostração no cinema ver a citação correspondente a nota 182.

da morte de Lampião nós, que assistimos ao filme, aprendemos junto com ele sobre o ocorrido. Também o relato feito por Antonio das Mortes ao Cego, não se endereça a nós, mas usufruímos as informações passadas que nos ajudam a compreender melhor o perfil do personagem. E assim, ao longo de toda a segunda parte do filme, a presença do personagem costura a história indicando, ou melhor, selecionando o que devemos conhecer.

Outro ponto que merece atenção nessa segunda parte do filme é a voz *off* do personagem que soa fora de campo no mesmo momento em que sua imagem aparece no campo¹⁸⁶. Tal dualidade, na qual o narrador está dentro e ao mesmo tempo fora da história contada, remete à noção de impessoalidade da fala. Isso significa que o narrador fala pelos outros a partir dos dados da sua própria experiência, no caso, a experiência de quem presenciou os acontecimentos que estão sendo narrados. Esse, aliás, é um traço da narrativa tradicional. Como forma de comunicação artesanal “ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”¹⁸⁷. É o caso de Cego Júlio que conta/canta aquilo que testemunhou. A história seria, nesse caso, a repetição no presente de algo vivido no passado. Já falamos disso quando comentamos sobre a dupla temporalidade. Apoiada na defasagem temporal entre o contar (referido ao passado) e o mostrar (situado no presente das imagens em movimento), a duplicidade do filme, em termos de níveis narrativos, coloca em evidência um procedimento típico da poesia oral: a repetição do passado no presente a partir da prática de transmissão.

Em *Deus e o diabo*, Glauber Rocha fez da narração a matéria do filme que é em todos os sentidos uma apologia ao ato de contar. Em Glauber, assim como em Kafka e Proust, o contar,

¹⁸⁶ Levando em conta a ambigüidade do personagem, deve-se também considerar que a voz que entoa as canções (supostamente cantadas pelo personagem de Cego Júlio) não é a mesma voz que profere as falas do personagem que representa o cantador. Num caso trata-se da voz de Sergio Ricardo. No outro da voz de Marrom, ator que interpreta Cego Júlio.

¹⁸⁷ Walter Benjamin. *Op.cit.*, 1993, p 205.

“nasce justamente desta contradição essencial entre o perecer da memória e o desejo de conservar, de resguardar, de salvar o passado do esquecimento”¹⁸⁸. Próximo da profecia, em seu impulso utópico de salvação, o contar indica, “paradoxalmente, o caminho de uma esperança possível – mesmo se ela não existir para nós.”¹⁸⁹

¹⁸⁸ Jeanne Marie Gagnebin. *Op.cit.*, p 81.

¹⁸⁹ *Ibid.* p 78.

Capítulo 3

O dragão da maldade contra o santo guerreiro: a encenação do desafio

“Todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa.”¹⁹⁰

O segundo filme de Glauber Rocha dedicado à temática sertaneja, não é apenas um retorno às questões apresentadas anteriormente, em *Deus e o diabo na terra do sol*, mas aos mesmos personagens que reaparecem como efeito de encenação ou na imaginação do herói que surge como que por encanto para retomar a luta de seus predecessores.

O monólogo de Coirana, proferido em uma das primeiras cenas de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* quando o personagem, junto com um bando de cangaceiros e beatos, invade a cidade de Jardim das Piranhas, lembra uma representação teatral: *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 !*

Como espaço da dúvida, do impasse, do encontro catastrófico entre o antigo e o novo, o sertão, na representação de 1964, pode ter alguma relação com o modelo da tragédia. Mas, o filme de 1969, é uma forma de expressão diferente. Marcado pelo descompasso entre uma

aspiração e uma realidade desencantada, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* se situa numa encruzilhada entre os ideais estéticos do Cinema Novo e alguma coisa outra.

3.1 - Desafio e performance popular (a participação do público)

Presentes em Deus e o diabo na terra do sol, a esperança, a utopia, a mistura de mito, de conto, de fábula e de história, desaparecem em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* onde a ilusão, como observou Walter Benjamin a respeito do drama barroco, “deixa o mundo para se refugiar no palco”¹⁹¹. Caracterizado pela retomada crítica de certos mitos do cinema, esse filme é uma espécie de continuação do primeiro grande sucesso de Glauber Rocha, voltado, nesse caso, para a figura de Antonio das Mortes que reaparece para cumprir sua clássica tarefa de matador de cangaceiro.

Retirado de seu antigo ofício, o ex-jagunço é procurado por Matos, delegado de Jardim das Piranhas, que o informa sobre a existência de cangaceiros em sua jurisdição. Antonio, fiel à sua vocação, decide ir até a localidade para verificar o que lhe dissera o delegado, mas a sua presença contraria o dono do poder local. Velho e cego, coronel Horácio é o aliado de Matos em sua pretensão ao cargo de prefeito, pretensão essa que ele considera ameaçada pelos beatos e cangaceiros instalados nas redondezas. Da encosta do morro, o grupo, liderado por Coirana, pela Santa e pelo Negro Antão, observa a cidade esperando para invadi-la. Quando eles entram cantando e dançando, Antonio das Mortes aparece na praça. Em silêncio, o coronel observa, acompanhado por seu guia Batista, sua mulher Laura e seu aliado Matos. Beatos, cangaceiros e o povo da vila, sentados no chão, formam um grande círculo. No centro, Antonio das Mortes e Coirana andam também em círculos. Eles se encaram e depois de alguns instantes, Coirana

¹⁹⁰ Karl Marx. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p 17.

¹⁹¹ Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

resolve falar: *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.*

Antonio responde ao desafio, lançando ao adversário uma pergunta provocativa : *Tu é verdade ou é assombração? Diga logo, cabra da peste! Eu de minha parte não acredito nessa roupa que tu veste.*

Coirana responde com uma nova pergunta e uma nova ameaça: *Primeiro diga você seu nome, fantasiado. Quem abre assim a boca fica logo condenado.*

Antonio diz o seu nome e, em seguida, desfecha o golpe final às ameaças do oponente : *Pois aprepare seus ouvido e ouça. Meu nome é Antonio 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.*

Realizado antes da luta na qual o cangaceiro sairá mortalmente ferido, o duelo verbal entre Coirana e Antonio das Mortes lembra a prática do desafio, comum em algumas regiões do Nordeste. Também conhecido como cantoria, repente ou peleja, o desafio é uma performance oral normalmente cantada que tem como base a improvisação. Idelette Muzart o caracteriza como “poesia do instante” já que aí a criação se faz no momento da realização do embate entre os dois poetas¹⁹². Ao contrário do romance de cordel no qual a criação é anterior à sua reprodução pelo folheto, o desafio, embora algumas vezes recriado por escrito e impresso nos meios tradicionais, é uma espécie de jogo verbal onde dois oponentes se enfrentam em falas alternadas, durante horas, às vezes durante dias, até que um, ao deixar o outro sem resposta, é considerado vencedor.

É o que acontece com Zé Pretinho que, num trava línguas especialmente difícil, se vê impossibilitado de retrucar à charada de Cego Aderaldo.

Cego Aderaldo: *Amigo José Pretinho / eu não sei o que será / de você no fim da luta, / porque vencido já está. / Quem a paca cara compra, / paca cara pagará.*

Zé Pretinho: *Cego, estou apertado / que só um pinto no ovo, / estás cantando aprumado / e satisfazendo o povo / este teu tema de paca / por favor, diga de novo.*

A peleja entre os dois cantadores, reproduzida por José Bernardo da Silva no folheto *Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho*, toca em um ponto importante do desafio: a presença de um público que interfere na evolução da cantoria. Seja torcendo por um dos cantadores (o que intimida o adversário e precipita sua derrota), seja sugerindo glosas¹⁹³ (cujo objetivo é testar a perícia dos dois poetas), a participação do público é fundamental para a completa realização da performance.

No filme que ora estudamos, o diálogo com a cantoria, se manifesta no início da narrativa quando Coirana se apresenta ao povo de Jardim das Piranhas nos termos da tradição popular sertaneja. Trata-se de um verso rimado (citado no começo deste capítulo) por meio do qual o personagem entra na história, falando sobre sua origem e o motivo de sua aparição: *Eu vim aparecido / não tenho família nem nome. / Eu vim tangendo o vento / pra espantar os últimos dias da fome....*

Muito comum nas cantorias nordestinas, essa fala que antecede o desafio serve para introduzir o tema e para que cada um dos participantes tenha oportunidade de exaltar sua

¹⁹² Idelette Muzart. *Op.cit.*, 1997, p 27.

¹⁹³ A glosa (ou mote) é um verso ditado pelo público que deverá ser retomado pelo cantador no último verso da estrofe cantada in Idelette Muzart. *Op.cit.*, 1999, p 121.

reputação como cantador: *Eu sou Claudino Roseira, / aquele cantor eleito ; / conversa de Presidente, / barba de Juiz de Direito, / honra de mulher casada ; / só faço verso bem feito.*¹⁹⁴

À apresentação dos cantadores, segue-se o desafio propriamente dito. Neste, as ameaças e insultos são acompanhadas das provas de conhecimento dos cantadores e da capacidade dos mesmos em lidar com as modalidades e convenções do gênero. “Aqui, a noção de originalidade, tal como a veicula a cultura letrada, é quase totalmente ausente, sendo a criação não inovação mas variação a partir de um modelo dado”¹⁹⁵. O importante, nesse caso, é a habilidade do cantador em aliar a criatividade ao já conhecido pelo público que assim participa mais ativamente da performance.

Em *O dragão da maldade*, a ênfase na participação do público é um aspecto que deve ser ressaltado. Consideremos, por exemplo, duas cenas já comentadas: a de Coirana em sua entrada em Jardim das Piranhas e a do duelo entre este e Antonio das Mortes; nessas cenas, a presença do povo, entoando cânticos e batendo palmas, nos lembra que estamos diante de uma representação, de uma performance.

Quais são as características desse tipo de performance? Paul Zumthor¹⁹⁶ as analisa ressaltando a importância da voz e dos gestos dos participantes por um lado e a situação de escuta por outro. Ação dupla entre emissor e receptor, a performance oral se processa a partir de uma série de meios (o modo de recitação de certos cantos impostos pelo costume, o ritmo lento ou rápido de uma melodia, as repetições e os gestos que a acompanham) que formam um contexto, uma situação de comunicação “culturalmente motivada”. Isso significa que o tempo e o lugar onde ocorre a performance não são indiferentes. Ela acontece, normalmente, em lugares e datas

¹⁹⁴ Citado por Idelette Muzart. *Op.cit.*, 1997, p 31.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p 33 (trad. S.R.B.N.)

fixas determinadas pela tradição, em circunstâncias da vida privada ou pública, importantes de alguma maneira ao destino comum (nascimento, casamento, morte...). Outras circunstâncias em que as performances orais costumam ocorrer são as ligadas aos acontecimentos históricos (combates, vitórias...) e aos ciclos da natureza (festa da Primavera, de são João etc.). O que aí se observa é a ação repetitiva, o caráter ritual da cerimônia, seja ela sagrada ou profana. Mas a performance oral não se limita às circunstâncias “culturalmente motivadas”. Ela pode se manifestar em ocasiões outras, aleatoriamente situadas na linha cronológica. São ocasiões onde o canto ou a recitação surgem sem razão aparente, de forma mais ou menos espontânea.

Em nossas cidades, durante séculos, a rua foi o lugar favorito dos recitantes de poesia, dos músicos, dos sátiros. Ela recupera seu prestígio em nossos dias, fugitivamente, aqui e ali, por conta de movimentos de renovação, como em Londres em 1976, no início do grupo *Jam*. A rua: não fortuitamente nem devido à falta de lugar apropriado, mas em função de algo integrado a uma forma de arte.¹⁹⁷

Em relação a *O dragão da maldade*, a chegada de Coirana a Jardim das Piranhas dá lugar a uma manifestação espontânea do povo que sai às ruas para acompanhar o cortejo liderado pelo cangaceiro e pela Santa. Ao som de cânticos que lembram os ritmos africanos, os líderes seguem à frente, dançando e balançando estandartes com as imagens de são Jorge e do Dragão. Logo em seguida vem o povo cantando e batendo palmas. A *performance* segue seu curso até o centro da cidade onde, acompanhado pela Santa e por Antão, Coirana se apresenta ao povo e aos poderosos do local. O monólogo proferido pelo cangaceiro reporta-se a Lampião, citado nos versos da música entoada durante a procissão e na aula do professor que, na praça da cidade, pouco antes da entrada do cortejo, lembrava a seus alunos as datas importantes da história do Brasil.

¹⁹⁶ Paul Zumthor. *Op.cit.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p 154 (trad. S.R.B.N.)

Repetido inúmeras vezes durante as primeiras cenas do filme, o nome de Lampião reforça o sentido não oficial da manifestação dirigida por Coirana. E mais, estreita os laços de pertencimento do povo com o seu passado. Dedicada à memória do cangaceiro morto em 1938 (como lembrou o professor) a *performance* (para usarmos o termo de Zumthor) liderada pelo cangaceiro, aparece como um momento de comunhão coletiva. Ao contrário das que o autor caracteriza como “culturalmente motivadas” – que ocorrem em datas e locais determinados sendo normalmente mais regradas – a *performance* mostrada no filme é absolutamente livre¹⁹⁸. Sem data ou local programados, ela surge de repente, espontaneamente, no meio do povo como resposta às vozes e aos gestos que a lideram. Neste sentido, o povo que faz parte da *performance* contribui tanto quanto o intérprete à sua realização. “A poesia é assim aquilo que é recebido: mas sua recepção é um ato único, fugitivo, irreversível... e individual, pois duvidamos que uma mesma performance seja experimentada de maneira idêntica por dois ouvintes.”¹⁹⁹

Colocando em relevo procedimentos correntes nas sociedades tradicionais o filme procura destacar a relação entre os protagonistas da performance e os que nela estão envolvidos. Nesse sentido, o povo que participa cantando, dançando, batendo palmas, não é apenas objeto da representação mas o sujeito de uma performance que remete ao universo das tradições orais, onde a base da participação do indivíduo é o pertencimento a uma coletividade, a um passado comum.

Nesse contexto, ou seja, no contexto das tradições compartilhadas, Zumthor chama a atenção para o caráter impessoal da voz que profere o canto e para a relação de reciprocidade

¹⁹⁸ É importante lembrarmos que para o autor o sentido do termo livre (performance à temps ‘libre’) não está condicionado ao caráter libertário da manifestação de tipo espontâneo. Pois, tanto as performances espontâneas quanto as mais ‘regradas’, mais sujeitas aos usos e costumes sociais, podem, ou não, assumir uma dimensão libertadora (no sentido de individualizada). A ênfase de Zumthor é sobre a relação entre o intérprete e o público, sobre a participação do público na performance. Nesse caso, o público não é apenas um receptor, ele é também o co-autor da manifestação ; sua participação é, portanto, mais individualizada. « Nada é mais enganador (mesmo em se tratando de sociedades arcaicas) que a idéia de que, na boca de um contador, de um cantor, fala a voz da comunidade, a consciência do povo. » (trad. S.R.B.N.) in *ibid.* p 232.

¹⁹⁹ *Ibid.* p 229 (trad.S.R.B.N.)

existente entre o intérprete e o público. Essa é a característica da performance protagonizada por Coirana que tem como contraponto o desfile de Sete de Setembro mostrado na sequência seguinte, na cena do encontro entre Matos e Antonio das Mortes. Robert Stam comenta sobre esse contraste lembrando que:

Em *Rabelais and his world*, Mikhail Bakhtin demonstra que a utopia do povo comum, viva em suas tradições orais, festas e carnavais, opõe-se às hierarquias oficiais da classe dirigente. Concentrando-se na vida corpórea – cópula, nascimentos, comer, beber, defecar – os seres humanos conquistam a suspensão temporária de toda hierarquia e proibição e ingressam, embora por um curto período de tempo, na esfera da liberdade utópica.²⁰⁰

Extremamente formal do ponto de vista da música, dos gestos, das vestimentas dos participantes, na comemoração do Sete de Setembro o que chama atenção é o comportamento automatizado dos que executam a marcha e a passividade dos que a assistem. Em contraste com a manifestação de Jardim das Piranhas, focada sobre a liberdade dos corpos, dos gestos, o desfile da Independência expõe os símbolos do poder, o mundo da ordem representado pelos alunos uniformizados, empunhando bandeiras e marchando em movimentos rigidamente coordenados ao som de uma banda militar. Tudo ali é marcado, controlado, ordenado segundo regras estabelecidas. Nesse jogo de posições definidas, o delegado Matos, representante do interior em visita à capital, acompanha o desfile entre as autoridades do alto de uma sacada enquanto Antonio das Mortes, do outro lado da rua, assiste à marcha misturado no meio do povo. Logo os dois estarão juntos para dar continuidade ao duelo entre os poderosos de Jardim das Piranhas e os seguidores do cangaceiro e da Santa. Mas o fora-da-lei, contratado pelo delegado para colocar fim às desordens provocadas pelo bando de Coirana, acaba mudando de lado. Antes, porém, assistiremos a um longo processo de transformação.

²⁰⁰ Robert Stam. *O Espetáculo interrompido : literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p 113. Sobre a tradução brasileira do livro citado pelo autor ver Mikhail Bakhtin. *Op.cit.*

Ponto de virada da história do personagem, o duelo contra Coirana levará Antonio das Mortes à revisão de seu papel de matador. Mas a idéia de luta, de luta encenada como a que caracteriza o desafio, continuará informando a estrutura do filme, cujas imagens fortemente estilizadas nos lembram que seu objeto é a própria representação.

3.2 – O espectador e o espetáculo cinematográfico

No espetáculo de falas e gestos representado pelo filme, não só o povo de Jardim das Piranhas participa; o espectador também, de certa forma, é envolvido. Trata-se, no entanto, de um envolvimento diferente do habitual. No que se refere ao posicionamento do espectador diante da ação encenada, a problemática deve ser estudada considerando a apropriação da estética de cordel no filme em questão. Pois nesse, da mesma forma que anteriormente, em *Deus e o diabo*, a poética do cordel não entra como dado isolado ou como mera forma de identificação da obra com o universo cultural sertanejo. Partindo, no primeiro filme, da estrutura do folheto (romanceiro tradicional ou romance de cordel) e, no segundo, da prática do desafio (performance oral envolvendo dois cantadores), o cordel funciona, em um caso, como elemento de construção narrativa e, no outro, como citação.

Organizadas de acordo com as tradições que as informam (a do romance de cordel num caso, a do desafio no outro), as narrativas de *Deus e o diabo* e de *O dragão da maldade* têm suas especificidades, suas próprias regras de composição, seus próprios modos de lidar com o tempo. Em relação a esse ponto, vimos, no estudo realizado no capítulo anterior sobre *Deus e o diabo*, que o filme remete ao passado. A canção/narração que o entrecorta, inspirada na estrutura do romance de cordel, ajuda a construir a idéia de que a história contada se situa em um momento outro ao do que nos é mostrada na tela. Na verdade, como assinala André Gaudreault, todo filme conta uma história passada por meio de imagens que mostram no presente. No cinema (apesar

da “mostração” lhe ser inerente) o que sobressai, diz o autor, é o mundo contado, a *diegésis*, ao contrário do teatro onde o que prevalece é o ato de mostrar, a idéia de que alguém está representando alguma coisa, em suma, a *mímesis*.

A distinção feita por Platão entre *mímesis* e *diegésis*, foi levada para o campo dos estudos cinematográficos que têm procurado entender a construção da narrativa fílmica a partir desses dois processos. Argumentando que o cinema (ainda que leve em conta a representação dos atores e o texto que serve de base à história contada) é uma forma de expressão diferente do teatro e da literatura, os autores ligados a esses estudos propõem que a análise do filme seja feita a partir da associação entre mostração e narração, termos equivalentes aos definidos por Platão para o teatro e para a epopéia²⁰¹.

Ao contrário do que normalmente ocorre na narrativa cinematográfica (que, em geral, tenta esconder sua fonte geradora), os dois filmes aqui analisados, embora de formas diferentes, procuram associar os processos de *mímesis* e *diegésis* (mostração e narração), revelando ao espectador a sua instância mostradora. Em *Deus e o diabo*, por exemplo, procura-se mostrar que a história passada na tela não se desenrola por si só mas por intermédio de uma instância encarregada de contá-la. Colocando em cena o cantador, personagem responsável pela narração/mostração, o filme remete ao passado que, por meio da canção, é revivido no presente²⁰². O que a estrutura de *O dragão da maldade* tem de diferente é a ênfase no ato de representação, no aqui-e-agora da ação processada pelos personagens cuja atuação indica que o que estamos vendo na tela corresponde a algo que está se constituindo naquele exato momento em que câmera capta os movimentos dos atores. E, nesse caso, a apropriação do desafio faz realmente sentido. Pois, como já tivemos a oportunidade de comentar, no desafio (como no

²⁰¹ Gaudreault e Jost. *Op.cit.*, p 24-26.

²⁰² Essa questão foi abordada no capítulo anterior a propósito da discussão sobre o ponto de vista narrativo.

teatro) o ato de criação poética acontece simultaneamente à apresentação. Isso pressupõe não apenas um processo de criação diferente do exigido na produção dos folhetos mas também um tipo diferente de público.

Ao contrário do público que ouve as histórias narradas pelos poetas populares²⁰³, o que assiste a uma cantoria participa ativamente da *performance*, interferindo inclusive na atuação dos poetas. Algo aproximado, talvez possa ser dito em relação a *O dragão da maldade*. Não estamos com isto querendo dizer que este deixe espaço à participação do espectador. Na verdade nenhum filme, efetivamente, o faz. No entanto, podemos supor que no filme em questão, a atitude do espectador é menos previsível, menos programada do que a do espectador convencional de cinema.

Diferentemente do público retratado em *O dragão da maldade*, o público que assiste ao filme encontra-se separado da *performance* encenada, ou seja, não há da parte deste a mesma comunhão de sentidos que se observa entre os intérpretes da encenação e seu respectivo público em Jardim das Piranhas. Trata-se de dois tipos de público: o representado no filme e o que o assiste.

Transformada pelo veículo de sua transmissão, a *performance*, ou melhor, o filme como encenação coreografada, estabelece com seu público uma relação de distanciamento. Separado da ação encenada, o espectador não se aliena, não se deixa absorver pelo narrado, estabelecendo com as imagens um diálogo mais aberto, isto é, menos determinado pelas convenções de

²⁰³ Com relação ao tipo de participação do público que ouve as histórias narradas pelos poetas populares, essa participação é possível pelo fato de as narrativas populares não terem um sentido muito fechado permitindo ao poeta sua adaptação ao gosto do público. De qualquer forma a relação intérprete ouvinte é diferente da cantoria onde o público participa interferindo na atuação dos poetas no momento em que estes estão produzindo seus versos.

gênero²⁰⁴. Porém, isso não significa que haja uma ruptura com as convenções. Na verdade, o que o filme procura fazer é apropriar-se das convenções criando para estas novos usos.

Christian Metz toca nesse ponto em um de seus ensaios. Opondo o “possível” ao “verossímil”, o crítico associa este último às convenções cinematográficas que funcionam como uma forma de censura por parte do espectador:

O Verossímil é logo de início uma redução do possível, ele representa uma restrição *cultural e arbitrária* entre os possíveis reais, ele é de chofre uma censura: só se aceitarão, entre todos os possíveis da ficção figurativa, aqueles *autorizados* pelos discursos anteriores.²⁰⁵

É verossímil, segundo Metz, tudo o que está de acordo com as regras de um gênero estabelecido. Considerando que o filme é uma forma de dizer alguma coisa, enquadrá-lo em um gênero significa uma restrição do dito, uma restrição que visa não ao conteúdo, a “substância do conteúdo”, como assinala Metz, mas a “forma do conteúdo”. Seguindo esse raciocínio, qualquer assunto pode ser ousado ou acomodado; tudo depende da maneira do filme falar do que fala.

No que diz respeito ao cinema brasileiro, um dos assuntos de destaque é o sertão que, no início dos anos 1960, pelo número de filmes produzidos, tendia a se constituir em gênero cinematográfico. Sobre o tema, o enfoque pioneiro foi o dos cineastas ligados ao ciclo de Recife na década de 1920. O movimento, que produziu 13 filmes rodados em cenários regionais, foi, apesar do seu limitado sucesso fora de Pernambuco, bastante importante para a produção cinematográfica nacional na medida em que permitiu a divulgação no Rio de Janeiro e em São Paulo, centros da atividade cinematográfica brasileira, de uma imagem do Nordeste praticamente desconhecida em outras regiões do país. Não se pode falar, considerando a estética criada pelos cineastas pernambucanos, do cinema do Nordeste como um gênero cinematográfico. Mas

²⁰⁴ Em *Deus e o diabo* verifica-se a mesma ambigüidade em relação às convenções cinematográficas, ou seja, o filme desenvolve um processo que varia entre a adoção das convenções e o posicionamento crítico em relação a estas. Ver a respeito os comentários no Capítulo 2 e o parágrafo referente à nota 131.

