

# CORDEL, cinema & Glauber

---

Sylvie Debs (STRASBOURG)

Aquele que atravessa o sertão conhece certamente um cantador, velho e cego, porque o cego vê a verdade na obscuridade e canta assim a dor das coisas.

Glauber Rocha

No início, havia o sertão...

O sertão, esta terra do interior, árida e deserta, atravessada por cortejos tristes e esfomeados de retirantes, essa terra pisada pelos pés nus dos profetas que pregam o retorno à Terra Prometida, o retorno ao Paraíso Perdido, ou ainda aquela do rei Sebastião<sup>1</sup>, essa terra percorrida pelos beatos rezando e psalmodiando na caatinga, essa terra assombrada pela lembrança heroica e sangrenta dos cangaceiros, justiceiros fascinantes e terríveis que, segundo a lenda, pegaram em armas para defender os pobres e reparar as injustiças sociais, esta terra é celebrada pelos cantadores cegos, os violeiros e repentistas, poetas-improvisadores que, às vezes, se batem em desafios, onde a cachaça corre aos borbotões. O sertão é também essa terra palco da exploração dos vaqueiros pelos coronéis e da revolta do homem contra as tragédias da seca que queima a vegetação, não permitindo ao sertanejo saciar a sua fome nem manter uma vida digna de um ser humano. Esta terra, o sertão, perseguiu o imaginário brasileiro desde o século XIX. A luz crua e ofuscante, a cor acinzentada dos cactos raquíticos, o calor sufocante e a seca infernal, a impenetrabilidade do território, a penúria das pessoas e das moradias, a violência do clima e o tempo imutável reforçaram um profundo misticismo e um fanatismo exacerbado. O sertão, terra onde o isolamento e a solidão atraem a voz rouca dos repentistas e o ritmo pungente das rabecas para cantar a dor do mundo e escapar à loucura. Celeiro de mitos e de lendas, espaço ao mesmo tempo épico, mítico e bíblico, o sertão está profundamente ancorado no imaginário nacional: imagem da gênese, imagem do deserto, imagem do mundo hostil, terra das utopias e dos paradoxos. O sertão, enfim, espaço onde a imaginação corre solta, pois que não há fronteiras e todos

os sonhos são possíveis, é desse universo barroco que Glauber Rocha extraiu a essência de sua inspiração.

## Entre mito e realidade

Essa configuração natural propícia aos destinos extraordinários foi o palco de uma tragédia que marcaria o conjunto do País. Ao alvorecer do século XX, com o advento da República, o sertão torna-se um dos maiores riscos da constituição da identidade brasileira em razão da repercussão nacional que lhe dá o militar positivista, anticlerical, abolicionista, republicano e liberal Euclides da Cunha (1866-1909) pela revelação do traumatismo nacional que constituiu o massacre dos inocentes de Canudos. Tendo partido como correspondente de guerra para o jornal O Estado de São Paulo entre agosto e outubro de 1897 a fim de cobrir a insurreição popular de Canudos (1896-97), Euclides da Cunha publica, em 1902, por sua conta, um texto magistral *Os sertões*, que foi reconhecidamente um sucesso não desmentido até os dias atuais porque afeta o Brasil inteiro. Com efeito, a cidade fundada pelo profeta e chefe religioso Antônio Conselheiro (1830- 1897), cujo verdadeiro nome era Antônio Vicente Mendes Maciel, Canudos, mito vivo da Nova Jerusalém, cidade onde reinava a justiça, a paz e a união entre os homens, atraía cerca de 25.000 mil pobres. Graças a uma divisão de tarefas e de responsabilidades, Canudos funcionava de uma forma comunitária que se poderia comparar às ideias dos utopistas adeptos de Fourier, e assegurava segurança, dignidade e fartura aos peregrinos que haviam seguido Antônio Conselheiro quando ele pregava nos povoados do interior, reconstruindo, à sua passagem, com a ajuda dos habitantes, as igrejas, os cemitérios, os poços e, às vezes, postos de saúde ou escolas para lutar contra o analfabetismo. Esta cidade tornou-se quase um Estado dentro do Estado, tendo atraído a condenação do governo do Rio de Janeiro, que enviou quatro expedições militares para vencer essa “rebelião popular” que se manifestava apenas alguns anos após a abolição da escravidão e a proclamação da República, em uma região inacessível para o poder. Até os dias atuais, esse episódio da história do Brasil continua exemplar pelo modo como o governo trata a população desfavorecida do País.