²⁰⁵ Christian Metz. *Op.cit.*, p 229.

também não se pode negar a importância do movimento em termos da constituição de um acervo de imagens que passará a constar como referência em trabalhos de futuros cineastas. Como observou Christian Metz, “as leis de um gênero provêm das obras anteriores a este gênero, vale dizer, de uma série de discursos”²⁰⁶. Assim, na década de 1950, surge, a partir dessas « obras anteriores », uma série de filmes voltados à temática sertaneja.

Classificado por Glauber Rocha como *nordestern*, esse cinema tem como marco o filme de Lima Barreto, *O Cangaceiro* (1952), considerado ponto de partida na criação de um possível gênero cinematográfico. O filme, que teria influenciado, por um lado o Cinema Novo e, por outro, uma produção mais comercial, mais voltada para o público de massa, tem como característica a mistura do exótico local com as aventuras típicas do *western* norte-americano. Extremamente bem-sucedido junto ao público e a crítica nacional e internacional, o filme deixou sua marca na cinematografia posterior²⁰⁷, como observa Glauber Rocha em seu texto sobre o cinema brasileiro.

A Morte comanda o cangaço, medíocre e imitativa de *O Cangaceiro*, bateria recordes de bilheteria. Isto animou outros produtores e um ciclo de "cangaço" começou a surgir, ainda que nenhum destes filmes, até agora, tenha correspondido à veracidade e à força do tema, nem alcançado uma expressão que as elevasse aos melhores momentos de nossa literatura específica. *O Cangaceiro*, apesar de tudo, para o próprio *Nordestern*, deixou até hoje a herança convencional e falsa de Milton Ribeiro e criou certos princípios de violência desenvolvidos com a mais vulgar das intenções comerciais.²⁰⁸

A principal crítica de Glauber Rocha em relação a *O Cangaceiro* diz respeito ao tratamento dado no filme à temática sertaneja. O mesmo pode ser dito em relação aos trabalhos cinematográficos por ele inspirados. Focados em um tipo de herói ajustado à sensibilidade burguesa, esses trabalhos exploram o lado pitoresco do cangaço e o exotismo da paisagem rural

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Somente no início da década de 1960 foram produzidos quatro filmes de ficção sobre a temática do cangaço : *A morte comanda o cangaço* (1960) e *Lampião, o rei do cangaço* (1965) de Carlos Coimbra, *Três cabras de Lampião* (1962) de Aurélio Teixeira e a sátira *O Lamparina* (1964) de Glauco Laurelli com Mazzaropi no papel de Lampião.

brasileira. Hernani Heffner, em seu comentário sobre o “cinema sertanejo”, toca nessa questão. Referindo-se ao público urbano de classe média, o pesquisador observa a falta de familiaridade deste “para com o universo interiorano e seus fenômenos histórico-culturais, a ponto de necessitar de molduras de gênero como o *western* para compreender e assimilar o cangaço”²⁰⁹. Contudo, observa Heffner, essa adaptação da temática sertaneja às expectativas do público urbano é bem anterior ao filme de Lima Barreto. Ela já está presente nas « emboladas filmadas e gravadas pioneiramente por Paulo Benedetti no final dos anos 1920, e passando pela presença de inúmeras duplas ‘caipiras’ em números musicais isolados de filmes como *Coisas nossas*, *Fazendo fitas*, *Abacaxi azul*, *Berlim na batucada* e *No trampolim da vida*, entre outros, nos anos 1930 e 1940 ”²¹⁰. A representação do universo sertanejo na cinematografia das décadas de 1920, 1930 e 1940, passa, de acordo com o pesquisador, pela mediação da música, dos ritmos do interior veiculados pelos programas radiofônicos.

A apropriação feita pela indústria cultural do estilo sertanejo se desdobra em outras matrizes sendo que a mais significativa no campo cinematográfico é a do filme sobre o cangaço, objeto das considerações de Glauber Rocha bem como de outros representantes do movimento do Cinema Novo. Para estes a questão de fundo não é a influência do *western* sobre o filme do cangaço mas a dependência destes de uma linguagem ajustada aos esquemas da indústria cultural.

Rompendo com as regras do cinema comercial, os cineastas do Cinema Novo procuraram penetrar no universo sertanejo utilizando uma estética própria voltada mais para os conflitos sociais do que para os conflitos individuais como, por exemplo, os vividos pelos personagens de Carlos Coimbra, diretor de *A Morte comanda o cangaço* (1960). Realizado segundo os princípios

²⁰⁸ Glauber Rocha. *Op.cit.*, 1965, p 57 (trad.S.R.B.N.).

²⁰⁹ Hernani Heffner. « Miragens do Sertão » in *Miragens do sertão*. Programa da mostra cinematográfica em cartaz no CCBB em 2003, p 9.

²¹⁰ *Ibid.*

do cinema comercial esse filme, seguindo a linha de *O Cangaceiro* de Lima Barreto, passava uma visão despolitizada da violência existente no espaço rural brasileiro. Contrariando essa linha de representação, cujo objetivo era atender às expectativas do público urbano de massa, o Nordeste, nos filmes dos diretores do Cinema Novo, era mostrado como um espaço marcado pela seca, pela miséria, pelo abandono do poder central, pela crise social e, acima de tudo, pela exploração da mão-de-obra sertaneja pelo proprietário de terras, dono não apenas dos meios de produção mas também do poder político local. Fonte da injustiça gerada pelo coronelismo e pelo latifúndio, a violência não se apresenta nesses filmes como manifestação isolada mas como resultado de uma situação estrutural do país.

Na visão dominante entre os intelectuais da época, o Brasil era um país dependente onde as desigualdades internas reproduziam as existentes em nível internacional entre países ricos e pobres. A miséria do Terceiro Mundo era, de acordo com esse diagnóstico, pensada como resultado das práticas imperialistas entre as quais as que vigoravam no campo cinematográfico, dominado pela indústria norte-americana. Contra a situação de colonialismo cultural à que estava submetido o cinema nacional, Glauber Rocha lança *Estética da fome*, texto manifesto que defendia a realização de filmes compatíveis com a nossa situação econômica. Essa posição expressava o repúdio do cineasta não apenas ao produto importado de Hollywood mas à estética hollywoodiana como um todo, que dominava a maior parte da cinematografia nacional.

Produzida por meios técnicos extremamente modestos, a imagem do Nordeste na expressão do Cinema Novo, distancia-se das convenções impostas pelo cinema norte-americano. Mas, ao mesmo tempo em que abria para outras formas possíveis de representação do Nordeste, o grupo do Cinema Novo, começava a criar o seu próprio gênero/estilo. Isso significa que, a partir de um certo número de filmes vanguardistas, o cinema brasileiro da década de 1960 vê surgir um

novo verossímil cinematográfico. A crise que se instala no Cinema Novo é um sintoma desse fenômeno de desgaste do ‘novo’, que Christian Metz explicita com clareza:

Há duas maneiras, e apenas duas, de escapar ao Verossímil, que é o momento penoso da arte (deveríamos falar o seu momento "burguês"?). Escapa-se pelo antes ou pelo depois: os verdadeiros filmes de gênero escapam, os filmes *verdadeiramente* novos escapam também: o momento em que se escapa é sempre um momento de verdade: no primeiro caso, verdade de um código livremente assumido (no interior do qual torna-se possível dizer corretamente as coisas); no segundo caso, ascensão ao discurso de um possível novo, que toma de assalto o ponto correspondente de uma convenção vergonhosa.²¹¹

Considerando o comentário anterior, diríamos que os filmes do Cinema Novo foram “verdadeiramente novos” no início do movimento. Glauber Rocha, talvez sem que tenha tido disso uma clara consciência, realizou em 1969 o seu réquiem. Em 1971, em carta enviada de Munique a Cacá Diegues, o cineasta comenta sobre “os três últimos filmes do Cinema Novo: *Herdeiros*, *Macunaíma*, *Dragão...*”²¹²

Seguindo a linha de *Deus e o diabo na terra do sol*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é mais uma tentativa do cineasta retratar o sertão a partir de um diálogo com os filmes produzidos nos moldes do *western*. Mas, ao contrário de seu primeiro filme sobre o tema, onde o *western* aparece como referência, em *O dragão da maldade* Glauber recorre à paródia a fim de expor os clichês do gênero.²¹³

O clichê cinematográfico é uma convenção interiorizada, uma forma de dizer alguma coisa que, incorporada pelo senso comum, se faz passar por verdadeira. No caso de *O dragão da maldade* o clichê do *western* é empregado no sentido de desconstrução da noção de verdade veiculada pelo gênero. Isso significa, por exemplo, que já não se pode confiar cegamente na infalibilidade do herói. Ele não é mais o cavaleiro solitário que chega à cidade para livrar a

²¹¹ Christian Metz. *Op.cit.*, p 242.

²¹² Ivana Bentes. *Op.cit.*, 1997, p 416.

população assustada das garras do bandido cruel. O mito perdeu sua importância. Contudo, não podemos reduzir o filme a uma simples paródia do *western* adaptada à temática sertaneja pois a técnica de desconstrução é aí bem mais elaborada e complexa.

A paródia em *O dragão da maldade*, inscreve-se na perspectiva global de mistura de gêneros que informam o esquema narrativo do filme onde os personagens atuam como se estivessem participando de um jogo, de uma luta onde a violência é tão simulada quanto a dos participantes da cantoria.

O tratamento dado à violência em *O dragão da maldade*, uma violência encenada, teatralizada, quebra o efeito de verossimilhança da representação tal como buscado no cinema tradicional onde o convencimento do público depende da naturalidade dos atores na interpretação de seus papéis. Como dissemos há pouco, a propósito da relação entre *mimesis* e *diegesis* na narração cinematográfica, a cumplicidade do espectador para com o universo ficcional exige que a mostração, isto é, a *mimesis*, seja o menos marcada possível. Contrariando esse tipo de enunciação (caracterizado por André Gardies como enunciação dissimulada²¹⁴), no filme que estamos analisando, o elemento mimético sobressai tanto na composição dos quadros quanto na atuação dos personagens cujo tratamento dramático lembra uma montagem teatral. Não estamos, contudo, nos referindo ao teatro naturalista, dedicado à ilusão do real²¹⁵, mas ao teatro de Brecht e à prática do desafio (entendida como performance, como jogo), expressões que informam a estrutura de representação do filme, como observa Glauber Rocha: “Aquilo que as

²¹³ Em entrevista a João Lopes, Glauber Rocha comenta sobre John Ford e Eisenstein, influências que marcaram, respectivamente, *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade* em Glauber Rocha « Passagem das Mitologias » . *Op.cit.*, 1985, p 251.

²¹⁴ A enunciação dissimulada é o regime de visão mais comum na narrativa cinematográfica. A esse respeito ver André Gardies. *Op.cit.*, p 105.

peessoas chamam em meu filme de folclore não é extamente o folclore... Mais uma vez voltamos a Eisenstein e a Brecht.”²¹⁶

A relação sugerida, entre *performance* popular e espetáculo épico é observada por Ingrid Koudela em sua análise do teatro de Brecht:

A peça didática, constituída em “modelo de ação”, visa completar o procedimento de “estranhamento” tal qual é definido por Brecht, sendo “superobjetivo” do processo educacional a conquista da consciência do homem como ser social e histórico. Se o jogo cumpre funções didático-pedagógicas, ele se concentra também na origem do ritual, sendo a diferença entre ambos apenas de grau. Muitos jogos e folguedos guardam ainda resquícios ritualísticos, como as cirandas em torno de um mastro enfeitado ou o hábito de pular fogueiras.²¹⁷

O que interessa na observação anterior, é a idéia de jogo, a conquista da consciência a partir dos processos vividos pelos jogadores, ou seja, os atores e o público (considerando a aplicação no teatro das técnicas do jogo popular).

Negando a aplicação precisa das teorias de Brecht (é preciso esquecer Brecht, diz Glauber, para fazer um trabalho realmente brechtniano²¹⁸) e a transposição direta das formas populares de representação (como é o caso das manifestações do folclore), o que prevalece em Glauber é a apropriação das tradições no sentido “de fazer um cinema musical, mas não pelo som e sim por toda uma estrutura de representação... que poderíamos chamar de cinema-opéra.”²¹⁹

Em relação aos atores, por exemplo, se eu aplico uma técnica de interpretação, de representação épica, é apenas para os personagens populares que estão envolvidos em tal processo. Por exemplo, em *Antonio das Mortes (O dragão da maldade contra o santo guerreiro)*, havia atores que trabalhavam com um texto escrito e outros que trabalhavam ‘em direto’, para evitar toda sistematização.²²⁰

²¹⁵ « O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida, como é inevitável em todo palco dinâmico, para que ele possa dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central : retratar a realidade. » in Walter Benjamin. *Op.cit.*, 1993, p 81.

²¹⁶ Michel Delahaye, Pierre Kast e Jean Narboni. « Entretien avec Glauber Rocha » in *Cahiers du Cinéma*, n. 214, jui/aout, 1969, p 33 (trad. S.R.B.N.)

²¹⁷ Ingrid Dormien Koudela. *Brecht : um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991, p 168.

²¹⁸ Michel Delahaye, Pierre Kast e Jean Narboni. *Op.cit.*, p 29.

²¹⁹ *Ibid.*, p 33 (trad. S.R.B.N.)

²²⁰ *Ibid.* (trad. S.R.B.N.)

Há efetivamente no filme, uma atenção sobre a fala, os movimentos e os gestos dos atores que lembram as técnicas de representação do teatro e da ópera, “entendidos aqui como efeito de cinema e não como teatro ou óperas filmadas ou realizadas pelo cinema.”²²¹

Rompendo com a estrutura narrativa do cinema espetáculo, *O dragão da maldade* coloca o espectador diante do artifício da representação e, ameaçando a ilusão de verdade em relação às imagens mostradas na tela, elabora outros possíveis cinematográficos. Trata-se efetivamente de uma crítica ao modelo clássico de representação que o cineasta questiona recorrendo à mediação do cordel (e de outras tantas manifestações da cultura oral do interior do Brasil) e ao teatro de Brecht.

O dragão da maldade lida com o que Walter Benjamin, referindo-se ao teatro épico, chama de palco tribuna. O palco brechtiano é o lugar, segundo Benjamin, do julgamento das antigas formas de representação: “Tragédias e óperas continuam sendo escritas, à primeira vista para um sólido aparelho teatral, quando na verdade nada mais fazem que abastecer um aparelho que se tornou extremamente frágil.”²²²

Desenvolvendo processos análogos aos do palco tribuna, *O dragão da maldade* coloca em questão os modos de representação típicos do *western* e do cinema sertanejo, considerado uma cópia do gênero norte-americano. Através do distanciamento, o filme nega a romantização da figura do sertanejo e a idealização da cultura do oprimido (associada à pureza, à verdade). O posicionamento crítico, a ruptura com essas formas de representação, dependem, portanto, da não identificação com o outro:

²²¹ Youssef Ishaghpour. *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris, La Différence, 1995, p 74 (trad. S.R.B.N.)

²²² Walter Benjamin. *Op.cit.*, 1993. p 79.

Aquele que se identifica sem reservas com o outro abandona, de fato, toda crítica a seu respeito tanto quanto a respeito de si próprio. Ao invés de estar atento ele é um sonâmbulo. Ao invés de fazer alguma coisa, ele permite que façam alguma coisa dele. É alguém com quem os outros vivem e de quem os outros vivem, é alguém que não vive realmente. Ele tem somente a ilusão de viver, na realidade ele vegeta. Ele é, por assim dizer, vivido.²²³

A noção de distanciamento nos permite compreender a função das mediações em *O dragão da maldade*. Por meio de um tratamento fortemente mediatizado, que leva em conta as técnicas do jogo popular (as regras do desafio) e as teorias de interpretação do teatro de Brecht, o filme de Glauber Rocha transforma, por exemplo, o *western*, de objeto de referência em objeto de crítica. No que diz respeito ao espectador, a identificação com certos clichês do gênero é substituída, como no teatro épico, por uma atitude de estranhamento²²⁴. E é nesse nível, ou seja, no nível da negação da convenção, que a imagem do Nordeste é politizada.

Mas não se trata apenas disso, “de destruir o cinema”, como observou Glauber em resposta a um comentário de Godard: “ ‘No Brasil (comentou o cineasta francês) vocês devem destruir o cinema’. Eu não estou de acordo. Vocês, na França, na Itália, podem destruir. Mas nós, nós estamos ainda construindo, em todos os níveis, linguagem, estética, técnica...”²²⁵. Percebe-se nesse comentário uma grande preocupação com a forma. “A revolução é uma *eztetyka*”, diz o cineasta. “Os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados em seu próprio contexto e em seguida transportar em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento.”²²⁶

²²³ Youssef Ishaghpour. *D'une image à l'autre – La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris, Denoel/Gonthier, 1982, p 23 (trad. S.R.B.N.)

²²⁴ « Em contraste (com o teatro naturalista), o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as "condições". Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. » in Walter Benjamin. *Op.cit.*, 1993, p 81.

²²⁵ Michel Delahaye, Pierre Kast e Jean Narboni. *Op.cit.*, p 29 (trad. S.R.B.N.)

²²⁶ Glauber Rocha. *Op.cit.*, 1985, p 66.

Criticar a cultura burguesa em seu próprio contexto significa lançar mão de seus modelos visando à destruição dos mesmos. Porém, o ato de destruição deve vir acompanhado de um movimento de reconstrução. O novo, nesse caso, deve surgir das ruínas do antigo.

3.3 – O *western* visto por Glauber Rocha

O processo apropriação do *western* no filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* caracteriza-se pela extração das imagens do discurso cinematográfico habitualmente aceito e sua transformação, a partir de elementos da cultura popular, em outras tantas interrogações fundadoras.

Tomemos, por exemplo, a imagem clássica do duelo representada no referido filme pela sequência do combate entre Coirana e Antonio das Mortes. Tal sequência, construída a partir de um envolvimento intenso entre os atores e as pessoas da comunidade que participaram dos trabalhos, é comentada por Glauber que recorda um episódio ocorrido no dia da filmagem:

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 introduzi os atores, os personagens do filme. Esta foi minha única intervenção. Eu estava ali como espectador e participante. Todos encontraram seus lugares naturalmente. Nós filmamos todo o plano, não houve necessidades de cortar, foi tudo muito verdadeiro mesmo no momento em que Antonio das Mortes feriu o cangaceiro: foram eles que decidiram assim... Para mim estava tudo bem, porque nós reencontramos assim toda uma tradição do *western*.²²⁷

Estabelecendo um diálogo com o gênero imortalizado por Kirk Douglas e Jonh Wayne no papel do herói destemido, o filme de Glauber Rocha aponta, no entanto, para outros horizontes estéticos.

Em relação a *O dragão da maldade*, eu queria fazer um *western* bastante objetivo, mesmo se a ação física... Eu escolhi quatro ou cinco *westerns* que eu vi e revi para chegar a certas conclusões. Eu vi *Red River*, *El Dorado* e *Rio Bravo*. Eu me disse: é necessário reencontrar esse espírito, esses gestos que faz um Hawks com completa intimidade. É verdadeiramente um épico anti expressionista. Mas no momento de filmar, tudo mudou, e eu não pude mais me ater ao projeto inicial. Foi um bom resultado: se reencontramos certas referências, é necessário que elas sejam dissolvidas durante o movimento.²²⁸

Esse tratamento (de “dissolução de referências”) fica evidente na cena do duelo protagonizado por Coirana e Antonio das Mortes onde o comportamento dos atores diante da câmera nega o modo de representação característico do *western* tradicional. Louis Simonci, referindo-se ao duelo do *western*, descreve o seu cenário típico:

Passo a passo, cada um dos adversários vai ocupando parte do terreno que conduz ao outro e, em um ponto preciso do espaço, ao sinal fugitivamente percebido de um gesto manifestado, ou melhor, de uma intenção que ilumina os olhos de um brilho diferente, o tiro explode, fatal para um dos dois.²²⁹

Ao contrário dessa forma de representação voltada para a criação de um clima de suspense, no duelo filmado por Glauber Rocha predomina uma atmosfera lúdica. No *western* tradicional os adversários se vêem diante da possibilidade única de matar ou morrer. Em *O dragão da maldade* esse dilema também se manifesta. Porém, à medida que a ação é substituída pela encenação, o efeito dramático se dilui impedindo a identificação do espectador com o espetáculo:

O espectador do teatro dramático diz: "Sim, eu também já senti isso". "É uma coisa natural". "Choro com os que choram e rio com os que riem". O espectador do teatro épico diz: "Eu nunca pensaria nisso". "Não é assim que se deve fazer". "Rio de quem chora e choro com os que riem".²³⁰

O modo como, em *O dragão da maldade*, a cena do duelo ‘se manifesta’ provoca no espectador uma reação de estranhamento, uma mudança de atitude em relação à substância original do *western* e seus postulados morais imediatos. Baseados nas noções de justiça, direito e

²²⁷ Michel Delahaye, Pierre Kast et Jean Narboni. *Op.cit.*, p 33 (trad. S.R.B.N.)

²²⁸ *Ibid.*, p 37 (trad. S.R.B.N.)

²²⁹ Louis Simonci. « Duel » in Raymond Bellour (dir.). *Le western*. Paris, Gallimard, 1993, p 138 (trad.S.R.B.N.)

bem, esses postulados são apresentados como expressão de uma verdade inquestionável (verdade de um gênero, verdade de um povo) que os filmes do gênero têm como objetivo veicular. Tal objetivo se resume, em geral, na cena do duelo que, envolvendo uma carga emocional acentuada, facilita a comunicação com o público.

No filme de Glauber Rocha, onde a luta aparece como simulação e o herói como homem comum, o *western* (simbolizado pela coragem do herói para enfrentar o inimigo) é desmistificado, destituído de sua aparente universalidade. Não se trata, na perspectiva de Glauber, apenas de negar os valores do *western* mas de negar os seus cânones de representação dando destaque ao próprio ato de representação.

Tomando consciência de que mudar a forma da representação implica ao mesmo tempo uma mudança de forma, de tema e de público, Brecht procurará distanciar não apenas a representação em relação ao conteúdo, mas igualmente o conteúdo e o motivo em relação à representação – mostrar a crítica, o jogo e sobretudo a coisa – e isto na medida em que, precisamente, a crítica puramente negativa da representação é ultrapassada pela descoberta de que a atividade e a mediação são os momentos essenciais da constituição da coisa em si.²³¹

Colocando entre parênteses o verossímil do *western*, o duelo entre Coirana e Antonio, representado por uma luta dançada (que lembra os passos da capoeira), com gestos excessivamente marcados, quebra os códigos habituais de reconhecimento da violência nos filmes de faroeste; trata-se aí de uma violência simulada. Esse tratamento irônico está presente também na cena que antecede o duelo onde a identidade dos dois adversários é colocada sob suspeita: (Antonio: *Tu é verdade ou 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*).

O diálogo em versos, declamado e pontuado por rimas constitui um desafio ao espectador que se vê obrigado a tomar uma decisão: entrar ou não no jogo. A palavra aí é o elemento central.

²³⁰ Ingrid Dormien Koudela. *Op.cit.*, p 25.

Trata-se, como observou Glauber, “de um filme verbal”²³². Lembrando o desafio de cordel, a fala dos personagens, exageradamente articulada, nos chama a atenção para o ato de representação: representação da representação. Glauber refere-se a isso em seu comentário sobre a cena do duelo. Filmada pela técnica do cinema direto, essa cena (como, de resto, quase todo o filme), foi marcada pelo envolvimento dos atores, “por um certo clima”, como indicou o cineasta:

Nesse filme eu consegui fazer uma coisa que eu não pude fazer nos outros filmes por conta de problemas de produção. Os atores foram confinados na cidade. Eles não tinham texto para ler, mas nós conversávamos, e foi um trabalho muito natural. De fato, os atores deviam se desembaraçar de sua educação. Eu filmei alguns planos com atores que se encontravam atrás da câmera e que podiam entrar em ação a qualquer momento. Além disso, nada estava previsto, mas já estava inscrito no clima que se instalou. Foi por isso que eu filmei os planos em ordem: o segundo depois do primeiro, etc. Mesmo não havendo continuidade, nós podíamos retomar no final do clima. Nós filmamos apenas uma tomada de cada vez, não havia possibilidade de repetição já que a seqüência nascia de um certo estado dos atores. Não foi algo previsto. Eu achei mesmo que isto ultrapassou um pouco o clima geral do filme, mas depois, durante a montagem...²³³

O comentário de Glauber, preciso quanto ao emprego da técnica do cinema direto em *O dragão da maldade*, nos informa sobre sua metodologia em relação aos atores que deviam dar uma existência aos personagens, criar suas próprias representações. Esse filme rejeita a forma tradicional de representação cinematográfica na qual a atuação dos atores deve ser o mais natural possível a fim de passar ao público a impressão de veracidade. Obviamente, o espectador comum não leva em conta que essa naturalidade é acompanhada de um trabalho prévio (roteiro, direção) que informa ao ator o modo como o personagem deve ser interpretado. A suposta naturalidade do ator depende, portanto, do domínio das técnicas de arte dramática.

Negando essa forma de interpretação, onde o artificial se faz passar por natural, em *O dragão da maldade* os atores (livres dos códigos da representação clássica) atuavam

²³¹ Youssef Ishaghpour. *Op.cit.*, 1982, p 19 (trad. S.R.B.N.)

²³² Michel Delahaye, Pierre Kast e Jean Narboni. *Op.cit.*, p 34.

²³³ *Ibid.* (trad. S.R.B.N.)

espontaneamente diante da câmera que se limitava a reproduzir seus movimentos. “Interpretação da representação, ou melhor, esta atitude nevrótica, esta procura por catarse. Brecht e Stanislavsky ao mesmo tempo.”²³⁴

Como o próprio Glauber fez questão de ressaltar, *O dragão da maldade* é resultado de um trabalho entre a equipe e os atores que deviam “se desembaraçar de sua educação”, ou seja, de sua educação dramática. Negando a dramaturgia tradicional, o papel de Glauber era criar um envolvimento entre os atores e as pessoas da comunidade (da vila de Milagres, onde o filme foi rodado) que representavam os beatos. Dentro do espírito da tradição eles entoavam cânticos populares que após algum tempo acabava provocando um certo clima entre os participantes. Em relação a isso é esclarecedor o comentário do cineasta à cena do ataque de Mata Vaca ao povo instalado na encosta da montanha:

Quando eu vi as pessoas sentadas eu me perguntei: "Como eu vou filmar o massacre?" Então eu lhes disse: "Vocês vão morrer, eles vão matá-los". E eles se puseram a cantar. Cantaram durante quarenta e cinco minutos, uma hora. No Brasil, existe uma dança bastante violenta, o xaxado. Eu disse aos outros: "Vocês devem matá-los mas antes devem zombar deles". Eles cantaram um xaxado e Mata Vaca que é ator de teatro, de uma família burguesa, entrou também no clima. Eu fiz então dois grandes planos de quarenta minutos sobre isso. Mas no final de um minuto eu podia parar. Eles já estavam tão dentro do clima que tiraram as facas e começaram a roçar os pés das pessoas. Se eu os tivesse deixado continuar eles as teriam ferido. Eles estavam muito satisfeitos com isso. As pessoas chegaram a uma verdade completa porque aquilo era a tradição. Depois eu filmei o fuzilamento, mas eu não queria filmar a morte. Prefери filmar as pessoas mortas.²³⁵

A Glauber não interessava mostrar a violência explícita. Negando o clima de suspense típico do espetáculo hollywoodiano (onde o ataque, a estratégia e a surpresa, são sentidos como necessidade dramática) o cineasta voltava sua atenção para o estado alterado dos participantes da cena, para a violência enquanto estado de espírito.

²³⁴ *Ibid.* (trad. S.R.B.N.)

²³⁵ *Ibid.* p 37 (trad. S.R.B.N.)

Mas o filme não se resume, obviamente a isso: a uma experiência com os atores. Na verdade, apesar de os planos serem muitos longos e do cineasta ter evitado repetir as tomadas para não quebrar o clima criado entre os atores e os figurantes, há o trabalho de montagem que implica a utilização de uma técnica visando à organização da narrativa. Referindo-se a isso, ou seja, à relação entre o trabalho de criação desenvolvido pelos atores e o específico cinematográfico (processo de montagem, cortes no material filmado, etc.) Glauber comenta:

Eu deixei toda liberdade à nível dos diálogos, mas na montagem, em compensação, eu adotei uma disciplina muito rigorosa. Eu escolhi os planos carregados do ponto de vista informativo. Alguns eram talvez muito carregados, mas eu não queria suprimir suas informações, eu queria fazer o contrário de *Terra em transe*, estabelecer outras relações dialéticas entre a montagem e o monólogo.²³⁶

Caracteriza-se, assim, o filme por um duplo processo de improviso e obediência aos códigos cinematográficos. Nesse aspecto, *O dragão da maldade* lembra a técnica de composição dos poetas populares. Recordando o que comentamos anteriormente a propósito do desafio de cordel, verifica-se, no trabalho em questão, a mesma relação entre criação de improviso e subordinação à tradição. O poeta popular cria obedecendo à tradição e essa é efetivamente a condição para a participação do público na *performance*. Isso também procede para o cinema. “Se nós montássemos os filmes como eles foram filmados, isso se tornaria insuportável”, diz Glauber²³⁷. O que está em jogo nessa observação é o ponto de vista do público. O cineasta tem isso em conta, principalmente nesse filme onde a novidade (a ruptura) não está, como em *Deus e o diabo*, por exemplo, condicionada ao uso revolucionário da técnica de montagem.

Em *O dragão da maldade* a ênfase é sobre o ato de representação, sobre a teatralidade. Tendo como pano de fundo a tradição oral (os cantos rememorados pelas pessoas da comunidade que participaram das filmagens), o que aqui se destaca são os gestos, a voz, a sensorialidade,

²³⁶ *Ibid.* p 26 (trad. S.R.B.N.)

²³⁷ *Ibid.* p 34 (trad. S.R.B.N.)

aspectos relacionados a formas improvisadas de representação. Contudo, para além do improviso, da experimentação (com o som direto, por exemplo) observa-se, da parte do cineasta, a preocupação com as convenções cinematográficas. Procurando dialogar com um gênero popular como o *western* e evitando, tanto quanto possível, as extravagâncias formais, o cineasta, tenta, nesse filme, chegar ao público, ao espectador. “O cinema é uma comunicação de massas no sentido mais aberto possível, não é a história das sociedades secretas”²³⁸. Porém, não se trata, de fazer concessões. O filme tem uma estrutura linear e personagens que representam arquétipos do cinema tradicional. Tais aspectos, que o tornam acessível ao público geral, não comprometem, por outro lado, sua proposta experimental. Um ponto que deve ser ressaltado no que se refere à questão da experimentação é o trabalho desenvolvido com os atores e com os figurantes. O outro é o uso das tradições populares, assim como o da arte culta, caso, por exemplo, da música de Marlos Nobre que acompanha várias cenas do filme. O compositor, que alia a tradição às experiências de vanguarda, critica o costume de se produzir cópias da tradição. Nesse sentido, suas criações para *O dragão da maldade* não estão preocupadas em seguir “ao pé da letra” a história contada pelo filme mas em traduzir musicalmente o sentimento que dela brota fazendo surgir, como ele mesmo diz, o terror: “O terror não tem Deus, não tem espírito, não tem saída, e será que o mundo tem saída?”²³⁹

3.4 – O teatro da violência e o novo espectador

No espírito do *western* Glauber reencontrou o sertão brasileiro, inaugurando um cinema agônico onde a violência é sentida como um processo. Mas a violência em *O dragão da maldade*, não diz respeito (pelo menos de forma determinante), como em outros trabalhos do cineasta, à

²³⁸ *Ibid.* p 38 (trad. S.R.B.N.)

dialética da montagem. Nesse filme, ao contrário, por exemplo, de *Deus e o diabo*, fortemente influenciado pelo princípio eisensteiniano do choque²⁴⁰, a violência se concentra no plano, na *mise-en-scène*. Ivana Bentes chama a atenção para esse aspecto comentando sobre a teatralidade de *Terra em transe* e do *Dragão* e sua radicalização nos filmes posteriores, feitos fora do Brasil, *O leão de sete cabeças* e *Cabeças cortadas*²⁴¹. Quanto a Glauber, a questão da teatralidade em seus filmes é definida da seguinte maneira:

... como o teatro moderno está levando o cinema às massas, assim o cinema deve levar muito teatro dentro de si; esse é o meu ponto de vista, não pretendo que seja uma teoria. É uma experiência minha, utilizo o teatro por trás dos meus filmes deliberadamente; por isso jamais dirigiria teatro; já o tenho nos meus filmes e me agrada. Do mesmo modo que utilizo o teatro, emprego também a ópera: creio que tudo isso funcione para aquilo que quero exprimir. O que não quer dizer que amanhã não possa fazer algo diferente. Não me agrada o cinema barroco, eu o faço, mas agradam-me cinemas diferentes do meu...²⁴²

No último trabalho realizado pelo cineasta antes de sua partida para o exílio, o teatro de Brecht aparece como referência. Admirável adaptação das teorias do dramaturgo alemão ao contexto brasileiro, *O dragão da maldade* transpõe para a realidade do Nordeste o efeito de distanciamento brechtiano, provocando, por meio do impacto visual e auditivo das cenas, uma ruptura com aquilo que se admite como regra dos filmes de suspense e ação. Se o cinema convencional visa a um efeito de realidade onde o espectador é pego pelo seu desejo de ver, de saber e de desfrutar da ação, o ‘distanciamento’ consiste em frustrar esse desejo pela redução do movimento, pela apresentação de um texto e de atores em uma paisagem, pela total exterioridade das figuras e do lugar.

²³⁹ João Marcos Coelho. « Santo e Dragão ». (Entrevista com Marlos Nobre). *Revista Bravo*. São Paulo, Ed. Abril, julho de 2004, ano 7, n. 82, p 28

²⁴⁰ Ver a respeito a análise de Jacques Aumont. « Eisenstein chez les autres » in *Pour un cinéma comparé – influences et répétitions*, sous la direction de Jacques Aumont, Conférences du Collège d’histoire de l’art cinématographique, Cinémathèque Française, 1996. p 111-129.

²⁴¹ Ivana Bentes. « Introdução ». *Op.cit.*, 1997, p 43.

²⁴² Glauber Rocha in A. M. Torres. *Glauber Rocha y « Cabezas Cortadas »*. Barcelona, Anagrama, p 35 citado por Cláudio M. Valentinetti. *Glauber Rocha : um olhar europeu*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Prefeitura do Rio, 2002, p 146-147.

A ocupação do espaço, a entrada e apresentação dos protagonistas, sua participação na ação, a figura do coletivo, a sonoridade, transgridem as convenções do gênero a que, a princípio, o filme de Glauber parecia se vincular.

A violência no *western* clássico surge como um dado natural da ação, não do pensamento, nesses filmes se age de forma violenta contra a lei, na defesa da lei e os personagens sofrem a violência ou agem violentamente sem que o espectador sofra qualquer sobressalto moral por isso. Pois quem é bom, mata em nome da lei, e quem é mau mata em nome da sua 'maldade' ou sentimento de vingança individual.²⁴³

Glauber transcende essas convenções porém, as transcende ao mesmo tempo em que as enriquece com uma mitologia própria. É isso, por exemplo, que está em jogo em relação ao personagem de Antonio das Mortes:

... ele está ligado à sua própria tradição cultural que é a de um matador, e ele se reporta também a toda uma tradição do *western*... Em um *western* americano existe já uma convenção estabelecida. Quando o herói aparece nós já sabemos quem ele é por seu cavalo, por sua roupa: ele já porta todas as informações. Aqui, o herói não pode portar informações porque nós não temos tradição cinematográfica ou literária que fale disso. E isso talvez seja um limite para o cinema.²⁴⁴

Nesse comentário, Glauber se refere a um herói estereotipado cujo modelo está sujeito a infinitas repetições. O herói de seu filme não pertence a essa linhagem, embora se reporte a duas tradições enraizadas na memória popular: a do *western* e a dos heróis imortalizados nas narrativas que circulam pelo sertão. *O dragão da maldade* retoma a história interrompida em *Deus e o diabo* mas sem recorrer à figura do narrador. Nesse caso, quem exerce o papel do narrador é um enunciador, um organizador invisível do relato²⁴⁵.

²⁴³ Ivana Bentes. « Estéticas da Violência no Cinema ». *Revista Semiosfera*, dez.2003. Disponível em http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm

²⁴⁴ Michel Delahaye, Pierre Kast e Jean Narboni. *Op.cit.*, p 34.

²⁴⁵ « Como caracterizar o modo do filme endereçar-se a mim ? Posso traduzi-lo pela fórmula "alguém me fala" ? Ao contrário disso, normalmente, eu tenho a sensação de que os objetos que vejo na tela estão lá por eles mesmos, como se eles próprios se dessem a ver. Eu os vejo porque eles estão lá, mas dizendo isto eu esqueço que se eles estão lá é porque existe alguém que os mostra (é a diferença entre ocularização e mostração). Sublinhamos "alguém" os mostra ; o recurso ao pronome indefinido traduz bem o embaraço que há ao designar a fonte do ato de enunciação. Este é mesmo um dos pontos de divergência atual dos pesquisadores. » (trad. S.R.B.N.) in André Gardies. *Op.cit.*, p 119-120.

O enunciador é uma instância que fala ao espectador tentando envolvê-lo de um certo modo na história. Daniel Dayan²⁴⁶, em sua análise de *O tempo das diligências* (*Stagecoach* de John Ford, 1939) comenta sobre esse envolvimento informando-nos sobre vários procedimentos de enunciação voltados para tal objetivo, ou seja, programar o espectador, que ele denomina “destinador imanente”. Sobre o filme de Ford, Dayan analisa algumas situações onde o espectador é levado a avaliar positivamente o comportamento, a princípio, considerado negativo de algum personagem, ou vice-versa. O filme, por intermédio do que o autor chama de “intervenções enunciativas”, provoca no espectador a necessidade de suspender seu veredicto. Ele não pode simplesmente aprovar ou condenar o personagem. Por outro lado não pode abster-se de julgá-lo. Inerente à problemática judiciária que constitui a ossatura narrativa do filme, o julgamento deve ser preservado e a sua prerrogativa reservada ao espectador.

Se em *Stagecoach* a desorientação do espectador (quanto ao verdadeiro caráter do personagem) é uma estratégia para mantê-lo interessado no desenrolar da história, em *O dragão da maldade* o que está em jogo, em relação ao espectador, é menos o suspense que o envolve do que a sua posição crítica face às imagens. Trata-se na verdade de uma recusa da imagem em cativar o espectador. Diríamos que nesse filme a enunciação se faz mais a favor da exposição do que do julgamento. Embora a narrativa se concentre no processo de transformação de Antonio das Mortes, que passa da condição de mercenário do governo e dos latifundiários para o lado do povo, não nos sentimos diante de um julgamento. De fato, as imagens visam menos à construção de um clima de suspense (voltado para o posicionamento favorável ou desfavorável do espectador diante do personagem) do que um efeito de sobressalto. A violência aqui não diz respeito à trama.

²⁴⁶ Daniel Dayan. « Le spectateur performé » in *Hors Cadre-2 – Cinénarrable-2*, Presses et publications de l'Université Paris VIII, Vincennes-St.Denis, 1984, p 137-149.

Ela se endereça ao espectador que, diante do inusitado concerto de formas, cores e sons, reage de modo diferente do espectador convencional. Quanto ao enunciador, seu papel não é o de afetar emocionalmente o espectador, levá-lo a se envolver com a história, com os personagens, mas de provocá-lo em suas convicções.

Daniel Dayan comenta sobre isso (sobre os procedimentos de ruptura das convicções do espectador) mencionando algumas cenas do filme de John Ford onde se observa o conflito, no interior de um mesmo enunciado, de dois significados contrários; o primeiro visível, que o autor chama de “performativo do filme”, é anulado pelo segundo invisível que invalida as regras do primeiro: « um “performativo pelo filme que, maliciosamente, se propõe a invalidar estas regras, a privá-las de suas condições mínimas de definição ou a lhes substituir, a lhes impor um outro conjunto de regras constitutivas.”²⁴⁷ Em *Stagecoach* a cena do desafio de Luke Plummer no bar de Eldorado Saloon explicita o comentário:

Quanto ao desafio de Luke Plummer, ele é vazio de toda significação; ele deixa de ser um desafio na medida em que uma das regras constitutivas do ato de desafiar não é cumprida : não há ninguém para se opor ao desafio e tampouco para recebê-lo. O olhar provocador de Luke Plummer varre o espaço mas só encontra olhares submissos. O "comissivo" que constitui o desafio, onde a vitória representa a derrota da outra parte, não se processa. O comportamento de Luke Plummer não é aprovado nem reprovado já que não são preenchidas as condições que lhe permitiriam aceder ao estatuto de definição requerido.²⁴⁸

A invasão de Jardim das Piranhas pelo bando de cangaceiros e beatos seguida pelo desafio de Coirana aos poderosos locais remete ao mencionado anteriormente. Citada no começo do presente capítulo, tal cena (a do desafio de Coirana) lembra em vários aspectos a sequência do desafio de Luke Plummer. Como o personagem de *Stagecoach*, Coirana se coloca na condição de desafiante porém, sua atuação não lhe permite cumprir os protocolos do desafio.

²⁴⁷ *Ibid.*, p 147 (trad. S.R.B.N.)

²⁴⁸ *Ibid.*, p 146 (trad. S.R.B.N.)

Ocorrido na praça central da cidade, o desafio protagonizado pelo cangaceiro é precedido por um cortejo onde os movimentos dos participantes lembram experiências rituais. Entre estes, destacam-se a Santa, o Negro Antão e Coirana a quem caberá a tarefa de falar aos habitantes do vilarejo. A introdução de elementos da esfera ritual na cena do desafio, rompe, antes mesmo do seu início, com o efeito de violência que caracteriza esse tipo de representação.

A cena é montada como uma espécie de teatro ao ar livre. Como se estivessem em um palco, os personagens principais (a Santa, o negro, o professor, o delegado) entram e saem do campo, caminhando silenciosamente de um lado para o outro ao redor de Coirana que no centro da praça aguarda o momento de falar. A câmera fixa, posicionada frontalmente para os personagens, por um breve momento se desloca em panorâmica sobre a praça mostrando o povo, que assiste calado ao episódio, e o coronel que, apoiado em seu capanga, procura entender o que se passa. O plano é interrompido dando lugar a um quadro fixo onde Coirana, entre a Santa e o negro, fala ao povo proclamando vingança aos seus inimigos.

As palavras do cangaceiro são endereçadas aos representantes do mal. Mas não há oponente direto. Não há violência explícita. Não há ação nem suspense. Não há vitória nem derrota. Marcado pela ausência de movimento, pelo excesso de gestos, pela ênfase na palavra declamada, o desafio de Coirana aparece como uma recusa às regras do desafio, ou melhor, da representação cinematográfica do desafio.

O modo como a cena é montada sugere uma aproximação com a técnica desenvolvida pelos poetas populares durante suas disputas poéticas. Uma das práticas correntes no desafio de cordel é a apresentação dos dois participantes antes de iniciada a disputa. Dirigida ao público mais do que ao próprio adversário, a apresentação é o momento da performance em que os poetas falam de suas proezas ao mesmo tempo em que insultam o oponente chamando-o de fraco, covarde, corno e por aí vai. Dependendo da capacidade de improviso dos poetas, os insultos se

estendem, o público se envolve, dá risadas, apóia um dos cantadores, enfim, entra no jogo. Na verdade, tudo se passa mesmo nesse nível, do jogo, do duelo verbal, da violência simulada o que nos remete ao desafio de Coirana.

Voltando ao comentário feito anteriormente sobre o “performativo no filme” e o “performativo pelo filme”, diríamos que existe, na cena há pouco comentada, um conflito entre performativos; um conflito entre o que é mostrado (o desafio que Coirana dirige às autoridades de Jardim das Piranhas) e o que não é mostrado, ou seja, uma segunda escritura que de uma certa forma anula a primeira. Em relação a isso, Daniel Dayan reporta-se a Bakhtin, ao conceito bakhtiniano de “dialogismo”:

... o dialogismo bakhtiniano se caracteriza pela recusa desta conformidade em relação ao já escrito, que denominamos "realismo" (ou "verossimilhança"); ele se caracteriza tecnicamente pela manutenção de uma distância entre os textos citados e aquele que se elabora citando-os; distância da qual depende precisamente a possibilidade do diálogo.²⁴⁹

Essa distância entre os dois textos, o texto representado e o que perpassa tal representação, é o que, em *O dragão da maldade*, provoca no espectador o efeito estranhamento, a ruptura de suas convicções em relação à história contada. Trata-se de um *western*? Trata-se da história de um vilão que vai se transformar em herói? O filme é isso? O filme é só isso? O que é o filme?

Tentar descrever uma obra tão rica em referências quanto a que estamos analisando é tarefa quase impossível. Um ponto, entretanto, nos parece muito claro (praticamente todos os autores que escreveram sobre o filme o comentaram embora sem uma análise específica à questão) que é o uso do cordel como elemento articulador da narrativa. Isso tanto em relação a *O dragão da maldade* quanto em relação a *Deus e o diabo*, onde a história narrada visa à repetição da história mostrada por meio das imagens. Aqui, no entanto, não é isso que está em jogo, mas de

um recurso à tradição popular do cordel, no caso, ao desafio de cordel, visando modificar o sentido do desafio representado. Ponto alto dos filmes de faroeste, o desafio constitui um elemento de referência para Glauber Rocha que o representa, representando outra tradição: a do desafio popular. Não se trata, portanto, de representação, mas de representação da representação; uma espécie de teatralização do desafio.

Por meio do cordel Glauber Rocha coloca em destaque o artifício da representação provocando a desmontagem do espetáculo convencional e as convicções do espectador em relação ao seu conteúdo. É nesse sentido que Brecht é apropriado pelo cineasta; uma apropriação que passando ao largo do próprio Brecht (em certos filmes, critica Glauber, os atores ficam imóveis por vários minutos a fim de provocar um incômodo no espectador²⁵⁰) se dirige para nossas tradições que, por sua vez, são também desmontadas e apropriadas com novo significado.

O dragão da maldade não é, exatamente, um filme fragmentado mas ele trabalha com fragmentos de várias tradições, ou melhor, com seus destroços. A imagem é a do *Angelus Novus*. “Uma tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu”²⁵¹. O quadro de Paul Klee citado por Benjamin em suas teses *Sobre o conceito da história* nos lembra que a violência nasce do espanto. Voltando ao comentário de Ivana Bentes sobre o tratamento da violência no *western*, o mal, no filme de Glauber Rocha, não é individualizado, associado à figura do vilão. Ele é, como diz Ivana, um dado do pensamento. A violência, nesse caso, diz respeito ao ato de recepção.

²⁴⁹ *Ibid.*, p 147 (trad. S.R.B.N.)

²⁵⁰ « Nós dizemos : pois é, Brecht ; e todas as peças são montadas segundo os princípios da mise-en-scène, do distanciamento, de Eurípe a Ionesco... Os atores imóveis, a mise en scène é pobre. Ainda que Brecht mesmo tenha dito que às vezes a teoria... » (trad. S.R.B.N.) in Michel Delayae, Pierre Kast e Jean Narboni. *Op.cit.*, p 29

²⁵¹ Walter Benjamin. *Op.cit.*, 1993, p 226.

O modo como o espectador é implicado na performance deve ser levado em conta. Como diz Daniel Dayan, “o espetáculo é inseparável do modo de participação que o implica”²⁵². Referindo-se a *Stagecoach*, Dayan comenta que: “o cinema clássico, como outros textos de ficção, simula a recepção do texto, simula a participação do espectador”²⁵³. Em *Stagecoach* o jogo de contrários, o conflito entre performativos, visa ao envolvimento do espectador na trama. Pensando que tem o poder de julgar, o espectador está, na verdade, sendo programado para receber determinado tipo de informação. “Aparentemente aberto às variações individuais, o domínio das atitudes, dos afetos do espectador poderá, de fato, ser objeto de uma programação bastante estrita”²⁵⁴. Diferente, por exemplo, de *O dragão da maldade*, onde o diálogo entre performativos obriga o espectador a tomar uma certa distância em relação ao narrado, a questioná-lo, a adotar uma posição crítica. Nesse filme, ao contrário da recepção individualizada (que é na verdade uma recepção programada) do cinema narrativo clássico, o espectador participa como membro de um público²⁵⁵: um público entre o retratado no filme e o visado pelo espetáculo brechtiano.

Comentamos no início do presente capítulo sobre a relação de troca, existente na performance popular, entre o intérprete e o público. É também nesse tipo de relação que se baseia o teatro de Brecht onde a platéia, provocada pelos atores, torna-se parte integrante do espetáculo. Em Glauber, no filme que analisamos, verifica-se a presença desses dois processos. A experiência do improviso, comentada na entrevista ao *Cahiers du Cinéma*, coloca em relevo a tentativa do cineasta envolver os atores em um clima de êxtase coletivo, de violência. Os cantos lembrados pela população local detonariam o processo de criação que a filmagem, por sua vez, se

²⁵² Daniel Dayan. *Op.cit.*, p 149 (trad. S.R.B.N.)