Sem que a História venha de novo marcar a região com seus estigmas, a simples observação e narração do cotidiano de sua população deserdada traçou as grandes linhas de uma literatura singular. O *Manifesto de 1926*, inspirado pelo sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre, esboçou as características do movimento conhecido como Literatura Regional, cujo texto emblemático *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida inaugura um ciclo que *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa acaba. Esse movi-

mento, do qual Glauber Rocha foi um leitor fervoroso, conta em seu seio com autores como Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado. O regionalismo dos anos 1930 fundamentou-se sobre a vontade de dar uma visão “objetiva” da realidade local, o que mereceu a denominação de “ciclo da seca” aos romances publicados nesse contexto. É a realidade da natureza que serviu de base à estilização literária: os cortejos regulares de retirantes abandonando suas casas para ir buscar refúgio no litoral ou no Sul originam um tema literário (retomado pelo cinema novo) que se situa a meio caminho entre o folclore e a denúncia. Uma particularidade local, a presença do banditismo e do misticismo próprio à região constituiu o pano de fundo dessas histórias com personagens tipos do sertão, a saber, o vaqueiro, o jagunço, o cangaceiro, o beato, o coronel, o cantador de estórias, o retirante. A literatura tornou-se um meio de informação e de protesto para testemunhar a realidade efetiva do país nos anos 1930 e impulsiona o destino trágico de uma imensa parte da população ignorada pelo poder central.

Mas, antes de chegar a nós por intermédio da literatura erudita, todos esses personagens transitaram pela memória coletiva dos sertanejos graças à forte tradição oral mantida no sertão, pela presença dos contadores e dos cantadores de feira que os divulgavam durante suas peregrinações. A literatura oral brasileira, tipicamente nordestina, mais conhecida sob a denominação de literatura de cordel, estava presente nos mercados das cidades do interior sob a forma de livrinhos (folhetos) ilustrados de xilogravuras e suspensos em cordões, de onde o seu nome. No início, composta de um repertório de histórias orais improvisadas, que evocavam histórias de amor, de lutas de personagens fantásticos, a epopeia dos cangaceiros, a lenda de Carlos Magno e os Doze Pares de França, fatos da atualidade; essa tradição constituía não somente um meio de informação para as populações rurais (morte de Lampião ou de Getúlio Vargas, por exemplo), mas também um meio de transmissão da memória, da história e da cultura nordestina antes de ser transcrita e reconhecida como literatura: ela constitui o romanceiro do Nordeste sobre o qual voltaremos a tratar mais adiante.

### Sob o olhar das câmeras

Para uma arte sensível ao espetacular e ao pitoresco, o sertão, suas paisagens e seus personagens oferecem muitos atrativos promissores aos diretores em busca do sensacional. É assim que, em 1953, o cangaceiro, herói da saga sertaneja, faz a volta ao mundo em alguns toques de manivela<sup>2</sup>. A assimilação ao gênero faroeste, o insólito do traje do cangaceiro, a música folclórica e o idílio amoroso contribuíram na conquista de um grande público. Essa visão romântica do sertão será violentamente combatida por

Glauber Rocha, que expressará as escolhas estéticas do cinema novo na *Revisão crítica do cinema brasileiro*, em 1963, depois no célebre manifesto *Eztetyka da fome*<sup>3</sup>, apresentado em Gênova em 1965. Ao contrário das imagens glamourizadas de Chick Fowles, os cinemanovistas vão elaborar uma fotografia apta a traduzir a aridez e a seca do sertão, inspirando-se notadamente nas famosas xilogravuras que ilustram as capas do cordel. No plano da narrativa, a estrutura dicotômica que opunha o bom ao malvado cangaieiro cederá lugar a uma estrutura menos ortodoxa, toda em elipses e suturas violentas, calcadas sobre o modelo oral narrativo do cordel.

Em 1960, o filme documentário *Aruanda*, de Linduarte Noronha, relato da vida miserável de descendentes de habitantes dos quilombos, constitui o ponto de partida para a reflexão estética do cinema novo. Tocado pelo “primitivismo” do filme, Glauber Rocha encantou-se, sobretudo, pela pujança da realidade retransmitida de modo precário pela câmera, pela imagem de uma “terra ensolarada e longínqua”. Se o fato de desenvolver uma temática nacional é adquirido depois de muito tempo para criar um cinema autenticamente brasileiro, restava ainda encontrar uma estética nacional e uma linguagem revolucionária, que permitisse realizar no cinema aquilo que a literatura já havia começado a saber, “uma nacionalização da arte brasileira através de sua linguagem, de sua forma, de sua expressão<sup>4</sup>.”