²⁵³ *Ibid.* (trad. S.R.B.N.)

²⁵⁴ *Ibid.* p 138 (trad. S.R.B.N.)

²⁵⁵ Sobre a questão do público (a relação entre esfera pública e privada) ver Junger Habermas. *L'espace publique*. Paris, Payot, 1978.

encarregaria de revelar. Estamos aí muito próximos aos procedimentos do teatro experimental. Porém, deve-se levar em consideração, que se trata de um filme e que esse filme, apesar de incorporar certas experiências teatrais, não é, como fizemos questão de ressaltar anteriormente, teatro (teatro filmado).

Não há no filme, como no teatro, a mesma possibilidade, o mesmo nível de interação entre o público e o ator. Porém, apesar de negada a participação do espectador, algum tipo de reação dele se espera. *O dragão da maldade* lida com essa expectativa. Filme de “enunciação marcada”, ele estabelece com o espectador uma relação equivalente a que se estabelece entre o jogador e o jogo: o jogador, quando joga, sabe que está jogando. No caso de *O dragão da maldade*, o espectador em nenhum momento deixa de reconhecer o ato de enunciação: ele sabe que está assistindo ao desenrolar de uma história mas que aquela história não se desenrola por si só. Há uma instância que a conta, ou melhor, que a representa e que é colocada em evidência a fim de, como diz Roger Odin, “bloquear parcialmente certas operações constitutivas do processo de ficcionalização”²⁵⁶. Ao contrário do espectador ficcionalizante, o novo espectador aceita, ou melhor, exige que a ficção seja mostrada como ficção. O autor comenta sobre isso na análise que realiza de *Metrópolis*,

um filme que havia sido concebido originalmente para funcionar sobre o modo ficcionalizante (que construía um espectador implícito ficcionalizante) e que, na ocasião de sua recente reedição, viu seu modo de funcionamento mudar radicalmente para se conformar precisamente à demanda dos novos espectadores.²⁵⁷

Entre as modificações introduzidas na versão de *Metrópolis* de 1984 de Giorgio Moroder, Odin cita o uso da cor e da música. “O lugar do filme se desloca, assim, da história para as

²⁵⁶ Roger Odin. « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique » in *Iris (Cinéma & Narration 2)*, n. 8, 2 semestre, 1988, p 131 (trad. S.R.B.N.)

²⁵⁷ *Ibid.*, p 130 (trad. S.R.B.N.)

vibrações difundidas na sala pelo complexo plástico-musical”²⁵⁸. Em termos dos efeitos provocados pelo filme, a posição desse novo espectador citado por Roger Odin pode ser comparada à do espectador de *O dragão da maldade*. Porém, “em Rocha a provocação é pré-filmica”, comenta Pasolini referindo-se ao filme em questão:

a câmera opera regularmente, eu diria, classicamente; e mesmo a realidade manipulada face à câmera se comporta regularmente (certas danças carnavalescas dos negros, a paisagem, o duelo, etc.): mas eis que aparece, repentinamente, um sopro de liberdade "como afirmação sadomasoquista da consciência metalinguística": ela se manifesta de modo pré-filmico, em cenas precisamente... sadomasoquistas (uma espécie de coito sobre um corpo ensangüentado) ou em epifanias voluntaristas (a mulher *liberdade* vestida de roxo) que procuram e obtêm o martírio. Eu repito o mesmo refrão: os espectadores são feridos pelo diretor "consciente de sua linguagem" e ferem, por sua vez, o diretor (com exceção dos espectadores privilegiados que compartilham com ele a idéia de que o escândalo radical é necessário).²⁵⁹

Caracterizadas por um tipo de estímulo sensorial diferente do que costuma ser consumido no cinema, as cenas de *O dragão da maldade* desferem sobre o espectador um impacto imprevisto. Nesse “cinema impopular”, como denomina Pasolini, o espectador se sente ferido, fustigado pelas imagens. Aqui a preocupação com a verossimilhança inexistente. Não se trata de uma representação ‘naturalista’ da violência, de um discurso sobre a violência, mas de uma comunicação através da violência²⁶⁰.

3.5 – Cultura popular e carnavalização

Ao longo do presente trabalho temos, algumas vezes, comentado sobre o tema da violência na literatura de cordel. Falamos sobre o legado épico da violência, sobre a violência nas novelas de cavalaria e sobre o processo de transmissão da tradição cavalheiresca; como ela foi incorporada pelos poetas sertanejos que foram, por sua vez, incorporados pela tradição letrada.

²⁵⁸ *Ibid.*, p 134 (trad. S.R.B.N.)

²⁵⁹ Pier Paolo Pasolini. *L'expérience hérétique*. Paris, Payot, 1976, p 131 (trad. S.R.B.N.)

²⁶⁰ Sobre essa questão ver Ivana Bentes. *Op.cit.*, 2003.

Representada por artistas como Ariano Suassuna, Glauber Rocha, entre outros, essa herança épico-sertaneja está presente na obra do cineasta particularmente em *Deus e o diabo na terra do sol*. Já em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* Glauber lida com outras referências da literatura popular, recorrendo, por exemplo, ao riso, ao grotesco, instâncias associadas à noção de inversão da ordem, conforme o conceito bakhtiniano de carnavalização²⁶¹.

Na primeira parte de *O dragão da maldade* o desafio (uma paródia, a partir do desafio de cordel, dos duelos do *western*) constitui o principal elemento de inversão da ordem narrativa. Ele é citado (já o destacamos ao longo da presente análise) em dois momentos importantes: durante a invasão de Coirana e seu bando à cidade de Jardim das Piranhas e depois, quando Antonio das Mortes, até então decidido a eliminar os invasores a pedido das autoridades locais, entra em confronto com o cangaceiro. O desfecho do duelo vai provocar uma reviravolta no rumo da história. Antonio vai iniciar um processo de conscientização ao mesmo tempo que em o coronel, traído pelo matador (que passa para o lado dos beatos) e por Laura (cujo romance com o delegado é delatado por Batista), começa a organizar a batalha final contra seus inimigos.

As cenas, em montagem paralela, indicam que ação se divide em dois espaços opostos e complementares: a encosta do morro, onde o povo se reúne para assistir a agonia de Coirana, e o centro do vilarejo, local onde a ação se desenrola, os acontecimentos se desencadeiam: o bando de Mata Vaca chega à cidade, o delegado é executado pela amante, os jagunços se preparam para exterminar o povo aglomerado no alto do morro.

Há também, acompanhando essa divisão do espaço, uma diferença em termos de ritmo: num caso, a quase ausência de movimento, os planos fixos, a paisagem, a força da palavra; no outro, a representação do movimento, os cortes freqüentes, o fluxo dos acontecimentos, a precipitação do riso e do grotesco.

²⁶¹ Mikhail Bakhtin. *Op.cit.*

Associado ao espaço dominado pelo coronel, ou seja, ao mundo da ordem, o riso sugere, ao mesmo tempo, uma inversão à essa ordem. Na cena em que Laura e Matos são desmascarados, o povo às risadas assiste à humilhação do marido e à covardia do delegado. Já a cena do massacre dos beatos é marcada pelas gargalhadas do bando enviado pelo coronel que antes de iniciar a matança debocha do povo indefeso cantando à espera da morte. Após a carnificina, entre os corpos espalhados pelo chão, Mata-Vaca continua sua risada histérica diante dos dois sobreviventes: o negro, que, humilhado, suporta as provocações do assassino e a Santa que o encara impassivamente. O riso aqui, contrastando com a seriedade do momento, expõe a violência das práticas de poder e o lado vulnerável dos poderosos.

A idéia de inversão é caracterizada, de um modo mais mórbido, na cena (citada por Pasolini) em que Laura e o professor rolam sobre o corpo do delegado Matos, assassinado pouco antes pela amante. A ligação da vida com a morte, de Eros com Tânatos, por meio do ritual orgiástico é outro aspecto do processo de carnavalização. Na concepção dominante a morte não pode ter qualquer contato com a vida. Típica da cultura oficial, que considera um tabu a aproximação entre os dois pólos, tal separação é anulada pela cultura popular que reúne o que estava separado. A degradação, o grotesco, têm, portanto, um sentido de quebra de tabu, de insubordinação; no caso do filme, de inversão da ordem representada pelo coronel.

No realismo grotesco, o riso está associado à morte, ao corpo, à ruptura com o sublime, com a estética clássica. Uma das imagens recorrentes (nisso que Bakhtin chama de “gêneros baixos”) é a do inferno que, negando a versão da cultura dominante, mantém uma relação essencial com a verdade popular não oficial. No folheto *Chegada de Lampião ao inferno* de José Pacheco, tal imagem se destaca. Aqui a morte é tratada pelo viés do cômico, do jocoso. Bakhtin afirma que essa seria uma forma de vencer o medo. “De forma geral é impossível compreender a

imagem grotesca sem levar em conta esse medo vencido. Brinca-se com o que é temível, faz-se pouco dele: o terrível transforma-se num "alegre espantalho".²⁶²

O folheto de José Pacheco marca a terceira parte do filme iniciada pela imagem do corpo de Coirana preso a uma árvore lembrando a figura de um Cristo crucificado. Mas a idéia de sacrifício religioso é, de certa forma, relativizada nos versos do poema: *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...*

Cantado em *off* durante o epílogo do filme, ele acompanha a cena em que o coronel Horácio e Laura, transportados em uma marquesa por Mata-Vaca e seus jagunços, cruzam em cortejo uma região agreste em direção à cidade. Servindo como elemento de ligação entre os dois espaços até então separados, o dos oprimidos e o dos opressores, a narração do folheto continua enquanto a imagem se fixa na igreja, diante da qual ocorrerá o duelo final.

Partindo de Antonio das Mortes, a convocação para o duelo se faz também nos termos da tradição do cordel: *Quero que apareça o chamado Mata-Vaca! É covarde, corredor, é filho duma macaca! Na ponta da peixeira se prepara pra rezar! Na ponta da peixeira que venha seis para começar!*

Após o desafio de Antonio, Mata-Vaca puxa o facão e avança sobre o adversário. O duelo é acompanhado pela voz *off* de uma mulher que entoia uma incelença dando ao episódio um ar de solenidade: *Misericórdia, meu Deus! Misericórdia, meu Deus! Antonio das Mortes chegou / Mata-Vaca correu / com medo de seu facão / Misericórdia, meu Deus...*

²⁶² *Ibid.*, p 79.

A cantilena é interrompida por uma explosão de tiros que marca o início efetivo da batalha entre os representantes do bem e os do mal. Os jagunços se jogam no chão para atacar enquanto o professor e Antonio das Mortes defendem suas respectivas posições: Antonio luta “com a sua valentia” e o professor “com a força das suas idéias”. Durante o tiroteio Laura é atingida, Mata-Vaca e seus jagunços são baleados e o oronel, abatido pela lança do negro Antão, cai morto ao som dos últimos versos do folheto: *Houve grande prejuízo / no Inferno nesse dia, queimou-se todo dinheiro / que Satanás possuía, / queimou-se o livro de ponto, / perderam seiscentos conto / somente em mercadoria...*

O tom de zombaria do cordel de José Pacheco contradiz a seriedade do momento. A violência é relativizada, colocada entre parênteses. Aqui a arma mais poderosa contra o inimigo é a ironia, o riso que derruba as hierarquias, desmoraliza o poder, vira do avesso os símbolos da violência e da cultura oficial. Subvertendo-a, *O dragão da maldade* recorre ao desafio de cordel, ao folheto, aos cantos lembrados pela população local, às explosões de energia criativa que surgiam em determinados momentos da filmagem, ao improviso, ao riso, ao carnaval, em última análise. “Não se trata de espontaneísmo, mas de um trabalho ligado às raízes profundas da representação”²⁶³, diz Glauber.

O carnaval como espetáculo participante, onde não existem barreiras entre a platéia e o palco, entre o público e a *performance*, é recuperado por Glauber Rocha nesse filme que refaz cinematograficamente o caminho percorrido “pelas vanguardas históricas dos anos 1920 e pelo teatro alternativo dos anos 1960, por exemplo, pelo Living Theatre ou, no Brasil, pelo Teatro Oficina.”²⁶⁴

²⁶³ Michel Delayae, Pierre Kast e Jean Narboni. *Op.cit.*, p 33 (trad. S.R.B.N.)

²⁶⁴ Robert Stam. *Bakhtin : Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 1992, p 47.

Poderíamos dizer que *O dragão da maldade* é um filme que trabalha quase no nível da instantaneidade, da criação simultânea à captação da imagem²⁶⁵. Estamos aí muito próximos do cinema documentário, inclusive em relação ao uso do som direto que até então não havia sido empregado por Glauber Rocha²⁶⁶. A preocupação com a sincronização, com a captação do som no momento de sua emissão é um ponto que deve ser ressaltado na medida em que o referido filme se apresenta como uma *performance*, como um ato de criação coletiva, como em Brecht, no teatro de vanguarda e na própria cultura popular (na tradição oral, de um modo geral).

Como mencionou o cineasta em sua entrevista ao *Cahiers du Cinéma*²⁶⁷, houve, nesse filme, a preocupação da equipe em promover o entrosamento dos habitantes da cidade onde aconteceram as filmagens com os atores cuja atuação espontânea, livre dos procedimentos dramáticos convencionais, se fez em meio ao clima criado pelos cantos lembrados pelo povo e seus movimentos ritmados. O filme, nesse ponto, é quase um documentário sobre as práticas populares. Mas sem o objetivo de retratá-las, documentá-las, como no chamado cinema-verdade. Pois o que está em jogo em relação à tradição (a sua verdade) é a sua dimensão transformadora.

Atravessado pelas imagens do carnaval popular, *O dragão da maldade*, além da carnavalização da ordem social (da inversão simbólica das práticas de poder por meio do carnaval como lugar de sentimentos de união com a comunidade) propõe a carnavalização das convenções cinematográficas através de experiências no campo da expressão.

²⁶⁵ Em *Câncer*, Glauber coloca em prática algumas experiências com o plano seqüência e com o som direto, importantes para o filme que iria realizar em seguida. *O dragão da maldade* é resultado de muitas dessas experiências técnicas e de improviso com os atores realizadas em *Câncer*, rodado pouco antes da equipe partir para o interior da Bahia. Ver a esse respeito Claudio M. Valentinetti. *Op.cit.*, p 145-150.

²⁶⁶ A propósito da introdução da técnica do som direto, é interessante a comparação entre *Joli mai*, documentário poético de Chris Marker, e o chamado cinema-verdade reputado como instrumento de investigação sociológica in Guy Gauthier. *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. Paris L'Harmattan, 2001.

²⁶⁷ Ver nota 233.

A preocupação com a forma, é uma constante na obra do cineasta. Já em 1964, em *Estética da fome*, a questão era evidenciada. O texto deixava claro que não bastava retratar a fome; o importante era mudar o modo de retratá-la. Nos filmes anteriores a *O dragão da maldade*, o problema também era apresentado. Neste, no entanto, a discussão se radicaliza tornando-se mesmo o foco do trabalho ou pelo menos da sua primeira parte quando a idéia de artifício se destaca colocando em discussão a forma clássica de representação. É bastante sintomática a esse respeito a apropriação do desafio de cordel nas cenas relacionadas à luta.

Estabelecendo um paralelo com o duelo, o desafio de cordel coloca em confronto dois oponentes. As estrofes do desafio descrevem:

como os adversários saltam ao mesmo tempo, como perdem boas oportunidades, como vêem cair sobre si uma rajada de balas, como parecem ser igualmente fortes e como finalmente o cangaceiro se torna vencedor, como consegue matar o adversário. Estas descrições são inteiramente irreais; tais cenas só deviam acontecer muito raramente na vida cotidiana.²⁶⁸

A citação enfatiza a idéia de irreabilidade, de luta simulada. O seu propósito é unicamente a diversão da platéia que participa do confronto como se estivesse participando de um jogo. Esse lado lúdico da tradição popular deixa de ser dominante na segunda parte do filme. Comentamos anteriormente sobre a atitude de Antonio das Mortes depois do golpe que este desfecha contra o adversário. Durante a agonia de Coirana, o matador torna-se mais reflexivo, mais vulnerável. O tom de brincadeira vai sendo substituído por uma atmosfera de culpa. As lembranças da Santa, de Antonio e do cangaceiro reforçam essa impressão ao mesmo tempo em que a participação dos beatos se torna mais carregada, mais séria.

Comentando sobre o filme, Ismail Xavier chama a atenção para a dignidade atribuída ao dado arcaico, à religião popular, às práticas rituais. Coirana, a princípio percebido como uma farsa, se transforma em um mártir; um Cristo guerreiro cujo sacrifício anuncia a salvação

transferindo a revolução para o plano da realização da profecia²⁶⁹. Percebe-se nesse enfoque uma mudança em relação à idéia, presente nas cenas iniciais, de artifício, de jogo. Mesmo no duelo entre Antonio das Mortes e Mata Vaca, os versos e as rimas, acompanhados pelo tom monótono e triste da incelença, não conseguem recriar o clima dos desafios anteriores. No que se refere à luta, o que antes dizia respeito à forma passa para o plano do conteúdo, da mensagem (apresentada de maneira quase didática).

Polissêmico, *O dragão da maldade* oscila entre o tom de brincadeira (a discussão do problema da representação) e tom sério, o didatismo, o compromisso com a luta revolucionária. Essa complexidade não costuma ser levada em conta pelos críticos que, normalmente, se atêm à questão do discurso pedagógico. Negando tal posicionamento, o que aqui pretendemos argumentar é que além da perspectiva didática, o filme lida com outros parâmetros discursivos.

Em relação à oscilação da forma do discurso, também deve ser considerada a implicação da equipe (diretor, atores e figurantes) com o filme que foi, segundo seu diretor, sendo composto à medida em que transcorriam as filmagens²⁷⁰. Invertendo as regras do espetáculo cinematográfico, onde a atuação corresponde a um esquema preestabelecido, essa forma espontânea de representação significa uma mudança do ponto de vista do ator e do espectador, uma transformação no modo de olhar. E é nesse sentido que a apropriação de Brecht se justifica.

Resultado da experiência, do envolvimento, da violência nascida da participação, esse trabalho polêmico²⁷¹, repleto de referências a princípio contraditórias, encerra uma etapa da produção de Glauber Rocha que, a partir de então, tomará outro rumo.

²⁶⁸ Ronald Daus. *Op.cit.*, p 122.

²⁶⁹ Ismail Xavier. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

²⁷⁰ Ver a esse respeito o comentário de Glauber Rocha na citação referente à nota 233.

²⁷¹ Sobre a polêmica gerada pelo filme um exemplo é a carta enviada de Londres em outubro de 1970 por Caetano Veloso à Glauber Rocha in Ivana Bentes. *Op.cit.*, 1997, p 373-379.

3.6 – A revolução não pode prosseguir sem revolucionar-se a si mesma, constantemente, incessantemente...

Essa frase, refletindo a preocupação de certos pensadores do final do século XVIII e início do século XIX com os rumos da Revolução Francesa²⁷², deixa claro que a revolução não é um alvo mas um processo que pode ter um início mas não tem um fim. Glauber era disso muito consciente. Em *Deus e o diabo* ele o expressa por meio da metáfora da busca representada pela corrida de Manuel em direção ao mar. Já *O dragão da maldade* é um filme que aponta para o esgotamento das utopias: não há um sentido, um caminho a seguir, mas um sentimento melancólico, uma certa desorientação. Contraditório como a própria realidade que tenta retratar, o filme gerou uma série de mal-entendidos.

Caetano Veloso, em carta a Glauber, teria dito “gozando o *Dragão*: é uma mistura de museu da imagem e do som com museu de arte popular”²⁷³. A posição do compositor, mais tarde revista pelo mesmo, dá uma idéia da primeira impressão causada pelo filme. Percebido, segundo observação de Caetano Veloso, como um trabalho de coleta de material folclórico²⁷⁴, tal posição não dá conta da complexidade do mesmo no que diz respeito à questão da intertextualidade. Recorrendo ao improvisado (aos cantos tradicionais, às experiências envolvendo os atores e a comunidade) e à citação (o desafio de cordel na composição das cenas de duelo e o folheto de cordel *Chegada de Lampião ao inferno* acompanhando/zombando do cortejo fúnebre) *O dragão da maldade* se apropria das tradições populares negando toda e qualquer suposta representação

²⁷² Entre estes destacam-se o pensador e político inglês do século XVIII Edmund Burke e o francês Alexis de Tocqueville. Ver Edmund Burke. *Reflections on the revolution in France*. New York, Delphin Books, Doubleday & Co., 1961 e Alexis de Tocqueville. *O Antigo regime e a revolução*. São Paulo, Hucitec, 1989.

²⁷³ Ivana Bentes, *Op.cit.*, 1997, p 373.

²⁷⁴ A preocupação com a coleta de cantigas, contos, expressões, jogos, etc. era comum entre os folcloristas do final do século XIX e início do século XX (Silvio Romero e Celso Magalhães entre outros), cuja prática se voltava para a preservação da matéria tradicional popular. Negando essa posição, os modernistas procuraram se valer das tradições dando-lhes um novo tratamento. Um exemplo disso é Villa-Lobos, compositor cuja obra se baseia na mistura do popular com o erudito.

em espelho das mesmas tal como se observava, entre as décadas de 1950 e 1960, nos filmes documentários e nos filmes de ficção dedicados a retratar o Nordeste e suas manifestações culturais.

No que se refere a *O dragão da maldade*, a questão da representação pode ser pensada nos termos da antropofagia: o popular como alimento para uma nova criação artística. Trata-se de um diálogo que envolve não só o popular tradicional mas também o popular de massa que no filme se rebatem e se modificam no sentido de romper com as formas cinematográficas tradicionais e, de certo modo, com a própria produção do Cinema Novo, nessas alturas já em vias de se transformar em uma outra tradição.

Ao longo dessa revisão dos códigos de representação também o mito passa por um processo de retomada crítica. É assim que o filme se utiliza das fontes do imaginário coletivo, presentes tanto nas narrativas populares do Nordeste quanto nos filmes que se apropriam de seus arquétipos, dando-lhes uma nova configuração. *O dragão da maldade* é um trabalho onde Glauber parodia diversos gêneros mas, sobretudo, sua própria obra, mais especificamente seu filme anterior sobre o sertão.

A trajetória de Antonio das Mortes, de *Deus e o diabo* ao *O dragão da maldade*, coloca em evidência o processo de desconstrução do mito. Na primeira parte do filme, o personagem do matador, ainda como em *Deus e o diabo*, aparece como o vilão decidido a eliminar o cangaceiro, que surge como herói, e os beatos que o acompanham. Na segunda parte, por intermédio das palavras da Santa e de Coirana, manifesta-se seu arrependimento e sua disposição a mudar de lado voltando-se, a partir de então, contra o verdadeiro inimigo do povo, o coronel Horácio. Percebe-se no personagem uma passagem da dúvida à crise de consciência e, por fim, ao sentimento de impotência. Já não se trata mais de matar cangaceiro para acabar com o mal. Mas será que ainda há salvação? No final de sua trajetória, vemos Antonio das Mortes caminhando

solitário por uma estrada movimentada entre automóveis e caminhões. Em sua direção desponta o símbolo da *Shell* enquanto ouvimos, quem sabe pela última vez, a música que o acompanha desde o filme anterior: *Jurando em dez igrejas, sem santo padroeiro, Antonio das Mortes, matador de cangaceiro...* O monstro talvez esteja fora do alcance da lança protetora de São Jorge mas a imagem que fecha o filme é a do tríptico do santo guerreiro em sua luta incansável contra o dragão da maldade.

Capítulo 4

Os sertões de Glauber Rocha: 1964 e 1969

Esse capítulo tem como objetivo relacionar os dois filmes de Glauber Rocha sobre o sertão ao contexto cultural e ideológico de suas respectivas produções. Considerando que houve uma significativa mudança na forma de ver o mundo e conceber a idéia de revolução no período que separa os dois filmes, tentamos analisar o quadro de referências culturais que poderiam justificar as diferentes formas de apropriação da literatura de cordel nos mesmos: em um caso, lembrando as histórias que circulam nos folhetos, tal apropriação tem como base a idéia de narração; no outro, inspirada nos desafios repentistas, ela tem como referência a idéia de *performance*, de improviso, de que o ato de criação é simultâneo ao da realização.

É importante não esquecermos que *O dragão da maldade* costuma ser pensado como uma continuação de *Deus e o diabo*. Não se trata de uma avaliação equivocada, mas de uma posição que deve ser problematizada levando em conta que, nesse segundo filme “de aventuras sertanejas” o cineasta não apenas retomou as questões apresentadas anteriormente; ele as retomou transformando-as, reinventando não só a tradição do cordel mas a tradição de representação do sertão no cinema e, para além disso, a sua própria tradição cinematográfica.

Representando um marco entre o antes e o depois no conjunto da obra do cineasta, *O dragão da maldade*, como certos folhetos de cunho moralista²⁷⁵, trata da metamorfose de Antonio das Mortes que, de representante do mal, passa à condição de santo guerreiro. No início do filme o vemos retirado de seu antigo ofício, aposentado, vivendo na cidade grande. Voltando ao sertão para verificar a veracidade da informação dada pelo delegado, que lhe falara sobre a existência de

²⁷⁵ No capítulo 1 comentamos sobre a temática da metamorfose na literatura de cordel onde o elemento perverso, normalmente transformado em animal, deverá após o castigo cumprido, retornar a forma humana.

cangaceiros na região, o matador se depara com uma realidade estranha: uma espécie de arremedo de cangaceiro se faz passar por herói falando em nome do povo e colocando-se como seu defensor. A luta de Antonio das Mortes contra o farsante vai provocar a transformação do personagem. Porém não se trata apenas disso, pois a metamorfose de Antonio das Mortes será acompanhada pela metamorfose do próprio filme que vai se distanciar de seu foco inicial, voltado para a representação das performances populares (como o desafio de cordel e os cortejos de cangaceiros e beatos), para transformar-se a si mesmo em uma performance, em um ato de criação coletiva²⁷⁶.

Realizado em 1969, época em que a televisão, já implantada em quase todo o território nacional, transformava o país numa aldeia global, *O dragão da maldade* é um filme que remete ao ato de representação, ao papel da imagem na sociedade. Godard, nome central nesse tipo de reflexão, foi uma influência importante no período para Glauber que inclusive participou de uma cena de *Vento do leste* (1969), filme do cineasta francês onde ele aparece de pé com os braços estendidos em uma encruzilhada de três estradas, indicando o caminho do cinema político:

Por aqui, é o cinema de aventura estética e do questionamento filosófico, e, por lá, é o cinema do Terceiro Mundo, um cinema perigoso, divino, maravilhoso, onde as 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.²⁷⁷

A fala de Glauber em *Vento do leste* (citada em “O último escândalo de Godard”²⁷⁸) retoma algumas questões apresentadas em *O dragão da maldade*. Colocando em discussão a posição de Godard em relação à idéia de destruição do cinema, essa fala indica, além da rejeição de Glauber a tal posicionamento, um possível caminho para o cinema do Terceiro Mundo.

²⁷⁶ A esse respeito ver nota 233.

²⁷⁷ Glauber Rocha. *Op.cit.*, 1985, p 241.

²⁷⁸ *Ibid.*, p 237-242.

Voltados a uma crítica radical ao mundo das imagens os filmes de Godard eram, na verdade, colagens, composições feitas a partir de fragmentos de outros filmes, notícias, músicas, cartazes etc. *O dragão da maldade*, como já vimos no capítulo anterior, recorre a um procedimento semelhante utilizando referências internas ao campo cinematográfico, como é o caso do *western*, e externas, como o desafio de cordel. Mas não se trata aqui, exatamente, de discutir, como nos filmes de Godard, a questão da imagem e sim o problema, mais geral, da representação. Isso fica claro, por exemplo, nas cenas de combate que misturam referências dos duelos do *western* com os desafios repentistas. As duas manifestações, tal como apresentadas no filme, ou seja, fora de seu contexto original e associadas uma a outra por meio do diálogo que entre elas se estabelece, provocam no espectador um efeito de estranhamento, um distanciamento em relação ao modelo de representação dominante no cinema comercial.

No que se refere à desconstrução de um certo modo de fazer cinema, é muito claro o vínculo entre Glauber e Godard. Porém, a questão que interessava a Glauber era outra, assim como outra a realidade em que vivia o cineasta. Negando a idéia de destruir o cinema, Glauber dizia: “É preciso continuar a fazer cinema no Brasil!”²⁷⁹. Não se trata, portanto, de simplesmente “destruir o cinema”, mas de uma destruição acompanhada de um processo de reconstrução.

A citação da poesia popular sertaneja se inscreve nessa proposta de realizar, por intermédio do procedimento intertextual, um novo tipo de criação cinematográfica. Na verdade isso não é uma novidade na cinematografia de Glauber Rocha: em *Deus e o diabo* o cineasta já fazia uso do cordel para criar um contraponto narrativo às imagens; em *Terra em transe* é a poesia de Mário Faustino que faz esse papel. Porém, em *O dragão da maldade* o uso da citação não apenas serve para criar um contraponto entre a narração e a imagem, mas principalmente para promover uma inversão no sentido original da imagem que assume, assim, sua condição de espetáculo, de

performance. Inclusive, o uso da citação em *off*, predominante em *Deus e o diabo*, não é comum nesse filme que adota, preferencialmente, a fala declamada, mecanismo que aprofunda ainda mais a idéia de artifício da representação.

Deve-se lembrar que, na época da realização do filme, várias experiências teatrais estavam se desenvolvendo e que havia da parte de Glauber um interesse muito grande em relação às manifestações de vanguarda. Na já citada entrevista ao *Cahiers du Cinéma*²⁸⁰, ele comenta sobre a montagem de *O rei da vela* de José Celso Martinez.

No Brasil há um diretor chamado Martinez que montou uma peça a partir de Oswald de Andrade, *O rei da vela*. Ele estudou o teatro de *boulevard*, esqueceu Brecht e a peça é fantástica, muito brechtiana. Ele encontrou tudo ao se livrar de todo brechtismo e fez, no entanto, um espetáculo surpreendente, fantástico.²⁸¹

O problema que Glauber coloca é o das influências que, em vez de enriquecerem a obra, acabavam muitas vezes funcionando como uma camisa-de-força. Não é esse, contudo, o caso de Martinez cujo encontro com Brecht se deu, como observou Glauber, por meio do teatro de *boulevard*. O mesmo pode ser dito em relação ao cineasta para quem a influência de Brecht, assim como a de Godard, passava pela mediação das formas populares, da música, das danças etc. O que, no entanto, é importante reter é a nota de esperança que Brecht, ao contrário de Godard, ajudava a introduzir na obra. E isso, nos países do chamado Terceiro Mundo, tinha de fato um peso²⁸². No Brasil, no entanto, o momento era extremamente difícil e Glauber, artista profundamente ligado às questões do seu tempo, não podia manter-se imune ao sentimento de desesperança que, então, se abateu sobre as cabeças pensantes do país.

Mistura insólita de ironia, didatismo e delírio, *O dragão da maldade* expressa muito bem as tensões de Glauber quanto a se manter fiel aos ideais de transformação social propagados pelo

²⁷⁹ *Ibid.*, p 242.

²⁸⁰ Michel Delahaye, Pierre Kast e Jean Narboni. *Op.cit.*

²⁸¹ *Ibid.* p 29.

Cinema Novo ou seguir outro caminho (adotando, por exemplo, a linha do Cinema Marginal voltado para um discurso completamente sarcástico e demolidor). Em suas cartas, o cineasta manifesta sua dificuldade em adotar uma posição: o Cinema Novo, segundo ele, estava esgotado; o Cinema Marginal ele desconsiderava²⁸³. Não há, contudo, nessa recusa de Glauber em aceitar o Cinema Marginal²⁸⁴, qualquer sinal de nostalgia em relação às formas de cinema político do passado. Na verdade, se há um traço que nele se destaca é a ligação intensa com o momento vivido e a necessidade constante de reinventar o seu cinema, como se vê inclusive em *O dragão da maldade* onde sua volta ao sertão se faz acompanhar da necessidade de discutir novas questões, introduzir uma nota de diferença àquele sertão fechado de *Deus e o diabo*. Nesse sentido, o sertão de 1969, paralelamente o que fazia um dos principais movimentos de vanguarda da época (o Tropicalismo, que juntava “margarina” e “Amaralina”, “bossa” e “palhoça”), está repleto, de elementos da cultura urbano-industrial: o posto de gasolina, os veículos, o rádio, as músicas (*Carinhoso* e *Cheiro de Carolina*), as latas vazias servindo como vasos de planta e os próprios personagens de Laura, Matos e o professor que fazem penetrar no sertão não apenas os figurinos mas também a moral da cidade grande.

O filme, em sua profusão de sentidos, expressa, na verdade, uma ausência de sentido. Marcado pelo enrijecimento da ditadura, pelo fim das utopias e dos ideais revolucionários, pela presença, considerada alienante, da televisão no cotidiano da sociedade brasileira, pelo surgimento dos movimentos de contracultura, *O dragão da maldade* é fruto de um momento histórico distinto do de *Deus e o diabo*. Apesar de apenas cinco anos separarem a realização dos

²⁸² « Brecht guarda toda importância nos países pobre que não podem viver a não ser de esperança. E são muitos os filmes militantes que continuam no mesmo caminho » (trad. S.R.B.N.) in Youssef Ishaghpour. *Op.cit.*, 1982, p 78.

²⁸³ Em uma dessas cartas (enviada de Santiago em maio de 1971 para Alfredo Guevara), Glauber comenta sobre a situação do cinema brasileiro após o golpe de 1964 fazendo um balanço do Cinema Novo e uma crítica à chamada ‘segunda geração’ in Ivana Bentes. *Op.cit.*, 1997, p 400-412.

dois filmes, esses foram anos de intensas mudanças sociais, culturais, ideológicas, em suma, de uma profunda mudança de mentalidade. O que não significa que o sertão tenha mudado nesse período; o que efetivamente mudou foi a forma de olhá-lo.

Até 1964 ainda era predominante a crença na possibilidade de se mudar o país, ou melhor, de se mudar o mundo. *Deus e o diabo*, como basicamente toda a arte política então produzida, se inscreve nesse contexto ideológico cuja referência é a arte como agente da revolução. Bastante homogêneo em suas referências, o filme de 1964, ao contrário de *O dragão da maldade* onde a busca carece inteiramente de sentido²⁸⁵, trata de uma busca concreta, ainda que tal concretização se dê mais no plano da idéia, da imaginação, do que da realidade (já que a revolução, como objetivo dessa busca, permanece, no final, em aberto).

O que tentamos argumentar no capítulo em que analisamos o filme é que as canções, estabelecendo uma ligação entre o início, o meio e o fim da história, ajudam a construir o sentido dessa história no qual o final já estava, de certa forma, previsto no começo. Característico do discurso profético, esse modo de contar a história assume, em *Deus e o diabo*, uma versão politizada que mesmo diferente da pregação do beato Sebastião (personagem que representa o messianismo *stricto sensu*), não deixa de estar, de certa forma, a ela relacionada. Resumindo: a idéia de revolução é atravessada pelo ideal profético, sintetizado, no filme, pela imagem da busca utópica da salvação. Embora secularizada, essa interpretação ‘teológica’ do sentido da história, segundo palavras de Karl Lowith²⁸⁶, era comum entre segmentos da esquerda nas décadas de

²⁸⁴ A posição de Glauber contraria a proposta do Cinema Marginal que rompeu com o tom engajado do Cinema Novo mas não representou uma ruptura em relação à este como observou Luiz Carlos Borges. *O cinema à margem : 1960 – 1980*. Campinas, Papirus, 1983, p 43-44.

²⁸⁵ No final do filme Antonio das Mortes caminha sem rumo entre caminhões por uma auto-estrada ; o professor permanece parado diante da igreja agarrado ao corpo de Laura ; o padre, a Santa e o Negro Antônio aparecem pela última vez estáticos na cena do combate da qual ensaiam uma retirada. Qual, portanto, o destino dos sobreviventes da batalha entre o Dragão e o Santo Guerreiro ?

²⁸⁶ « ... a história secreta do Manifesto Comunista não é o seu materialismo consciente e a opinião pessoal de Marx a seu respeito, mas o espírito religioso do profetismo. » in Karl Lowith. *O sentido da história*. Rio de Janeiro, Edições

1950 e 1960 voltados para os movimentos de libertação nacional no Terceiro Mundo. Nesses movimentos, o sentimento de revolta contra as injustiças representou muito mais em termos de mobilização das massas (nos países onde tais movimentos ocorreram) do que a racionalidade do partido comunista.

Os deserdados da Terra, escrito por um psicólogo caribenho que tomou parte da guerra de libertação da Argélia, tornou-se um texto de enorme influência entre ativistas intelectuais, que ficaram emocionados com seu elogio da violência como uma forma de libertação espiritual para os oprimidos.²⁸⁷

Coerente com o ambiente cultural da época de sua realização, *Deus e o diabo*, na sua forma de pensar o tempo, a história e a revolução, reafirmava a crença na existência de um processo que caminhava inevitavelmente para sua futura realização.

No final da década de 1960, com a renovação do marxismo, com o interesse por autores como Marcuse, Walter Benjamin e Althusser, por exemplo, começou a se manifestar, entre intelectuais e artistas, uma forma menos determinista de pensar o mundo e a revolução. Recusando a política tradicional, o predomínio do Estado, do partido, da burocracia, enfim, a fusão do indivíduo na totalidade, surge como lema a verdade triunfante dos desejos, a rebeldia, a contestação, a crítica ao *establishment*. Característico desse momento, o *slogan* do movimento de *Maio de 68*, “sejamos realistas, exijamos o impossível”, espalhou-se rapidamente da França para outros países: Itália, Alemanha, Inglaterra, Tchecoslováquia etc²⁸⁸. No Brasil o ano de 1968 foi de grande agitação política e cultural. Em vários estados organizaram-se movimentos estudantis, passeatas de protesto e greves operárias. A contestação, que também explodiu no teatro e na música, foi acompanhada por violentos atos de repressão. As filmagens de *O dragão da maldade*

70, p 51. Nesse livro o autor deixa claro, tomando como referência determinada linha historiográfica, que « sentido » não se refere apenas a significado mas também a direção.

²⁸⁷ Eric Hobsbawn. *Era dos extremos : O breve século XX – 1914-1991*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p 430.

²⁸⁸ Sobre o movimento de ‘Maio de 68’ ver Olgaria C. F. Matos. *Paris 1968 : as barricadas do desejo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

foram feitas em meio a esse clima de rebeldia generalizada, por um lado, e de radicalização da ditadura, por outro.

Uma das preocupações de Glauber, naquele momento, era fazer o seu filme chegar ao público. Desde *Terra em transe* já se percebia a inquietação do cineasta com a distância existente entre o intelectual e o povo. Mas apesar de tematizar a questão, o filme, era dirigido a um público de iniciados, como, aliás, toda a produção do Cinema Novo. E essa era inegavelmente a grande contradição do movimento cujos filmes falavam do povo, mas não chegavam ao povo; um dos obstáculos era a distribuição, o outro, a linguagem utilizada pelos cineastas. Glauber comenta sobre sua intenção de realizar com *O dragão da maldade* um cinema popular:

Fiz *Antonio das Mortes (O dragão da maldade contra o santo guerreiro)* procurando simplificar para o ‘grande público’ uma série de problemas complexos, que lhes oferecia nos termos mais simples possíveis; apresentar um panorama mais aberto, espontâneo, sem romantismos, suprimindo os personagens intelectuais dos meus outros filmes.²⁸⁹

Considerando que nessa época a televisão brasileira começava a se expandir, a preocupação que Glauber manifesta com o ‘grande público’ parece demonstrar o seu interesse pelo meio²⁹⁰. E, de fato, apesar das críticas do cineasta à submissão da televisão brasileira ao que ele costumava chamar de modelo colonizador, havia de sua parte um grande interesse em produzir filmes para a TV²⁹¹. Ao contrário dos artistas que negavam qualquer aproximação de suas obras com os meios televisivos, Glauber entendia que a televisão (como na Europa e nos Estados Unidos) era fundamental para a consolidação do cinema nacional. O problema é que a partir de meados dos anos 1960 a hegemonia da Rede Globo passou a dificultar a realização de

²⁸⁹ Cláudio M. Valentinetti. *Op.cit.*, p 96.

²⁹⁰ Mais tarde, em 1979, Glauber participará do programa *Abertura* na extinta TV Tupi no qual ele « destrói sistematicamente todas as normas do bom gosto televisivo » (trad. S.R.B.N.) Paulo Antonio Paranaguá. « Le cinéma face au défi de la television » in Paulo Antonio Paranaguá (org). *Le cinéma brésilien*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p 248.

qualquer projeto no âmbito da televisão brasileira que não estivesse enquadrado no modelo de Brasil concebido pela ditadura militar. Apesar de se tratar de um canal privado, é público e notório o envolvimento do governo na criação da emissora e sua posterior expansão pelo território brasileiro²⁹². Em resumo, a programação ‘global’ estava atrelada, senão, diretamente, pelo menos, indiretamente, ao Estado militar. E como a produção cinematográfica nacional não correspondia à imagem de Brasil idealizada por nossos dirigentes o projeto de Glauber, de fazer o cinema brasileiro chegar ao público pela televisão, foi inviabilizado. Além disso, “o ‘padrão Globo de qualidade’, exemplo de modernização capitalista, não seria incompatível com a *estética da fome*, esta estética da violência e do subdesenvolvimento brandida ferozmente por Glauber Rocha e o Cinema Novo?”²⁹³

Com a criação da Rede Globo, a televisão transformou-se repentinamente em principal veículo de massa e divertimento popular. Essa situação, que representou para a população brasileira uma profunda revolução de costumes, fez crescer, entre artistas e formadores de opinião, um movimento de crítica aos produtos midiáticos e à chamada massificação cultural. Para os jovens realizadores a crítica aos ‘enlatados’, à alienação, se dava em um tom de ironia, às vezes debochada, mas para os cineastas comprometidos com o Cinema Novo a percepção da imobilidade do povo, ou melhor, da incapacidade deste se mobilizar (principalmente no sentido de evitar o golpe militar), foi motivo de desencanto, frustração e, num certo sentido, os desviou do rumo inicialmente adotado.

Assim sendo, e ao mesmo tempo em que o cenário dos filmes se deslocará predominantemente do campo para a cidade, significando talvez o abandono da crença de que a revolução começaria no campo, os personagens centrais passam a ser o poeta de *Terra em transe* (1967), de Glauber, os jornalistas de *O desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni,...²⁹⁴

²⁹¹ Comentário de Glauber Rocha em *Op.cit.* 1981, citado em *ibid.*, p 245.

²⁹² Sobre o tema ver Renato Ortiz. *Op.cit.*, 1991.

²⁹³ Paulo Antonio Paranaguá. *Op.cit.*, p 245 (trad. S.R.B.N.)

²⁹⁴ Luiz Carlos Borges. *Op.cit.*, p 39.

Nesse clima de perplexidade, Glauber Rocha (que em 1966, com *Terra em transe*, havia manifestado sua decepção em relação à ausência de ação do povo) lança em 1969 *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* estabelecendo um novo ponto de vista acerca da noção de participação popular. Para Luiz Carlos Borges, no entanto, o filme mostra o povo “inerte, indiferente, inofensivo, à margem dos acontecimentos, só tendo voz para cantar e pés para dançar”²⁹⁵. Essa interpretação, que pressupõe um certo tipo de racionalidade política, contraria a proposta do filme no que se refere ao trabalho conjunto entre os atores e os habitantes da cidade onde as filmagens foram realizadas.

Comentando sobre a população de Milagres e sua participação no filme, Glauber Rocha, na entrevista dada ao *Cahiers du Cinéma*²⁹⁶, deixa claro que, naquela situação, o que estava em jogo em relação ao povo eram os seus cantos, suas danças, suas expressões que constituíam a força viva do espetáculo. Em outro texto Glauber explicita sua opção pelas manifestações populares:

Atualmente investigamos estas formas populares muito ligadas ao público por intermédio do teatro, da música popular, das danças populares, e até da literatura, e daí extraindo algumas estruturas que podem ser empregadas hoje, procuramos uma comunicação com o público servindo-nos de uma linguagem a ele familiar...²⁹⁷

A cultura popular, no caso, a poesia de cordel, que articulava a narrativa de *Deus e o diabo*, se inscrevia em um universo relativamente fechado de experiências. O filme conta a história de Manuel e Rosa, uma história ocorrida no passado (*Manuel e Rosa viviam no sertão...*), mas que se repete no presente. A canção final dá a moral da história indicando que o homem pode transformar o seu destino (*Tá contada minha história, verdade e imaginação, espero que*

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Ver notas 227, 233 e 235.

²⁹⁷ Glauber Rocha em A. M. Torres. *Op.cit.*, p 70 citado por Cláudio M. Valentinetti. *Op.cit.*, p 97.

senhor tenha tirado uma lição, que assim mal dividido esse mundo anda errado, que a terra é do homem, não é de Deus nem do diabo.).

A idéia de que o futuro da sociedade depende da ação coletiva, distancia *Deus e o diabo* da poesia de cordel (onde a mudança se circunscreve à experiência individual) e o inscreve em sua própria historicidade. Na época da realização do filme os principais projetos culturais²⁹⁸ se desenvolviam nos meios rurais e tinham como meta a conscientização do camponês tendo em vista a Reforma Agrária.

O dragão da maldade se inscreve em um contexto distinto no qual a experiência não é mais transmitida, ela é a própria razão de ser da obra. Não é à toa a vinculação do filme a uma expressão poética onde a criação é simultânea à transmissão e à participação do público vital na evolução do espetáculo. Ao contrário do folheto, cuja narração remete a algo ocorrido no passado, o desafio é uma poesia do presente, do instante, do improvisado. Em um caso, trata-se de contar uma história. No outro, de provocar uma experiência:

não mais narrar uma estória, transmitir uma determinada experiência existencial, pessoal ou histórica, para cujo fim o filme não passaria de mero suporte, de simples veículo. Mas sim considerar o cinema como essa própria experiência/vivência. Conceber o filme não como o meio para emitir conceitos e conteúdos, mas como o espaço para a experimentação de processos novos...²⁹⁹

A opção pelo experimentalismo faz parte do contexto da contracultura que envolveu as mais diferentes manifestações culturais. Em comum entre elas havia a idéia de que o público ajudava a fazer o espetáculo: os *happenings* de arte plásticas, os Festivais da Canção, o Teatro de Arena, o Oficina, os *shows* do Opinião e, acima de tudo, as passeatas de protesto que reuniam nas ruas milhares de pessoas em atitude de contestação à ordem³⁰⁰. Essa insubordinação generalizada, essa rebeldia, essa energia espontânea que brotava nos palcos e nas ruas difere completamente da

²⁹⁸ Entre os principais projetos culturais do período destacam-se o Movimento de Educação de Base orientado pelo método de alfabetização de Paulo Freire e os CPCs (Centros Populares de Cultura).

²⁹⁹ Luiz Carlos Borges. *Op.cit.*, p 48-49.

noção de participação do início dos anos 1960 quando o fazer político estava atrelado aos partidos, sindicatos e organizações de classe.

Nesse ambiente, onde a arte era uma militância, a massa estava absorvida na mensagem do seu líder. Esse é o retrato mostrado no filme de 1964 em que a câmera fixa, à maneira do cinema político da época³⁰¹, denuncia a imobilidade da população sertaneja, a sua incapacidade para a ação. Totalmente diferentes são as imagens do filme de 1969 onde o povo, repetindo velhos rituais, não apenas participa como faz acontecer o espetáculo.

A própria idéia de espetáculo merece ser reconsiderada pois, nesse filme, o que está em jogo, no que se refere à apropriação das tradições populares, é a carnavalização do mundo da ordem e seus espetáculos tradicionais: a parada de Sete de Setembro, por um lado, e, por outro, o espetáculo cinematográfico, o cinema de aventura, de violência, normalmente fundado sobre uma perspectiva de arte burguesa. O filme também carnavaliza a noção de popular como folclore desenvolvida por intelectuais da cultura que se dirigiam ao povo com um olhar de especialista.

Em seu aspecto livre, lúdico e desordenado as manifestações da cultura popular, tais como apresentadas em *O dragão da maldade*, invertem a rigidez e os códigos da cultura oficial e da arte burguesa estabelecendo um contraponto à sua hegemonia. Ao contrário de *Deus e o diabo*, voltado para a narração, para a repetição da história, aqui o que interessa é a sua teatralização, a sua carnavalização.

Outro ponto que deve ser considerado, quando se trata das diferenças entre o filme de 1964 e o de 1969, é a introdução do som direto³⁰² e do equipamento leve que permitiu a *O*

³⁰⁰ Sobre os movimentos de contracultura ver Heloisa B. de Hollanda e Marcos A Gonçalves. *Op.cit.*

³⁰¹ Em *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos e *Os fuzis* de Ruy Guerra, realizados na mesma época que *Deus e o diabo*, observa-se o mesmo tratamento da imagem do povo.