Em 1963, três filmes de ficção levam o sertão à tela: *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, publicado em 1938; *Os fuzis*, de Ruy Guerra, com cenário original situado na Grécia; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, narrativa exemplar do destino de Manuel e Rosa. Tão brutal e inesperado quanto possa parecer, em pleno movimento desenvolvimentista coroado pela inauguração de Brasília em 1960, surgiu nas telas, de repente, esse outro Brasil, marginal, miserável e subdesenvolvido, característico do cinema novo e de seu engajamento ideológico, o que levou Glauber a afirmar: “O que fez do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de engajamento com a verdade; foi sua própria miserabilidade que, antes descrita na literatura dos anos 30, estava agora colocada em imagem pelo cinema dos anos 60; e, se antes era escrito como denúncia social, nos dias atuais, tornava-se um sujeito de discussão, tanto quanto problema político<sup>5</sup>.”

Os três diretores, cada um a sua maneira, introduziram na gesta sertaneja o fio condutor de uma história que representa aquela do País, a literatura do Nordeste e a tradição do cordel constituindo-se uma fonte de inspiração fundamental para o cinema. Em uma das extremidades do triângulo, Ruy Guerra, de origem moçambicana, o mais estrangeiro neste universo sertanejo, organizou um verdadeiro laboratório durante

a filmagem. Ele desejava, por meio da observação minuciosa do ambiente local, que os atores conseguissem compreender as particularidades regionais, “intensificando o realismo do filme. A preocupação, nesse caso, era a percepção da realidade singular do Nordeste, para transformá-la em filme<sup>6</sup>.” Encontrando-se no Nordeste para lá trabalhar com seu roteirista Miguel Torres, Ruy Guerra teve a oportunidade de encontrar o famoso coronel Rufino, que havia matado Corisco, encontro que ele relata em uma crônica intitulada “O Homem que matou Corisco<sup>7</sup>.”

Na outra extremidade, Glauber Rocha, o mais familiar do universo sertanejo, que tomara por referência a obra literária de José Lins do Rego, devorada integralmente à idade de dezessete anos e magistralmente analisada em um estudo intitulado “Romance de José Lins do Rego”<sup>8</sup>. É a partir de seus romances que Glauber Rocha analisa todas as antinomias do Nordeste: “o subdesenvolvimento do meio rural que coabitava com o relativo progresso urbano, a luta do bem contra o mal, o misticismo dos beatos e a violência dos cangaceiros, a seca persistente entre os intervalos da terra reverdejante pela bênção das chuvas esporádicas, a cruz e o punhal, a amargura do êxodo e o júbilo do retorno, o conflito entre a terra e o homem, que gerava o fanatismo, a revolta ou a submissão fatalista, no meio do qual emergiam os líderes messiânicos, condutores das almas resignadas<sup>9</sup>.”

A utilização frequente da obra de José Lins do Rego levou igualmente o futuro diretor a compor com uma característica recorrente da mentalidade nordestina, a saber, a frágil fronteira entre a memória e a imaginação, entre a realidade e a ficção, entre o aqui e o alhures, entre o ser e o sonho. Para um sertanejo, a compreensão do mundo é, ao mesmo tempo, realista e alegórica, literal e simbólica. O sertanejo é ele mesmo e a imagem com a qual ele se identifica: ele é o que ele pensa, o que ele visualiza. Essa dupla percepção está ilustrada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* na personagem de Corisco, que encarna igualmente Lampião morto.

Essa dupla apreensão se traduz igualmente na forma dada ao romance: uma fiel reprodução da realidade margeia uma sólida veia criativa (no cinema, isso se traduzirá pela justaposição de características documentais e ficcionais). Enfim, os personagens fílmicos elaborados por Glauber Rocha são inspirados pelos personagens de “Pedra Bonita” (1938) e *O cangaceiro* (1953). As três figuras principais Manuel, Sebastião e Corisco lembram Bentinho, Domício e Aparício, e a hesitação de Manuel entre as duas alternativas mística e rebelde reflete a dicotomia sertaneja desenvolvida nos romances de José Lins do Rego.