³⁰² A respeito do som direto em *O dragão da maldade* ver comentário de Glauber em Michel Delahaye, Pierre Kast e Jean Narboni. *Op.cit.*, p 34. Na nota 265 há uma referência às experiências com som direto em *Câncer* que seriam depois aproveitadas em *O dragão da maldade*.

dragão da maldade registrar, à maneira das reportagens televisivas³⁰³, os cantos improvisados dos habitantes da vila de Milagres. Deve-se, portanto, levar em conta, quando se observa a forma do povo ser representado em cada um dos filmes, por um lado, as mudanças ideológicas, que repercutiram no modo do artista dirigir seu olhar às manifestações populares, e, por outro, as mudanças tecnológicas, que deram nova configuração a tais manifestações. Em suas duas visões do sertão, Glauber Rocha, extremamente atento ao que ocorria à sua volta, revela algumas das principais mudanças ocorridas no país naquele período em que tudo desabava e tudo ainda parecia possível.

³⁰³ O cinema de Eduardo Coutinho, na fala dos entrevistados, se vale dessa mesma instataneidade que marcou as filmagens de *O dragão da maldade*. Coutinho, que trabalhou no programa *Globo Repórter*, concluiu em 1984 o filme *Cabra marcado para morrer*, iniciado em 1962 e interrompido pelo golpe militar em 1964. Vale ressaltar que a segunda versão do filme traz a marca da experiência de Coutinho com as reportagens televisivas (ver nota 97). A

Capítulo 5

O sertão e outros sertões

O cinema de Glauber Rocha é metafórico. Sua riqueza provém da pluralidade de vozes que o atravessam e que fazem convergir a vivência do cineasta com as imagens de sua memória. Nascido no interior da Bahia, na cidade de Vitória da Conquista onde viveu até os dez anos de idade, o seu sertão é povoado por vaqueiros de chapéu de couro, pelas manadas de bois magros, pela terra seca sob o sol pino, pelas romarias e, é claro, pelos cantadores que nos dias de feira da cidade cantavam as profecias dos beatos e as proezas dos cangaceiros. O ambiente visual e sonoro da infância é o pano de fundo da criação glauberiana: *Vou contar uma estória, verdade e imaginação, abra bem os seus olhos, pra escutar com atenção, é coisa de Deus e o diabo, lá nos confins do sertão.*

A afinidade do cineasta com o universo do cordel, com suas imagens, suas cores, seus sons e suas histórias, se resume na poética de *Deus e o diabo na terra do sol* e de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, filmes que retratam a realidade sertaneja pelo viés do imaginário, das suas representações. Porém, o sertão em sua obra ultrapassa não só a temática elaborada nos mencionados filmes como também os limites territoriais do chamado Polígono da Seca. Profundo admirador de Guimarães Rosa, Glauber Rocha reproduz em seu cinema a máxima do autor de *Grande sertão, veredas*: “O sertão é o mundo”. Seja a aldeia de pescadores de *Barravento* (1961), o arraial de beatos de *Deus e o diabo* (1964), o Eldorado (uma alegoria do Brasil) de *Terra em transe* (1967), a comunidade sertaneja de *O dragão da maldade* (1969) ou o Terceiro Mundo, retratado em *O leão de sete cabeças*, filmado na África em 1969, o sertão, na

diferença entre Glauber e Coutinho corresponde, em linhas gerais, a diferença dos estilos de Chris Marker e de Jean Rouch no cinema verdade. A esse respeito ver nota 266.

obra do cineasta, está em toda parte. Ele representa a alteridade, a solidão, a condição de marginalidade em relação ao todo. Mas, para além disso, o sertão de Glauber Rocha deixa claro seu vínculo com *Os sertões* de Euclides da Cunha na medida em que esse espaço, marcado pelo esquecimento e pelo abandono, simboliza também a luta, a busca, o desejo utópico de transformação.

Tema que atravessa a literatura de cordel tal como discutimos no primeiro capítulo do presente trabalho, o sertão como metáfora da busca contínua está presente em todos os filmes de Glauber Rocha. Nos primeiros, a ênfase é sobre a esperança, sobre a perspectiva futura de transformação. Tendo como foco a realidade do nosso país, esses filmes procuram desenvolver um ponto de vista crítico a cerca da sociedade brasileira dirigindo-se para suas manifestações culturais, especialmente as do imaginário popular. Os filmes feitos no exterior, por outro lado, talvez refletindo a condição de exilado do cineasta, se afastam dessas premissas iniciais. Trabalhando com as alegorias da degradação, da passagem do tempo, das ruínas, tais filmes traduzem um sentimento de desencanto onde a busca, voltando-se para uma reflexão filosófica, conceitual, deixa de ter como meta os ideais de transformação social para, cada vez mais, concentrar-se na forma de representação do real. Tal como sintetizada em *História do Brasil*, essa preocupação, expressa na questão da busca do significado, apesar de tornar-se mais visível a partir dos filmes realizados no exterior, está presente desde os primeiros trabalhos de Glauber Rocha como tentaremos agora verificar ampliando a discussão a rigor encerrada no capítulo anterior.

5. 1 – O sertão dos primeiros filmes

Uma das principais preocupações de Glauber Rocha em seus primeiros filmes de ficção – *Barravento* (1961), *Deus e o diabo* (1964), *Terra em transe* (1966) e *O dragão da maldade*

(1969) – é a questão da revolução que, relacionada ao tema da busca, ao ideal de transformação, assume perspectivas diferenciadas em cada um dos referidos trabalhos. Voltada inicialmente para as formas de alienação do povo, para a conscientização do oprimido, a tendência do cinema de Glauber a partir de *Terra em transe*, que reflete o desencanto do cineasta em face da possibilidade de uma revolução social no Terceiro Mundo, será cada vez mais a busca da transformação por meio da arte, da expressão. Nesse filme, a imagem alegórica torna-se instrumento de crítica não apenas estética mas também histórica e política. Em *O dragão da maldade*, feito em meio às agitações políticas e culturais de 1968, as referências, além da alegoria, da ironia e da paródia, são provenientes do próprio universo do oprimido, seus cantos, suas danças, sua poesia, seus rituais religiosos, que, nesse filme, já não são mais tratados como manifestações da alienação popular. Nos dois últimos filmes dessa primeira fase da carreira de Glauber Rocha o elemento utópico dá lugar à ironia e a possibilidade de transformação passa a referir-se ao campo da expressão.

Barravento, primeiro longa-metragem de ficção realizado por Glauber Rocha, é o sertão mar resumido na problemática de uma comunidade de pescadores situada no litoral baiano, a praia de Buraquinho onde as filmagens foram realizadas. Com sua exuberância natural, a paisagem, à maneira do neo-realismo italiano, contrasta com a pobreza dos habitantes locais reforçando o sentido da exploração e da miséria que os envolve.

A trama, constituída em torno do cotidiano da pesca e dos rituais afro-brasileiros, se desenvolve a partir da chegada de Firmino que, vindo de fora, da cidade grande, vai tentar introduzir entre os pescadores o sentimento de revolta contra a situação de exploração imposta pelo proprietário das redes. O alvo de Firmino é Aruan, uma espécie de líder comunitário, que representa a submissão às tradições e aos mitos do Candomblé. Exposto à fúria do mar (o

barravento) Aruan, possuidor, segundo a comunidade, do dom de proteção, revela-se incapaz de evitar a morte de Chico que, acreditando em seus poderes, entrara no mar revolto à procura de seu Vicente (“Chico foi pro mar pensando que tava protegido e acabou morrendo... É preciso mudar a vida de Aruan! Ele é homem igual aos outros, gosta de mulher e não domina o mar!... O Mestre também é culpado! Feitiço é negócio de gente atrasada, é preciso acabar com isso! É preciso acabar com isso!”³⁰⁴). As palavras de Firmino desmascaram os falsos poderes de Aruan que, no final, consciente de sua condição de homem comum, decide ir para a cidade grande para trabalhar e comprar sua própria rede.

Barravento define, em linhas gerais, o tema que será aprofundado em *Deus e o diabo na terra do sol*: o misticismo popular em oposição à razão revolucionária. Aqui, quem representa a alienação, a submissão incondicional ao misticismo, é um vaqueiro, um homem simples que sobrevive lutando em meio à exploração do fazendeiro e à adversidade da natureza.

Deus e o diabo lida com dois fatores de alienação (o messianismo e o cangaço) que deviam ser destituídos antes da explosão de uma guerra maior no sertão. “Uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do Diabo”³⁰⁵. A ação de Antonio das Mortes, obrigando Manuel a abrir mão da proteção do Santo e do cangaceiro, visa antecipá-la. O mesmo objetivo se aplica à atitude de Firmino quando este convence Cota a seduzir Aruan, eliminando o artifício do corpo fechado que o impedia de se dar conta da alienação de que era vítima.

Em *Barravento*, tanto quanto em *Deus e o diabo*, o misticismo, como fonte da miséria do povo, ajuda a perpetuar as injustiças, impedindo a luta contra a exploração. Símbolos da situação de opressão em que vivem milhões de brasileiros, Aruan e Manuel, se transformam a partir da

³⁰⁴ Orlando Senna (org). *Op.cit.*, p 258.

³⁰⁵ *Ibid.*, p 279.

ação de um elemento externo: Firmino, em um caso, Antonio das Mortes, no outro. Eles não terão, no entanto, poder para fazer acontecer a “guerra do sem fim”.

Em sua última aparição “Aruan sai da aldeia, ultrapassa o farol. Olha para trás, olha em direção à cidade, segue em frente”³⁰⁶. Como Manuel, cuja corrida em direção ao mar tem como pano de fundo os versos do cantador, a partida de Aruan é também acompanhada por uma cantiga que complementa o sentido da imagem e reforça o vínculo entre a história contada e o universo das tradições que a envolve: *Vou pra Bahia / pra ver se dinheiro corre / se dinheiro não correr / ai meu pai / de fome ninguém morre*. No último plano a câmera se fixa no farol e a cantiga diz: *Ê é barravento ô lê lê / Ê é barravento ô lá lá*. No fim a solução, tanto para o pescador quanto para o vaqueiro, é a partida, a procura do novo em outro lugar.

Nos dois filmes, o final, em aberto, deixa no ar uma esperança futura de transformação. Porém é interessante notar que, sendo a violência, em ambos os casos, o motor da transformação (a violência do mar, em um caso, a violência do matador, no outro), não se percebe em *Deus e o diabo* (como se podia perceber no filme anterior) qualquer indício que revele uma tomada de consciência por parte do personagem que representa o oprimido. Ao contrário de Aruan, para quem a crise provocara a percepção da sua condição de alienado (“peixe se pesca é com rede, é com tarrafa! Peixe se pesca é no mar, não é com reza não!”³⁰⁷), Manuel é tomado por uma espécie de impulso cego que o empurra para frente, em direção ao mar.

Muito mais ambíguo que o filme anterior, *Deus e o diabo* pensa a revolução como um ponto que se descortina no horizonte. Porém, que esta viesse a acontecer, como acreditavam os movimentos sociais e culturais da época, por meio da conscientização do povo, era, no filme em questão, uma possibilidade remota. Em 1966, quando Glauber filma *Terra em transe*, tal

³⁰⁶ *Ibid.*, p 260.

³⁰⁷ *Ibid.*, p 259.

possibilidade já não existia. O filme, lançado em 1967, revela a decepção do artista quanto à ausência de reação política e popular ao golpe de 1964 confirmando sua descrença no discurso da ‘tomada de consciência do oprimido’.

Retomando o problema do latifúndio e da violência no meio rural brasileiro, *Terra em transe* denuncia, de um lado, a demagogia e as promessas não cumpridas, de outro, a articulação entre o populismo e os intelectuais, a aliança entre a esquerda e a burguesia nacional, os compromissos dos políticos e empresários com os monopólios internacionais. Eldorado, país fictício muito parecido com o Brasil da época do golpe militar, é o cenário onde tais forças se enfrentam. O filme trata do tema da mistificação, não do ponto de vista religioso, como nos anteriores, mas do ponto de vista político. No entanto, os problemas do pescador de *Barravento* e do vaqueiro de *Deus e o diabo* se repetem, em linhas gerais, no personagem de Felício, que, aqui, representa o homem pobre, explorado, que luta para conquistar um pedaço de terra e crê que poderá alcançá-lo por meio do seu voto. Nesse filme, Glauber não apenas mostra a exploração da fé popular por demagogos, mas procura desvendar o modo como os interesses políticos e econômicos, nacionais e internacionais, se articulam em detrimento dos direitos do povo.

A primeira imagem do filme lembra o final de *Deus e o diabo* onde o mar, metáfora da esperança, era uma miragem vista a partir do sertão. Aqui, no entanto, a perspectiva se inverte e o mar, lembrando a chegada dos conquistadores portugueses, torna-se o ponto a partir do qual se chega ao interior. “Eldorado, país interior, Atlântico”, como diz a legenda, é o sertão como metáfora do país e seus conquistadores: uma totalidade onde se inscrevem os outros sertões. Visto do alto, a câmera o explora, penetrando em seu território, transpondo suas montanhas, nos levando, finalmente, à província de Alecrim onde um golpe se articula contra o governador.

Referência explícita ao presidente deposto pelo golpe militar, Vieira, governador da província de Alecrim, é um político demagogo e populista que conta com o apoio de Paulo, o

poeta que colocou seu talento literário a serviço de um projeto político que ele acreditava capaz de trazer o progresso ao país. A renúncia de Vieira, deixando o caminho aberto à *Explint* (*Companhia de Explotationes Internationales*) e seus aliados (o senador Porfírio Diaz e o magnata da imprensa Júlio Fuentes) coloca em evidência a difícil cumplicidade entre o intelectual e o poder. Com efeito, os militantes que apóiam Vieira representam o lado teórico da luta de classes e, segundo observação de Paulo, não se identificam verdadeiramente com a classe que imaginam defender. Quando o homem do povo levanta a palavra e morre em consequência de sua fala considerada como extremista, os intelectuais o acusam de irresponsabilidade. Paulo, por sua vez, manifesta sua revolta dirigindo a Vieira um dos comentários mais significativos do filme: “... Já lhe disse várias vezes que dentro da massa existe o homem e o homem é difícil de se dominar... mais difícil do que a massa...”³⁰⁸

Esta frase de Paulo permite identificar Glauber Rocha com o personagem de seu filme. Em *Estética da fome* (escrito um anos antes da realização do mesmo), ele comenta sobre o papel da arte em um país colonizado:

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.³⁰⁹

Ato de violência, a arte revolucionária, ao contrário da arte burguesa, é uma arte que porta uma potência revolucionária. Paulo Martins, apesar de todas as suas contradições ou justamente por causa delas, seria o seu representante. Mas ainda era, provavelmente muito cedo, para que tal possibilidade se concretizasse. Colonizado pela arte burguesa, o povo, segundo Glauber Rocha, não existia como povo. No entanto, havia a esperança de que o contato com uma nova arte o

³⁰⁸ *Ibid.*, p 314.

³⁰⁹ Glauber Rocha. *Estética da fome* in Glauber Rocha. *Op.cit.*, 1981, p 31.

fizesse tomar consciência de sua própria existência³¹⁰. Por isso, para que a arte pudesse esperar por tal transformação, é que, no contexto de *Terra em transe*, o artista teve que morrer. Na última cena, ferido em uma praia deserta, ele cai apontando sua arma para o céu.

Eu sabia apenas que não aguentava mais o mundo em que vivia, que por isto mesmo eu tinha de começar a abrir caminhos, começar de qualquer jeito, mesmo que deixasse os caminhos pela metade, à espera de que outros, mais lúcidos que eu pudessem chegar ao fim...³¹¹

Terra em transe é uma crítica aberta à chamada arte engajada. Paulo Martins, por meio dos militantes que apoiavam Vieira e, principalmente, de Sara, com quem teve uma complicada relação amorosa, aproxima-se do poder fazendo de sua arte um instrumento das mudanças que, se acreditava, poderiam ocorrer. Pouco a pouco, no entanto, ele se dá conta de que tudo aquilo não passava de uma ilusão. A possibilidade de o país tomar outro rumo não existia: Eldorado continuaria nas mãos de ditadores.

Relacionado ao fracasso de um projeto político pensado como renovador, o filme, apesar do tom de desilusão que o perpassa, é, como um todo, uma aposta na transformação futura. A arte como caminho dessa transformação é a sua proposta final, como indica o poeta quando diz que sua morte representa *o triunfo da Beleza e da Justiça*.³¹² A morte, nesse caso, associa-se ao novo, ao surgimento de uma nova arte no futuro.

Ao contrário de *Barravento* e de *Deus e o diabo*, cujas imagens lembravam, em alguns aspectos, as do cinema documentário (por exemplo, as cenas de trabalho e de rituais religiosos que, como no cinema documentário da época, funcionavam como uma espécie de denúncia da alienação), o que posteriormente se destaca no trabalho de Glauber Rocha é o tratamento alegórico. Deve-se, a propósito, lembrar, que os seus primeiros filmes, preocupados com as

³¹⁰ « Não é um só filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, enfim, ao público, a consciência de sua própria existência » in *ibid.*, p 33.

³¹¹ Orlando Senna (org). *Op.cit.*, p 308.

³¹² *Ibid.*, p 324.

questões sociais, em geral, e do Nordeste, em particular, correspondem a uma fase do Cinema Novo inspirada pela “literatura regionalista: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, os primeiros Jorge Amado”³¹³. Mais voltada para a temática urbana, a segunda fase do movimento, que se manifesta no final dos anos 1960, é visivelmente ligada ao tropicalismo e à antropofagia³¹⁴.

Revelada em *Terra em transe*, essa tendência (antropofágica) se acentua em *O dragão da maldade* onde a representação, como foi discutido no terceiro capítulo, se volta não para o real, mas para as suas representações. Como *Memória do cangaço* (1965) de Paulo Gil Soares³¹⁵, concebido a partir das sequências do filme feito por Benjamin Abraão sobre o bando de Lampião, *O dragão da maldade* é um filme construído a partir de um encontro com as imagens passadas. No entanto, não se trata, nesse caso, de produzir uma “memória do cangaço”. Em vez disso, o filme ‘devora’ as antigas representações e as devolve com outro significado.

Tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento; por isto existe um cinema antes e depois do tropicalismo. Agora nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e a todas as profundidades. Eis por que em Antonio das Mortes (*O dragão da maldade* contra o santo guerreiro) existe uma relação antropofágica entre os personagens: o professor come Antonio, Antonio come o cangaceiro, Laura come o comissário, o professor come Cláudia, os assassinos comem o povo, o professor come o cangaceiro. Esta relação antropofágica é de liberdade.³¹⁶

Nos filmes anteriores de Glauber Rocha a crítica ao discurso cinematográfico se fazia de modo implícito. Agora, no entanto, ela é o centro das atenções do cineasta. Lembrando *O homem e a câmera* de Dziga Vertov (cujo tema é o processo de fabricação do filme, revelado como um produto e não como um espelho da realidade³¹⁷) *O dragão da maldade* desconstrói a idéia de representação como reflexo do real mostrando-a como ação encenada e improvisada.

³¹³ Cláudio M. Valentinetti. *Op.cit.*, p 38.

³¹⁴ *Ibid.*, p 89-94.

³¹⁵ Paulo Gil Soares faz parte da geração de cineastas que, como Glauber Rocha, se transferiram de Salvador para o Rio de Janeiro onde deram início ao movimento do Cinema Novo. Paulo Gil foi, inclusive, um dos integrantes da equipe de *Deus e o diabo na terra do sol*.

³¹⁶ Glauber Rocha. *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma* – 1969 in Sylvie Pierre. *Op.cit.*, p 141-147.

³¹⁷ Nesse filme Vertov mostra o cineasta, não como um artista (nos moldes tradicionais), mas como um operário.

O filme coloca em questão a veracidade dos personagens³¹⁸, das imagens, dos mitos, das representações e, por último, o significado dos símbolos como, por exemplo, o símbolo da *Shell*, que aparece em sua cena final. No horizonte, e cada vez mais próxima à medida que Antonio se afasta de Jardim das Piranhas, a concha, além da presença do imperialismo no país (em *Terra em transe* representado pela *Explint*), simboliza o progresso e toda a mística que envolveu, durante a ditadura, as idéias de crescimento, desenvolvimento e integração nacional. Denunciando, a seu modo, as ambigüidades do projeto de modernização pregado pela ditadura, a concha da *Shell*, junto com a figura melancólica de Antonio das Mortes, transforma em ruínas um dos carros-chefes da propaganda do governo na época.

O dragão da maldade, feito em 1968 em meio a condições políticas bastante adversas, tem na expressão alegórica um mecanismo para escapar à censura. Porém, com a assinatura do AI-5, em dezembro daquele ano, os instrumentos de controle da opinião pública (que já vinham criando sérios obstáculos à liberdade de expressão) e de repressão aos suspeitos se tornaram muito mais rigorosos. O clima de perseguição e absoluta falta de confiança em relação ao futuro repercutiu sobre a atividade artística interrompendo processos criativos extremamente importantes como foi o caso do Cinema Novo. Quem ficou no Brasil teve que inventar um jeito de lidar com a situação. Quem partiu, como Glauber, teve que inventar também.

Movimento interessado no desenvolvimento de um verdadeiro cinema brasileiro, o Cinema Novo produziu suas próprias contradições. Seus filmes, de um modo geral, preocupados em expor a consciência do oprimido à sua alienação (sem, é claro, o paternalismo que

³¹⁸ Por meio da idéia de continuação da história, *O dragão da maldade* (uma pseudo continuação de *Deus e o diabo na terra do sol*) estabelece uma espécie de ‘diálogo’ com os seriados americanos produzidos para a televisão, os chamados ‘enlatados’ (*Bat Masterson*, *Lassie*, *Rin-Tin-Tin*, *Papai sabe tudo*, etc.) cujo momento de explosão na televisão brasileira coincidiu com o da realização do referido filme. Com relação à figura de Bat Masterson (um herói ‘em série’ do faoreste americano que na época fez um grande sucesso no Brasil), pode-se, inclusive, associá-lo ao personagem de Antonio das Mortes que Glauber pretendia transformar em um herói de folhetim nacional (conforme projeto arquivado no *Tempo Glauber*).

caracterizava a maior parte das produções voltadas à representação do povo), deixavam de considerar o potencial explosivo e transformador de suas manifestações, alvo da segunda fase do movimento influenciada pelo tropicalismo e pelas novidades estéticas e ideológicas que se espalharam pelo mundo com os ventos de “Maio de 68”. No que se refere a Glauber Rocha, *O dragão da maldade* é o primeiro filme que toca nessa clave, mostrando os rituais populares não como comportamentos alienados, mas como possíveis atitudes de subversão à ordem:

O ‘povo’ de Coirana não carrega uma intencionalidade mas é presença estranha, fora de controle. Pela sua *performance* – alguns dirão dionisiaca – encarna um fantasma de desordem que atinge em cheio a segurança dos poderosos. Não por acaso, na cena de agitação em plena praça, quando Antonio fere Coirana, o coronel se põe a reclamar precisamente da ‘cantoria do demônio’; fica exasperado com o aspecto ruidoso da massa, sinal constante de uma dissonância no seu mundo...³¹⁹

Expressão que atinge em cheio a figura do opressor, a performance executada pelo “povo de Coirana” expõe, em sua total subversão ao mundo da ordem, a passagem “da ‘razão’ à ‘desrazão’, do impulso sociológico explicativo da fome como falta e debilidade à sua produtividade delirante e construtiva...”³²⁰. A idéia de *performance* presente nesse filme pressupõe um tipo de envolvimento do público que não havia nos anteriores nem haverá nos posteriores voltados mais para o campo da reflexão do que para o da experiência participativa.

5.2 – O sertão do exílio e depois

Marcado pelo sentimento de exílio e pela incompreensão crescente, o cinema de Glauber Rocha, depois de *O dragão da maldade* e da partida do cineasta para o exterior, vai se distanciar cada vez mais daquele sertão dos seus primeiros filmes. Em *Barravento*, *Deus e o diabo*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade*, o sertão, lembrando Canudos, é o mundo dos inadaptados, dos

³¹⁹ Ismail Xavier. *Op.cit.*, 1993, p 167.

³²⁰ Ivana Bentes. « Apocalipsis estético : América de fome, de sonho e de transe » in Carlos Bosualdo |(org.) *Eztetyka del Sueño*, Madri, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2001.

“deserdados da terra”, mas é, também, o lugar da luta para mudar o destino. A partir de 1969 essa idéia torna-se cada vez mais duvidosa.

Ano da premiação de *O dragão da maldade* em Cannes, 1969 confirma a notoriedade de Glauber no plano internacional abrindo-lhe perspectivas para produzir fora do Brasil³²¹. Naquele ano ele realiza *O leão de sete cabeças*, ou melhor, “*Der leone have sept cabeças*, título original do filme formado por cinco (ou seis) línguas como os capitais de diversas nacionalidades empregados em sua realização”³²². Mas, apesar de se tratar de uma produção internacional (franco-italiana), Glauber fez questão de afirmar que se tratava de um filme brasileiro: “*Deus e o diabo* é o meu único filme português. *Terra em transe* meu único filme europeu, *Barravento* e *Antonio* são filmes africanos e, insisto, *O leão* é um filme brasileiro.”³²³

O leão de sete cabeças marca a abertura de Glauber para um horizonte mais amplo: *Tricontinental*, como ele indica no título do texto escrito na ocasião da morte de Che Guevara.

Tricontinental – o importante é o filme? O que é um filme tricontinental? Um produtor, aqui, é como um general. Os instrutores estão em Hollywood como no Pentágono. Nenhum cineasta tricontinental é livre. Não digo *livre* da prisão, ou da censura, ou dos compromissos financeiros. Livre, digo, deste se descobrir *homem de três continentes*; mas a este conceito não se faz preso; antes, nele, se faz livre: a perspectiva do fracasso individual se dilui na História. Palavras de Che: - *Notre sacrifice est conscient, c'est le prix de la liberté*.³²⁴

Rodado na África, *O leão de sete cabeças* aborda a questão do colonialismo tomando como referência a luta dos povos oprimidos do Terceiro Mundo e, de uma certa forma, a luta do próprio artista que buscava, em outras terras, reconquistar sua unidade cultural.

³²¹ Entre 1969 e 1970 Glauber realiza dois filmes no exterior : *O leão de sete cabeças* e *Cabeças cortadas*. Apesar dos esforços do cineasta, os filmes não foram lançados no Brasil (ver cartas trocadas entre Glauber e Ricardo Cravo Albin, então diretor do INC, entre fevereiro de 1970 e abril de 1970 in Ivana Bentes. *Op.cit.*, 1997, p 360-363). Em 1971, com a intensificação das perseguições às obras e aos artistas, Glauber deixa o país, vive em Cuba, na França e na Itália e realiza mais dois filmes : *História do Brasil* (1974) e *Claro* (1975). Em 1976 retorna ao Brasil e filma *Idade da Terra*, seu último trabalho lançado em 1980, um ano antes de sua morte ocorrida em agosto de 1981.

³²² René Gardies. « Le lion à setp têtes ». *Image et son – La revue du cinéma*, n. 249, avril, 1971, p 124 (trad. S.R.B.N.)

³²³ Glauber Rocha. « Document de presse » citado em *ibid.* (trad. S.R.B.N.)

³²⁴ Glauber Rocha. « Tricontinental 67 » in Glauber Rocha. *Op.cit.*, 1981, p 72.

Trata-se de uma tentativa de Glauber de ir ao encontro das suas origens, das origens da colonização, da exploração, da opressão. Porém, apesar dessa busca por raízes, o que sobressai do filme, como um todo, é o seu ‘desenraizamento’. Dando início ao que viria a ser, a partir de então, o cinema de Glauber Rocha, *O leão de sete cabeças* caracteriza-se pela destruição da narrativa, que se torna ensaio, e dos personagens que se transformam em conceitos:

A começar por Marlene que seria o Imperialismo (a Europa e sua antropofagia político-cultural); passando pelas figuras brancas do Padre, que seria o espiritualismo europeu, parte integrante do colonialismo; do Alemão, meio mercenário, meio governador colonial, que representa os mandatários dos interesses da gestão colonial (ou neocolonial) do Primeiro Mundo sobre o Terceiro Mundo; do Português que, nesse contexto, é o portador dos interesses comerciais e de exploração mercantil; do Americano (quer dizer o agente da CIA) que figura como o tutor dos interesses políticos; até as figuras contrastantes de Zumbi, a África consciente que, na luta, conseguirá se libertar; do Doutor Xobu, o ‘governador fantoche’, cúmplice (semiconsciente) do poder colonial; e de Pablo que talvez seja a intelectualidade ‘branca’ consciente de seu lugar na luta.³²⁵

Retomando procedimentos adotados anteriormente, no que se refere à teatralidade, à duração do plano, à carnavalização, *O leão de sete cabeças* caracteriza-se, contudo, por um certo esquematismo na aplicação desses recursos, como observa Amengual que parte de *O dragão da maldade* para chegar a afirmação de que o filme é uma representação teatral:

...aquela ligação muito sutil e muito forte que, em *Antonio das Mortes*, une e confunde teatro e realidade em uma mesma evocação cinematográfica do mundo, desaparece em *Der Leone*..., que não é mais do que manifestação, representação teatral. E não representação meio-contada, meio-sonhada, mas representação efetiva. (...) *Der Leone* restaura a ribalta, reencontra a cena frontal à italiana, a relação acadêmica cena-público. Os espectadores do *Leone* já não estão no filme, mas diante dele, na sala. É em função da sala que a representação é organizada.³²⁶

A encenação, a quebra da narrativa, o desaparecimento do enredo, a diluição dos personagens, são aspectos que caracterizam não apenas *O leão de sete cabeças* mas toda a

³²⁵ Lino Micciché. « Notes pour une étude sur le "Cinema Novo" et Glauber Rocha » in *Études cinématographiques – Le Cinéma Novo brésilien 2 – Glauber Rocha*, n 97-99, Paris, 1973, p 31 (trad.S.R.B.N.)

produção subsequente de Glauber Rocha cujo cinema tende cada vez mais para mistura entre teatro e poesia, para o universo onírico, surrealista. Em 1971, o texto *Estética do sonho*, escrito para ser apresentado na Universidade de Columbia, explicita alguns desses pontos dando destaque à diferença entre a ‘razão burguesa’ e a ‘anti-razão revolucionária’.

A razão dominadora classifica o misticismo de *irracionalista* e o reprime à bala. Para ela tudo que é *irracional* deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, *ainda acionado pela razão burguesa*, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta.³²⁷

Nesse texto torna-se evidente a mudança de posição de Glauber em relação à chamada ‘mística religiosa’ tratada como fator de alienação em seus primeiros filmes, sobretudo em *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol*. Em *Terra em transe* e *O dragão da maldade*, as manifestações do povo já recebem um tratamento diferenciado aparecendo como contraponto às instâncias do poder estabelecido e assim, adquirindo uma dimensão crítica, política. Mas é somente a partir dos filmes realizados no exterior que a ‘desrazão’, mais do que tematizada, se institui como forma, tradução cinematográfica do sonho, do delírio do oprimido. “Em vez de tentar explicar a miséria e a escravidão de uma forma puramente política e racional, Glauber lança mão da experiência mítica e religiosa e mergulha no inconsciente explodido e no transe latino-americano. Fé, Transe e Celebração são a base da sua nova política.”³²⁸

Os textos de Glauber representam a trajetória de seu cinema, as diferentes etapas de seu pensamento. Marcado pela passagem da *Estética da fome* (1965) para a *Estética do sonho* (1971)

³²⁶ B. Amengual. « Glauber Rocha ou les chemins de la liberté » in *Études Cinématographiques – Le Cinéma Novo brésilien 2 – Glauber Rocha*, n 97-99, Paris, 1973, p 80-81 citado por Cláudio M. Valentinetti. *Op.cit.*, p 125 (trad. S.R.B.N.)

³²⁷ Glauber Rocha. *Estética do sonho* in Sylvie Pierre. *Op.cit.*, p 136.

³²⁸ Ivana Bentes. « Terra de Fome e Sonho : o paraíso material de Glauber Rocha » Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt>

o posicionamento do cineasta contra a razão dominante, voltado inicialmente a uma crítica aos filmes hollywoodianos, se estende ao cinema engajado do tipo de *La hora de los hornos* de Fernando Solanas.

Ao contrário do cinema realizado por Glauber Rocha principalmente a partir da década de 1970, o filme do cineasta argentino, considerado pela esquerda européia um ícone do cinema político do Terceiro Mundo, seria, segundo Glauber, uma espécie de subproduto da lógica dominante. “É um típico panfleto de informação, agitação e polêmica, utilizado atualmente em várias partes do mundo por ativistas políticos”³²⁹.

Em *Estética do sonho*, a luta revolucionária se define a partir da negação do caráter instrumental da arte de esquerda, normalmente fundada sobre os princípios da razão dominante. Ampliando as questões apresentadas no texto de 1965, no de 1971 a revolução é vista como uma força mágica, mística, política e a desrazão como centro da criação artístico-revolucionária.

Nesse processo de negação da razão dominante, os filmes de Glauber Rocha realizados a partir de 1969, caracterizam-se (em ruptura com a lógica narrativa tradicional) pela descontinuidade. Neles, o desenvolvimento da história (em analogia com os processos típicos dos ritos populares como o transe e o delírio profético), opera-se fora dos padrões convencionais de espaço-tempo. A expressão livre, nesse caso, é a expressão do inconsciente, livre da razão dominadora. O que importa é o simbólico, a comunicação do mito, enriquecida, como observa Lino Micciché, “de conotações quase ancestrais”³³⁰.

Em *Cabeças cortadas* a evocação do passado revela-se na semelhança entre a cultura ibérica e a latino-americana ligando, dentro da linha do cinema Tricontinental, a Espanha de Franco à problemática do Terceiro Mundo. Caracterizado por uma narrativa fragmentada, voltada

³²⁹ Glauber Rocha. *Estética do sonho* in Sylvie Pierre. *Op.cit.*, p 135.

³³⁰ Lino Micciché. *Op.cit.*, p 33 (trad. S.R.B.N.)

para a cena muito mais do que para o enredo, o filme remete a temporalidade do mito, no caso, ao plano extra temporal do mito político cultural ibero-americano.

Personagem central de *Cabeças cortadas*, Diaz II é uma espécie de resumo de vários personagens que compõem o universo glauberiano. O filme rodado na Espanha trata do desmesurado do poder, buscando no Velho Mundo as raízes do autoritarismo latino-americano. A imagem de Diaz II, com o ovo nas mãos, remete a Colombo, à descoberta da América, e a toda a gama de ditadores enviados pela metrópole para garantir a exploração das riquezas do território recém conquistado. Lembrando a colonização, a luta do europeu contra os nativos, Diaz II representa a opressão não só do Primeiro Mundo em relação ao Terceiro. Ele é símbolo da dialética opressor / oprimido; uma retomada, por exemplo, da figura de Diaz, o ditador de *Terra em transe* que, coroado pelo conquistador português, faz ressurgir no presente toda a carga de violência do nosso passado colonial.

O que está em jogo em *Cabeças cortadas* é a idéia, já observada nos filmes anteriores, de repetição do passado no presente, de reencenação do mito. A diferença aqui, reside no tratamento dado ao mito que aparece mais como uma força, uma expressão do pensamento do que como um elo na cadeia narrativa. Com isso entende-se, que a produção de significado não está mais atrelada à necessidade de se contar uma história. Aqui, o objetivo da imagem é a construção de conceitos. Por exemplo, a imagem de Diaz II; a senilidade, a loucura que envolvem o personagem, apontam, para além da idéia de colonização, para a degradação do poder e principalmente para a passagem do tempo que transforma em ruínas os sonhos de grandeza de outrora.

É nesse sentido, que *Claro*, último filme de ficção realizado por Glauber antes de seu retorno ao Brasil, é revelador, ou melhor, ‘claro’. Lançando uma luz sobre os anteriores, voltados, quase todos, para a questão da passagem do tempo, para a idéia de transformação, de

fim e de recomeço, o filme rodado em Roma em 1975, faz o personagem da Moça, representado por Juliet Berto, circular entre as ruínas da antiga civilização.

Nesse filme, as imagens do Império Romano esfacelado, parecem se misturar ao desencanto do cineasta com a experiência do exílio. O sertão, antes refletido na tela, se torna interior, o sertão do abandono, da solidão, da saudade e do delírio que se expressa na forma cada vez mais fragmentada de seus filmes. Em suas cartas, o sentimento de desajuste se revela. Sua situação econômica é ruim, seus novos projetos encontram dificuldades de financiamento, e pior, a crítica européia não aceita bem seus últimos filmes, sobretudo *Claro*, fortemente atacado pela imprensa especializada francesa. Em uma de suas cartas o cineasta cita um trecho do artigo, publicado no *Le Monde* por M. Jacques Siclier, a respeito do referido filme: “Infelizmente o desprezo do autor pela linguagem ‘burguesa’ e seu gosto pela imprecação o conduzem dessa vez para além do suportável”³³¹. Essas palavras do crítico francês detonam reações explosivas de Glauber que parte para o ataque indiscriminado à crítica, à Nouvelle Vague e aos cineastas de um modo geral: “o filme mais reacionário da nouvelle vague, *Adele H...* e ainda, exceção Vadim, nenhum cineasta nouvelle vague trepa.”³³²

Glauber, que desde seu primeiro filme no exterior resolvera romper com a narrativa linear, tradicional, se sente, nesse quinto ano de vida no exílio, profundamente incompreendido. E para piorar o quadro, sua situação pessoal, após o fim do relacionamento com a atriz Juliet Berto, torna-se bastante confusa. Na Europa, ele, definitivamente, não se sente em casa. “Fomos felizes *fora de Paris*. Em *Paris*, a crise! Gosta da tua casa, acho bela, mas me sinto prisioneiro –

³³¹ Comentário de Jacques Siclier ao filme *Claro*, mencionado por Glauber em sua carta resposta de 25/11/75 ao crítico in Ivana Bentes. *Op.cit.*, 1997, p 540-541.

³³² *Ibid.*, p 541.

me chateio, tenho vontade de partir... gosto da tua família, mas sinto que sou “demais” na tua casa, fico deprimido, parto.”³³³

Nessa época, na virada de 1975 para 1976, Glauber estava refugiado no Convento de Saint-Jacques em Paris “temeroso que as perseguições ao terrorista Chacal levassem a polícia francesa aos guerrilheiros latino-americanos sediados em Paris”³³⁴. Sua inadequação era crescente. Ele mais uma vez pensava em partir. Seu plano imediato era transferir-se para os EUA onde considerava que teria melhores chances de produzir. Mas depois de sua viagem a Moscou ele escreve a Paulo Emílio comentando sobre sua intenção de voltar imediatamente ao Brasil:

Uma notícia que lhe parecerá talvez contraditória. Estou disposto a voltar ao Brasil mesmo que seja para enfrentar um processo. O que poderão fazer além de me prender uns dias e me dar umas porradas? Não quero continuar nesta ambígua situação de exílio, minha experiência foi rica durante esse tempo, mas tremendamente sofrida. Acabou o ciclo com esta última viagem. Não quero ir para a ÁSIA? VOLTA PARA CASA. Não quero repetir o destino de Cavalcanti, chega de sofrimento. Não encontrei nem uma solidariedade profissional, sobretudo na França vi de perto a sordidez destas sociedades pequeno-burguesas e decadentes e conheci o profundo reacionarismo dos colonizadores. O exílio foi o exílio: isto é, para me desconsolar até o fundo, inclusive com sofrimentos sentimentais e sexuais. A crise econômica foi resultado de minha resistência ao cinema comercial. Mas seu *Vigo* (Jean Vigo) me ajudou a não morrer.³³⁵

Em junho de 1976 Glauber Rocha, finalmente, voltou ao Brasil. Mas, mesmo considerando que o seu afastamento nunca tenha representado um desligamento do país, sua reintegração (se é que houve) foi muito difícil. Sempre polêmico e provocador, o cineasta, durante todo o período em que esteve no exílio, envolveu-se nos problemas nacionais atraindo sobre si reações nem sempre favoráveis da opinião pública nacional e internacional, como, por

³³³ Trecho da carta enviada por Glauber Rocha a Juliet Berto do Convento de Saint Jacques em Paris na virada de 1975 para 1976 in *ibid*, p 559.

³³⁴ Nota explicativa da organizadora in *ibid.*, p 558.

³³⁵ Trecho da carta enviada de Paris em 26/01/1976 por Glauber Rocha ao crítico Paulo Emílio Salles Gomes in *ibid.*, p 581.

exemplo, no caso da declaração publicada pela revista *Visão*³³⁶ na qual seu posicionamento a favor dos militares colocou sob suspeita sua imagem de artista revolucionário.

Polêmicas como essa, apesar de preservarem sua ligação com o Brasil evitando que sua figura caísse no esquecimento, vão pesar muito em sua volta dificultando sua reintegração aos meios artísticos e conseqüentemente seus planos em relação a novos filmes. De resto, em seu retorno, Glauber encontra um país muito diferente daquele que deixara em 1971:

... o Rio acabou, não tem mais aquele ouriço de antes, o centro do país é São Paulo, Brasília. No norte, a Bahia. O Rio é um balneário, escroto... não existe mais motivação coletiva... jornais ruins, vida cultural pobre etc. Acho que você não suportaria viver aqui, e não se tem o que fazer, e o dinheiro é pouco e o desinteresse geral é grande. Miséria espantosa nas ruas... Logo que possa voltarei...³³⁷

No campo cinematográfico, Glauber realiza mais três filmes após sua volta ao Brasil: o curta-metragem *Di Cavalcanti*, filmado durante o enterro do pintor no Rio de Janeiro, *Jorjamado* no cinema, documentário de 50 minutos encomendado para ser exibido na televisão e, por último, *A idade da terra* no qual o cineasta se vale das experiências realizadas durante as filmagens de *Di Cavalcanti*:

Penso que esse filme é uma revolução na história do cinema. Há uma montagem nuclear (você viu *Di Cavalcanti* meu curta-metragem que ganhou o prêmio do Júri de Cannes em 1977?) – que produz uma nova *mise-en-scène*... O segredo dos meus filmes é a prática da montagem dialética. Um método científico. Mas

³³⁶ « Acho que Geisel tem a possibilidade de fazer do Brasil um país forte, justo e livre. Estou certo de que os militares são os legítimos representantes do povo. Chegou a hora de reconhecer a evidência, sem recorrer a mistificações e a estúpidos moralismos : Cosa [e Silva – *NdA*] era quente, frias eram as consciências em transe que não desejaram pintar as contradições sobre o espelho da História. [...] Veja-se como estão as coisas : neste momento a História recomeça. O fato de que Geisel seja um luterano e que meu aniversário seja a cada 14 de março, quando completarei meus 35 anos, deixa-me absolutamente certo de que caiba a ele responder às reivindicações do Brasil, falando por todos. Não existe arte revolucionária sem poder revolucionário. Não me interessa discutir estilo : quero ir às raízes. Começemos pela economia política e vejamos como se articula o desenvolvimento da superestrutura sobre o subdesenvolvimento da infra-estrutura etc. [...]. Entre a burguesia internacional-imperialista e o militarismo nacionalista, eu estou, sem qualquer outra possibilidade de escolha, com o segundo. E a propósito do Cinema Novo ? O novo é sempre vivo e perene, e *São Bernardo* ainda surpreendeu os incrédulos da geração dos anos 50. Não tenho nada de pessoal contra os tropicanalistas : detesto a sutileza refinada dos machadianos, a revisão *time-life* da juventude "bem". Sou um homem do povo, seu intermediário e ao seu serviço. Força total para a Embrafilme. Ordem e Progresso » em Glauber Rocha. « Abaixo a mistificação » in *Revista Visão*. São Paulo, 11 de março de 1974, p 154-155 trecho citado por Cláudio M. Valentineti. *Op.cit.*, p 170.

³³⁷ Trecho da carta enviada do Rio de Janeiro em setembro de 1976 por Glauber Rocha a Marcos Medeiros in Ivana Bentes. *Op.cit.*, 1997, p 615.

as pessoas dizem que sou louco. É muito fácil. Sobre *A idade da terra*, acho que o filme vai provocar uma grande polêmica, não no nível pornô, mas no nível filosófico-formal.³³⁸

Lançado em setembro de 1980 em meio a polêmicas e críticas negativas, como já previa Glauber, o filme, composto de entrevistas³³⁹ e cenas rodadas no Rio de Janeiro, em Salvador e em Brasília, mistura processos do cinema documentário com outros típicos do cinema de ficção formando um grande painel de imagens que relacionam a pré-história dos povos ao futuro das civilizações.

Diferente, por exemplo, de *O leão de sete cabeças*, *Cabeças cortadas* e *Claro*, onde a força provinha das imagens (das cenas isoladas cujo sentido era independente das demais) e das falas dos personagens (mais diretas em uns casos, mais metafóricas em outros), em *A idade da terra* tanto a palavra se perde em meio aos ruídos quanto a imagem diante da potência da cor e da luz. Completando, possivelmente, o projeto de *Terra em transe* (onde a morte do poeta apontava para o triunfo de uma arte inteiramente nova em um futuro porvir), percebe-se, nessa linha de filmes iniciada com *O leão*, um movimento crescente no sentido da dissolução da narrativa, movimento esse que culmina em *A idade da terra* onde a busca do significado dá lugar à busca da sensação pura. Extremamente complexo, esse último trabalho de Glauber Rocha, como ele descreve em carta enviada de Sintra pouco antes de sua morte, “é o *Verdadeiro Espelho* do Brazil”³⁴⁰: um Brasil que é uma parte, um fragmento no interior de um todo que se estilhaça em sua derradeira tentativa de definição.

³³⁸ Trecho da carta enviada do Rio de Janeiro em agosto de 1978 por Glauber Rocha a Daniel Talbot in *ibid.*, p 636.

³³⁹ A entrevista de Carlos Castello Branco é um capítulo à parte no filme. Em carta enviada à Glauber Rocha de Brasília em janeiro de 1978 o jornalista comenta sobre a entrevista: « ... desde os primeiros takes percebi que só iria dizer, do que poderia dizer, o que o Glauber queria. Ele interrompia meu discurso no momento em que ele percebia que dali por diante iam seguir por rumos que fugiam ao seu objetivo. Reiniciava a tomada, mudava a câmera, o cenário etc., mas sempre com o objetivo de juntar ao efeito cênico o controle da autonomia do ator improvisado. O que eu disse era, em parte, o que queria dizer, mas Glauber só me deixou dizer o que ele também queria que eu dissesse. Não mais. » in *ibid.*, p 632.

³⁴⁰ Citado na carta enviada por Glauber Rocha de Sintra em julho de 1981 para Tom Luddy comentando sobre seus planos para um novo roteiro in *ibid.*, p 697.

5.3 – O problema da busca do significado em *História do Brasil*

A estrutura da obra de Glauber Rocha não é definida por nenhuma ordenação dos filmes individualmente. Ela se caracteriza pela linha que os atravessa formando um todo marcado pela repetição de alguns temas nos quais se destaca a tensão entre a expectativa de representar o real e a impossibilidade de fazê-lo. Ismail Xavier, em um dos seus estudos dedicados a Glauber Rocha, fala em “desejo de história”³⁴¹.

História do Brasil, um dos filmes realizados durante a permanência de Glauber no exílio, revela esse “desejo” funcionando como uma espécie de resumo metodológico da obra do cineasta. Feito em parceria com Marcos Medeiros, o filme (na verdade, um meta-filme) é uma composição de fragmentos iconográficos os quais, em sua maioria, não pertencem a filmes brasileiros nem retratam diretamente a realidade do nosso país. Esses ‘pedaços’ de história de procedências distintas e naturezas diferentes, recolhidos em arquivos das cidades de Havana e Roma (fotografias, gravuras, mapas, pinturas e, sobretudo, extratos de imagens cinematográficas) formam um painel dos 500 anos da história do Brasil, da chegada dos portugueses à ditadura militar. Fragmentos extraídos de uma totalidade original, as imagens contam cada uma a sua própria história: uma espécie de *micro-récit*³⁴² dentro do todo maior formado pelo texto que as acompanha³⁴³.

³⁴¹ Ismail Xavier. « Glauber Rocha : le désir de l’histoire » in Paulo Antonio Paranaguá (org). *Op.cit.*, p 145.

³⁴² Para uma definição de *micro-récit* ver Robert Stam. *Op.cit.*, 1981, p 40. « Nós sabemos a respeito do *nouveau roman* que romances-dentro-de-romances funcionam muitas vezes como *micro-récits* que resumem o romance como um todo. »

³⁴³ Convencional do ponto de vista de sua construção, o texto, informado pela visão determinista característica do marxismo ortodoxo em voga na época em que o filme foi realizado, lida com a noção de história total recusada pelo plano das imagens. Para uma discussão mais aprofundada a respeito da relação entre o plano das imagens e o plano da narração no filme em questão ver Sylvia R. B. Nemer. « História do Brasil : o desafio do cinema espetáculo » in *Cd-Rom da VI Jornada de Pesquisadores do CFCH*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2004.