No centro do triângulo, Nelson Pereira dos Santos, precursor do movimento do cinema novo, que já conhecia fisicamente o sertão por ter lá realizado, ironia da sorte,

o filme *Mandacaru vermelho* (1960), impedido então pela chuva de rodar *Vidas secas!* Ele partilhava com Glauber Rocha uma profunda admiração pela obra de Euclides da Cunha, assim como uma tomada de posição política comum diante do abandono e da marginalização de uma parcela da população brasileira: “Esse filme não é somente a transposição fiel para o cinema de uma obra imortal da literatura brasileira. É, antes de tudo, um testemunho sobre uma dramática realidade social de nossa época e sobre a extrema miséria que reduz à escravidão 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro pode ignorar<sup>10</sup>”.

Glauber Rocha, por outro lado, manifestava uma grande simpatia ao cineasta como testemunha, essas poucas linhas de introdução à letra da música de Sérgio Ricardo do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: “Uma das mais belas imagens do nosso cinema é portanto, aquela de Grande Otelo, em *Rio, Zona Norte*, cantando um samba de Zé Kéti. É assim que nossa música no cinema funcionará sempre como uma explicação profunda da alma brasileira<sup>11</sup>”.

“Explicação profunda da alma brasileira”, representação da realidade com uma linguagem fiel ao modo de pensar e de se exprimir do povo brasileiro, tudo parece conduzir naturalmente Glauber Rocha às fontes da expressão popular: o cordel.

### Depois surgiu o cordel...

“Tudo começou no século XVI com a chegada dos portugueses<sup>12</sup>.” Assim começa uma das famosas conferências do professor Raymond Cantel, primeiro professor de universidade estrangeira a se interessar pela literatura popular brasileira. Sem recuar muito longe nas origens do cordel no Nordeste, podemos simplesmente lembrar as raízes europeias e medievais desta tradição. Segundo Luís da Câmara Cascudo, os primeiros livretos de cordel, foram impressos no Recife em 1873. Constituída, no início, essencialmente da transposição para o público rural do romanceiro ibérico, das lendas e dos contos tradicionais, a literatura de cordel, em especial com os folhetos de Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, Pacífico Pacato Cordeiro Manso, Francisco das Chagas Batista e José Pacheco se consagrou à escrita da vida cotidiana do Nordeste, de sua história e de sua cultura<sup>13</sup>.

Esses relatos em verso, que o jovem Glauber Rocha teve a oportunidade de ouvir nos mercados, fazem parte da imersão cultural do cineasta, originário de Vitória da Conquista, situada no estado da Bahia, o que o familiarizou, desde muito jovem, com um grande número de personagens históricas como Antônio Conselheiro, o padre Cícero Romão Batista, o beato José Lourenço, o padre José Antônio de Maria Ibiapina, Frei

Damião, Antônio Silvino, Virgulino Ferreira, vulgo Lampião, Maria Bonita, Corisco, Dadá, José Rufino<sup>14</sup>, Luiz Carlos Prestes, assim como um grande número de lendas e de figuras arquetípicas tratadas de diferentes maneiras: épico, maravilhoso, cômico, burlesco, trágico. Sem entrar nos meandros de uma classificação dessas narrativas, nos contentaremos em sublinhar a existência dos ciclos e de assinalar que as histórias de cangaceiros pertencem ao ciclo heroico moderno, enquanto que as histórias de beatos pertencem ao ciclo religioso, segundo a classificação estabelecida por Raymond Cantel.

Glauber Rocha havia assistido a inúmeras peijas de repentistas, escutava regularmente os violeiros nos mercados e conhecia de cor dezenas de versos pertencentes aos cordéis desses dois ciclos, pois existe, com efeito, mais de uma centena de folhetos consagrados a Antônio Conselheiro, Lampião, ou ao padre Cícero Romão Batista, e não é raro que jovens autores de cordel trabalhem estas temáticas atualmente. A Guerra de Canudos foi, sem dúvida, um dos primeiros eventos históricos a ser transformado em cordel<sup>15</sup>. A primeira versão conhecida, a do soldado João 15, Manuel Batista de Moraes, adotou Antônio Silvino como nome de guerra. Primeiro grande chefe cangaceiro, à cabeça de duzentos homens, ataca as tropas do governo e ocupa as grandes propriedades de terra para redistribuí-las aos camponeses. Ele se autoproclamou o governador do sertão, prova de seu desejo de promover a independência deste território.