Apesar da intenção de Glauber, em relação à *História do Brasil*, ter sido didática, informativa³⁴⁴, o material que o filme nos apresenta, composto não simplesmente de imagens mas de imagens das imagens, aponta, para além do seu objetivo manifesto, para a questão teórica, estética (e, na perspectiva de Glauber, política), da representação.

O procedimento da citação, adotado em relação aos fragmentos iconográficos que formam o todo do filme, é inteiramente transgressor em relação ao normatizado pela tradição acadêmica, onde citar significa mencionar um texto ou transcrevê-lo a fim de ilustrar determinado ponto de vista (que passa a ser representado pela citação). Contrariando esse pressuposto, a citação aqui (considerando que a imagem nesse filme funciona como uma espécie de citação) reforça a ruptura com o conceito clássico de representação na medida em que apropriada, retirada de seu contexto original, a imagem, rompe com a noção costumeira que a caracteriza como um reflexo direto da coisa representada. Abandonando a função ilustrativa que normalmente lhe é atribuída, a imagem, em *História do Brasil*, deixa de referir-se a algo exterior para ter seu significado referido a si própria.³⁴⁵

A noção de representação em *História do Brasil* (onde um significado remete a outro e assim indefinidamente) se repete ao longo de toda a obra de Glauber Rocha. No que diz respeito a *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*, a referência à literatura de cordel segue esse pressuposto colocando em questão o modo convencional de representação cinematográfica. Nos filmes em pauta, a fala poética não visa, como de costume, ilustrar a narrativa, mas articulá-la de outra maneira abrindo a imagem para novas possibilidades semânticas.

³⁴⁴ « Com essa experiência [...] espero dar uma função prática e didática ao cinema que fizer de agora em diante. O cinema deixa de ser para mim apenas arte. É muito mais do que isso». Trecho citado por Claudio M. Valentinetti. *Op.cit.*, p 160 de « La historia del Brasil segun Glauber Rocha » in *Cine Cubano*, n. 86/88, Havana, 1974, p 97.

³⁴⁵ O conceito de representação pode ser avaliado de dois diferentes modos. O primeiro, « comanda o pensamento clássico e encontra sua elaboração mais complexa com os lógicos de Port Royal ». O segundo, familiar ao filme em questão, « tem em vista fazer com que a identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência da representação,

Glauber não foi apenas um artista, um produtor e realizador de filmes. Mais do que isso, ele desenvolveu, em diálogo direto com sua obra cinematográfica, uma obra crítica, teórica, um pensamento sobre cinema resumido, entre outros textos, em *Estética da fome* e *Estética do sonho*. Nessas reflexões fica muito clara a recusa do cineasta ao cinema tradicional, à chamada estética burguesa fundada sobre o modelo clássico de representação.

Considerada por Glauber um dos principais instrumentos do imperialismo, a estética burguesa não poderia, segundo o cineasta, ser combatida, como costumava fazer um certo tipo de cinema político da época, com as mesmas armas do adversário. Pensando a revolução em termos estéticos, a preocupação de Glauber com o social, com a realidade do oprimido se desdobrava em uma preocupação com a forma de representação dessa realidade. A transformação do real, nessa perspectiva, estava inteiramente vinculada à transformação na forma de retratá-lo. Assim sendo, não bastava focalizar o universo da fome, da injustiça, da exploração ou mesmo dar a palavra ao oprimido como era comum entre os representantes da arte de esquerda dos anos 1960³⁴⁶.

Na perspectiva de Glauber a representação da realidade social devia passar pela mediação das formas populares de comunicação, como, por exemplo, os cânticos afro-brasileiros em *Barravento* e a poesia de cordel em *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*. Deve-se, contudo, ressaltar que o objetivo da inclusão dessas manifestações nos referidos filmes não era, como se poderia à primeira vista pensar, ‘dar voz ao povo’ da região retratada. Na verdade, o que estava em jogo nessa proposta era colocar em cena as estruturas comunicativas próprias às manifestações ‘marginais’ da nossa cultura, estas informadas por uma lógica, uma ‘razão’, desligada dos padrões da estética burguesa.

isto é, que a coisa não exista a não ser no signo que a exhibe. » in Roger Chartier. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa, Bertrand/Difel, 1988, p 21.

³⁴⁶ A respeito da fala do povo no cinema documentário dos anos 60 ver notas 88, 89 e 90.

Contra a razão dominante, alienadora, que permeava tanto o cinema comercial, hollywoodiano, quanto um certo tipo de cinema engajado, Glauber propunha um cinema regido pelos princípios dos ritos populares, marcados, como observou Mikhail Bakhtin³⁴⁷, por uma concepção de tempo diferente da convencional. Em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, Bakhtin verifica que nas manifestações daquelas sociedades predominava a noção de tempo cíclico, a idéia de que o fim (diferente das sociedades modernas, capitalistas, pautadas pela idéia de progresso, pela concepção evolucionista do tempo) era marcado por um eterno recomeço.

O tempo, na perspectiva da cultura popular, é uma espécie de passado que retoma continuamente o seu curso. A história, nesse sentido, não é o relato sobre um passado acabado mas a narrativa de algo que se repete, ou, como em *História do Brasil*, de algo que se repete, porém com um novo significado.

Incompleta, aberta, a história, segundo a concepção de Glauber Rocha, orienta-se segundo a noção de tempo da cultura popular fundada sobre a esperança no novo, sobre a expectativa de transformação futura, sobre, em última análise, a idéia de busca contínua que rege as manifestações tradicionais marcadas pela repetição do mito como é o caso da literatura de cordel.

³⁴⁷ Mikhail Bakhtin. *Op.cit.*

Conclusão

Essa pesquisa procurou verificar como a literatura de cordel foi apropriada em *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*, filmes cuja relação com o cordel foi objeto da análise desenvolvida nos capítulos 2 e 3, respectivamente. Em relação a *Deus e o diabo*, o estudo teve como ponto de partida o depoimento do compositor Sergio Ricardo a respeito do poema escrito por Glauber Rocha, base do conjunto de canções que compõem o filme. Esse poema, à maneira da tradição popular do cordel, conta a mesma história narrada pelo filme estabelecendo uma ponte entre o passado da voz *off* narradora e o presente das imagens mostradas na tela. Partindo dessa hipótese, procuramos, em primeiro lugar, verificar, recorrendo aos estudos de narratologia fílmica (André Gardies, André Gaudreault, François Jost e Francis Vanoye) como se processou a interação entre os dois planos (o da narração e o da “mostração”) e, em seguida, compreender, considerando a proposta revolucionária do filme e o caráter conservador da poesia sertaneja, o sentido dessa apropriação em *Deus e o diabo*.

Nesse filme, que reproduz, como tentamos mostrar no capítulo no qual o estudamos, a estrutura básica do folheto, o cordel é uma referência homogênea, articuladora da narrativa. O mesmo não acontece em *O dragão da maldade*, onde a poesia sertaneja, na modalidade do desafio repentista, encontra-se associada a outras formas de manifestação popular (como os cantos, as danças, os rituais populares que perpassam o enredo) e expressão artística (como, por exemplo, o teatro de Brecht, uma influência importante na composição do filme). Com base nisso, e levando em conta os estudos de Paul Zumthor sobre as formas de participação do público nas manifestações populares, bem como os comentários de Glauber Rocha na entrevista ao *Cahiers du Cinéma* (quanto ao improviso dos atores e a atuação livre dos figurantes), nossa análise do filme se concentrou na idéia de *performance* pressupondo um envolvimento do

espectador diferente do envolvimento do filme anterior quando, acompanhados por Cego Júlio, éramos conduzidos pelos caminhos da história.

Talvez por força de seus respectivos momentos históricos, os dois filmes (como salientamos no capítulo 4) lidam com o cordel de formas completamente diferentes. Ao contrário de *Deus e o diabo*, onde há uma direção, um caminho a seguir, em *O dragão da maldade* o fim não nos leva a lugar algum. Em um caso, lembrando a lógica do folheto, a vitória do bem contra o mal representa a moral da história cuja repetição tem como princípio evitar que, um dia, os males do passado se reproduzam no presente. No outro, como nos desafios repentistas, a vitória significa apenas o fim da peleja que deverá ser recomeçada, outro dia, em outro lugar, com um tema inteiramente novo e lidando diretamente com a participação do público que intervém como elemento de surpresa no processo de criação. É, portanto, nesse nível, ou seja, no nível das suas respectivas estruturas de comunicação, que se processa a relação intertextual do cordel nos dois filmes analisados. E é isso que os distingue tanto dos filmes interessados em retratar o sertão, sua realidade política e social, quanto dos que se voltam para as suas tradições. O que está em jogo no cinema de Glauber Rocha (como discutimos no capítulo 5 onde procedemos a uma análise conjunta da obra do cineasta) é a ruptura com a razão dominante baseada em um modo de representação que se convencionou chamar de clássico. Em contrapartida, Glauber propõe uma forma de representação construída segundo a lógica dos rituais tradicionais (tal como analisamos no primeiro capítulo, na parte relacionada aos mitos da literatura de cordel) onde prevalecem as idéias de recomeço, de combate, de luta por um mundo melhor, sintetizadas nas imagens do beato e do cangaceiro, do delírio místico e do duelo.

É esse sentimento, presente nas expressões da cultura popular, de que é necessário recomeçar sempre, acionar permanentemente o mito como potência transformadora, que diferencia o trabalho de Glauber Rocha do discurso revolucionário tradicional. Fundada na

esperança, no desejo eterno de transformação, a revolução, para ele, significa luta e, como o mito evocado no cordel de José Pacheco, continua vagando indefinidamente através das histórias contadas por nossos poetas (cineastas ou cantadores):

*Vou terminar essa história
tratando de Lampião
muito embora que não posso
vos dar a resolução:
no inferno não ficou,
no céu também não chegou,
por certo está no sertão.*

Relação dos filmes citados

Abacaxi azul (1944), Ruy Costa e Wallace Downey
A bientôt j'espère (1967), Chris Marker
A cruz na praça (inacabado), Glauber Rocha
A idade da terra (1981), Glauber Rocha
A morte comanda o cangaço (1960), Carlos Coimbra
Amuleto de Ogum (1974), Nelson Pereira dos Santos
Aruanda (1960), Linduarte Noronha
Baile perfurmado (1997), Paulo Caldas e Lírío Ferreira
Barravento (1961), Glauber Rocha
Berlim na batucada (1944), Luiz de Barros
Cabeças cortadas (1970), Glauber Rocha
Cabra marcado para morrer (1984), Eduardo Coutinho
Câncer (1968/1972), Glauber Rocha
Central do Brasil (1998), Walter Salles
Claro (1975), Glauber Rocha
Cleopatra (1963), Joseph L. Maniewicz
Coisas nossas (1931), Wallace Downey
Corisco e Dadá (1996), Rosemberg Cariry
Dadá a musa do cangaço (1981), José Umberto
Der leone has sept cabezas – O leão de sete cabeças (1970) – Glauber Rocha
Deus e o diabo na terra do sol (1964), Glauber Rocha
Di Cavalcanti (1977), Glauber Rocha
El Dorado (1966), Howard Hawks
Fazendo fitas (1935), Vittorio Capellaro
História do Brasil (1974), Glauber Rocha
Jorjamado no cinema (1977), Glauber Rocha
La Cecilia (1975), Jean-Louis Comolli
La notte di san Lorenzo – A noite de são Lourenço (1981), Paolo e Vittorio Taviani
Lampião, rei do cangaço (1936), Benjamin Abraão

Lampião, o rei do cangaço (1965), Carlos Coimbra
Les Carabiniers (1963), Jean-Luc Godard
Macunaíma (1969), Joaquim Pedro de Andrade
Maioria absoluta (1964), Leon Hirszman
Memória do cangaço (1965), Paulo Gil Soares
Metrópolis (1927), Fritz Lang
Metrópolis (1984), Giorgio Moroder
Nanook of the north (1921), Robert Flaherty
No trampolim da vida (1945), Franz Eichhorn
O cangaceiro (1952), Lima Barreto
O desafio (1965), Paulo Cesar Sarraceni
O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969), Glauber Rocha
O homem da câmera (1929), Dziga Vertov
O Lamparina (1964), Glauco Laurelli
O pátio (1959), Glauber Rocha
Opinião pública (1967), Arnaldo Jabor
O sertão das memórias (1996), José Araújo
Os fuzis (1963), Ruy Guerra
Os herdeiros (1970), Carlos Diegues
Red river (1948), Howard Hawks
Rio bravo (1959), Howard Hawks
Stagecoach – No tempo das diligências (1939), John Ford
Sunset boulevard – Crepúsculo dos deuses (1950), Billy Wilder
Três cabras de Lampião (1962), Aurélio Teixeira
Vent d'est – Vento do leste (1969), Jean-Luc Godard
Vidas secas (1963), Nelson Pereira dos Santos
Viramundo (1965), Geraldo Sarno

Bibliografia

Folhetos de cordel citados

AIRES, José (Jota Sata). *História da guerra de Canudos: 1893 – 1898. Biografia de Antonio Conselheiro* (CANTEL, 1993)

ATHAYDE, João Martins. *Juvenal e o dragão* (SANTOS, 1997)

_____ *A donzela Theodora* (FERREIRA, 1979)

_____ *O monstro do rio Negro* (TAVARES JÚNIOR, 1980)

BARROS, Leandro Gomes de. *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás* (FERREIRA, 1979)

_____ *O boi misterioso* (GOUEMAND, 1982)

_____ *As lágrimas de Antonio Silvino por Tempestade* (SANTOS, 1997)

BATISTA, Abraão. *Encontro de Lampião com Kung Fu em Juazeiro do Norte* (BATISTA, 1982)

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *A moça que bateu na mãe e virou cavalo* (TAVARES JÚNIOR, 1982)

_____ *A moça que bateu na mãe e virou cachorra* (TAVARES JÚNIOR, 1982)

LAUREANO, Cícero. *História do filho que botou a sela na mãe e amigou-se com a irmã* (TAVARES JÚNIOR, 1982)

PACHECO, José. *Chegada de Lampião ao inferno* (SANTOS, 1997)

ROMEU, H. *A moça que virou cobra* (TAVARES JÚNIOR, 1992)

_____ *A batalha de Carlos Magno e os doze pares de França contra Malaco rei de Fez* (FERREIRA, 1979)

SANTOS, Manoel Camilo dos. *Conselho aos brasileiros* (SANTOS, 1987)

_____ *Viagem à São Saruê* (SANTOS, 1997)

SANTOS, José João dos. (Azulão). *O trem da madrugada*, s.e., s.d., 8 p.

_____ *Brasil desgovernado*, s.e., s.d., 10 p.

_____ *Meninos de rua*, s.e., 1993, 8 p.

_____. *Brasil de ontem e de hoje*, s.e., s.d., 8 p.

SILVA, José Bernardo da. *A prisão de Oliveiros* (FERREIRA, 1979)

_____. *Roldão no Leão de Ouro* (FERREIRA, 1979)

_____. *A história do boi Mandingueiro e o cavalo misterioso* (GOUEMAND, 1982)

SILVA, João José da. *O vaqueiro nordestino* (GOUEMAND, 1982)

As referências dos folhetos citados encontram-se nos livros onde foram mencionados.

Livros e artigos citados

AMENGUAL, Barthélémy. “Glauber Rocha ou les chemins de la liberté” in *Études Cinématographiques – Le Cinema Novo brésilien 2 – Glauber Rocha*, n 97-99, Paris, 1973.

ARENDT, Hannah. *Da revolução*. São Paulo. Ática, 1990.

AUMONT, Jacques. “Eisenstein chez les autres” in AUMONT, Jacques (dir.) *Pour un cinéma comparé – influences et répétitions*. Conférences du Collège d’histoire de l’art cinématographique, Cinémathèque Française, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e o Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1999.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

BARROS, Luitegarde Oliveira Cavalcante. Entrevista a Manoel Neto e Roberto Dantas in *Os intelectuais e Canudos – o discurso contemporâneo*. Salvador, UNEB, 2003.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro, FCRB, 1982.

BENJAMIN, Walter. “Die Aufgabe des Ubertzers” (A tarefa do tradutor) in *Ges. Schr.* I-1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.

_____. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

BENJAMIN, Roberto. “Culturas regionais: permanências e mudanças em tempo de globalização” in BOLAÑO, Cesar. *Globalização e regionalização das comunicações*. Sergipe, Universidade Federal de Sergipe, 1999.

BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo: Glauber Rocha*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

_____. “Apocalipsis estético: América de fome, de sonho e de transe” in BOSUALDO, Carlos. (org.). *Eztetyka del sueño*, Madri, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2001.

_____. “Estéticas da violência no cinema” in *Revista Semiosfera*, dez.2003.
http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm

_____. “Terra de fome e sonho: O paraíso material de Glauber Rocha”
<http://www.bocc.ubi.pt>

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 1998.

BORGES, Luiz Carlos. *O cinema à margem: 1960 – 1980*. Campinas, Papirus, 1983.

BRADESCO-GOUDEMAND, Yvone. *O ciclo dos animais na literatura popular do Nordeste*. Rio de Janeiro, FCRB, 1982.

BURCH, Noel. “Réflexions sur le Sujet (2) – Sujets de non fiction” in *Cahiers du Cinéma*, n. 197, jan. 1968.

BURKE, Edmund. *Reflections on the revolution in France*. New York, Delphin Books, Doubleday & Co., 1961.

CALASANS, José. *Canudos na literatura de cordel*. São Paulo, Ática, 1984.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Publifolha, 2000.

CANTEL, Raymond. *La littérature populaire brésilienne*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, 1993.

CARIRY, Rosemberg. “Ordens de Penitentes” in *Penitentes do sítio de Cabeceiras*. (encarte). CD, Coleção Memória do Povo Cearense, vol. III, junho 2000.

CARVALHO, J. M. de. *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França*. Lisboa, Typographia Rollandiana, 1981, 3 partes.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.

_____. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.

CERTAU, Michel e REVEL, Jacques. Entrevista a Philippe Blon, François Barat e Vincent Nordon. “Rencontres avec Michel de Certeau e Jacques Revel” in *Ça – Cinéma et Histoire*, s.e., s.d.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa, Bertrand/Difel, 1988.

CHAUÍ, Marilena. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo, Fundação Editora Perseu Abramo, 2000.

CHION, Michel. *L’audio-vision: son et image au cinéma*. Paris, Nathan, Coll. Cinéma, 2002.

COELHO, João Marcos. “Santo e Dragão” (Entrevista com Marlos Nobre). *Revista Bravo*. São Paulo, Ed. Abril, julho 2004, ano 7, n 82.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo, Publifolha, 2000.

DAUS, Ronald. *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Rio de Janeiro, FCRB, 1982.

DAYAN, Daniel. “Le spectateur performé” in *Hors Cadre-2 – Cinénarrable-2*, Presses et publications de l’Université Paris VIII, Vincennes-St.Dennis, 1984.

DEBS, Sylvie. *Cinéma et littérature au Brésil – Les mythes du sertão: émergence d’une identité nationale*. Paris, L’Harmattan, 2002.

DELAHAYE, Michel, KAST, Pierre e NARBONI, Jean. “Entretien avec Glauber Rocha” in *Cahiers du Cinéma*, n 214, jul/ag, 1969.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel – o Passo das Águas Mortas*. São Paulo, Hucitec, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 1994.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Entrevista a Manoel Neto e Roberto Dantas in *Os intelectuais e Canudos – o discurso contemporâneo*. Salvador, UNEB, 2003.

GARDIES, René. “Glauber Rocha: política, mito e linguagem” in BERNADET, Jean-Claude e GOMES, Paulo Emílio Salles (dir.). *Glauber Rocha*. São Paulo, Paz e Terra, Coleção Cinema, 1991.

_____ “Le lion à sept têtes” in *Image et son – La revue du cinéma*, n 249, abril, 1971.

GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris, Hachette, 1993.

GAUDREAU, André e JOST, François. *Le récit cinématographique*. Paris, Nathan, Coll. Cinéma, 2000.

GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. Paris, L'Harmattan, 2001.

GERBER, Raquel. "Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo" in BERNADET, Jean-Claude e GOMES, Paulo Emílio Salles (dir.). *Glauber Rocha*. São Paulo, Paz e Terra, Coleção Cinema, 1991.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

GRUNSPAN-JASMIN, Elise. *Lampião, vies et morts d'un bandit brésilien*. Paris, PUF, 2001.

GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

HABERMAS, Junger. *L'espace publique*. Paris, Payot, 1978.

HEFFNER, Hernani. Programa da mostra cinematográfica. *Miragens do sertão*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX – 1914 – 1991*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Heloisa B. de e GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris, La Différence, 1995.

_____. *D'une image à l'autre – La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris, Denoel/Gonthier, 1982.

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma" in *Intertextualidades. "Poétique" Revista de teoria e análise literárias*. Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

KLINTOWITZ, Jacob. *Mitos brasileiros*. São Paulo, Projeto Cultural Rhodia, 1987.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismos, enxada e voto*. São Paulo, Alfa Ômega, 1975.

LE GOFF, Jacques. "Nota sobre a sociedade tripartida" in *Por um novo conceito de Idade Média*. Lisboa, Estampa, 1980.

_____. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991.

LESSA, Orígenes e SILVA, Vera Lúcia Luna da. *O cordel e os desmantelos do mundo*. Rio de Janeiro, FCRB, 1983.

LOWITH, Karl. *Meaning in history: the theological implication of the philosophy of history*. Chicago, University of Chicago Press, 1957.

MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

MATOS, Olgária C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

MENDES, Luiz Augusto. *Deus e o diabo na terra do sol* (encarte). DVD, Coleção Glauber Rocha.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

MICCICHÉ, Lino. “Notes pour une étude sur le ‘Cinema Novo’ et Glauber Rocha” in *Études cinématographiques – Le Cinema Novo brésilien 2 – Glauber Rocha*, n 97-99, Paris, 1973.

MOURGUES, Nicole. “Le nom du personnage filmique” in *Iris (Cinéma & Narration)*, n. 8, 2º semestre, 1988.

NEMER, Sylvia Regina Bastos. *O flâneur e a poética da cidade: Baudelaire e João do Rio na filosofia de Walter Bejamin*. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura, PUC-RIO, 1996.

_____. *Historia do Brasil: o desafio do cinema espetáculo*. Cd-Rom. VI Jornada de Pesquisadores do CFCH. Rio de Janeiro, UFRJ, 2004.

ODIN, Roger. “Du spectateur fictionalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatique” in *Iris (Cinéma & Narration 2)*, n 8, 2º sem., 1988.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. *Românticos e folcloristas*. São Paulo, Olho d’Água, s.d.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “Le cinéma face au défi de la television” in PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). *Le cinéma brésilien*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

PASOLINI, Pier Paolo. *L’expérience hérétique*. Paris, Payot, 1976.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas, Papirus, 1996.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo, Dominus, 1965.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro, Record, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris, Seuil, 2001.

RIBEIRO, Lêda Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1986.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa III*. Campinas, Papirus, 1997.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981.

_____ *Revisión Critica del Cine Brasileiro*. Havana, ICAIC, 1965.

_____ “Abaixo a mistificação” in *Revista Visão*. São Paulo, março 1974.

_____ *O século do cinema*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1985.

_____ *Deus e o diabo na terra do sol*. (depoimento). DVD, Coleção Glauber Rocha.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *La littérature de cordel au Brésil – Mémoire de voix, grenier d’histoires*. Paris, L’Harmattan, 1997.

_____ *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, Ed. Unicamp, 1999.

SANTOS, Olga de Jesus. “O povo conta a história” in *O cordel: testemunha da história do Brasil*. Rio de Janeiro, FCRB, 1987.

SENNA, Orlando (org.). *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1985.

SERGIO RICARDO. *Deus e o diabo na terra do sol*. (depoimento). DVD, Coleção Glauber Rocha.

SIMONCI, Louis. “Duel” in BELLOUR, Raymond (dir.). *Le western*. Paris, Gallimard, 1993.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

_____ *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 1992.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980.

TORRES, A. M. *Glauber Rocha y “Cabezas Cortadas”*. Barcelona, Anagrama, 1970.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *O Antigo Regime e a Revolução*. São Paulo, Hucitec., 1989.

VALENTINETTI, Cláudio M. *Glauber Rocha: um olhar europeu*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Prefeitura do Rio, 2002.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas, Papirus, 1994.

_____ *Récit écrit, récit filmique*. Paris, Nathan, Coll. Cinéma, 2002.

WARREN, Paul. “La voix off dans *Sunset Boulevard*” in *Cinémas – Revue d’études cinématographiques*. Cinélekta, printemps 1995.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____ *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

_____ “Glauber Rocha: le désir de l’histoire” in PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). *Le cinéma brésilien*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

_____ *Deus e o diabo na terra do sol*. (comentário). DVD, Coleção Glauber Rocha.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil, 1983.