Melchíades Ferreira da Silva relata, em 80 estrofes de sextilhas, as quatro expedições enviadas contra Canudos. Escrita no primeiro decênio do século, à época do cangaceiro Antônio Silvino, o chefe messiânico Antônio Conselheiro é descrito como um chefe cangaceiro que se opõe à República. Sua impostura consiste em enganar a população analfabeta do sertão, pretendendo fazer milagres como “transformar a água em leite e as pedras em pão”. São exatamente as palavras colocadas na boca de Sebastião em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O personagem do cangaceiro experimentou uma boa sorte no cordel, onde foi apresentado como herói por excelência, sutil mistura de criminoso e defensor da justiça na linha direta do livro de aventuras do sertão intitulado: História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França<sup>16</sup>, que serviu de fonte a um grande número de poemas orais consagrados pelo cordel. O cangaceiro foi considerado como o “verdadeiro paladino do sertão”, e as alcunhas de “Rei do sertão, Rei do cangaço, Terror do nordeste, Fuzil de ouro” são habituais para qualificá-lo. Transfigurado em nobre guerreiro pelo cordel, o cangaceiro era, na realidade, um criminoso errante, sanguinário e violento, que aterrorizava a população. Glauber Rocha fez, por sua vez, um guerreiro decaído, figura ambígua e esquizofrênica, hesitante entre a perdição e a revelação.

Por outro lado, toda a cultura oral, com seus rituais e suas crenças, sua percepção do mundo, sua filosofia de vida, sua mentalidade camponesa, seus valores morais,

foi transposta para essas produções populares. Essa transmissão cultural se fazia em uma forma narrativa bastante aceita pelo público, capaz de memorizar bom número de estrofes graças às rimas e ao retorno regular de adjetivos caracterizando as proezas dos principais heróis da mitologia sertaneja. Marca típica da oralidade, para atrair a atenção do ouvinte (as primeiras estrofes dos folhetos eram declamadas para atizar a curiosidade dos futuros compradores), as narrativas começavam com um prólogo que situava a ação e, por vezes, mesmo solicitavam a reflexão do ouvinte sobre tal ou qual aspecto da história.

Para finalizar, uma conclusão de ordem moral, geralmente, se impunha, pois o cordel desempenhava também um papel didático e educativo muito importante para uma população, na sua grande maioria, analfabeta. A poesia, essencialmente narrativa, utilizava recursos retóricos que permitiam grande condensação dramática; os saltos temporais não eram raros nem os resumos sintéticos. A descrição dos caracteres aproximava-se, às vezes, da caricatura, mas esta simplificação era necessária a fim de fixar a atenção e permitir a memorização dos relatos.

### Tradição e atualização

Para elaborar a trama de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha recorre não somente à técnica narrativa do cordel, mas também à reatualização das crenças populares, que interpretará de modo revolucionário. Ele reconhecia, de bom grado, ter escrito a trama do filme a partir de vários cordéis e realizado a montagem da sequência da morte de Corisco em função do ritmo de uma dessas canções. Alguns anos mais tarde, retomando a temática do cangaço, ele incluirá mesmo o célebre cordel de José Pacheco, “A chegada de Lampião no inferno” no filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). O combate, por exemplo, que opõe Antônio das Mortes e Coirana é um tema típico da literatura popular: os violeiros se lançam desafios, contendas verbais que podiam se prolongar até tarde da noite, chamadas pejejas ou desafios. Quanto ao duelo entre os dois guerreiros, é a figuração heroica, por excelência, herdeira da tradição carolíngia<sup>17</sup>. De um ponto de vista coreográfico, Glauber Rocha toma emprestado às danças populares, notadamente às cheganças, representação ibérica tradicional dos combates entre mouros e cristãos.

Essas formas narrativas novas para o cinema, mas antigas para a região, permitiram a Glauber Rocha encontrar uma linguagem adequada aos princípios da estética da violência. Como para o diretor não bastava mais desenvolver uma temática nacional, mas o que ele precisava era encontrar igualmente uma estética nacional, o recurso ao



cordel será um dos meios por excelência de “abrasileirar” o cinema. Além do mais, a mediação pela voz do cantador, cego Júlio, confere imediatamente uma dimensão mítica ao tratamento da história. O exemplo da relação Antônio das Mortes/Cego Júlio serve de modelo a esse respeito. Após o massacre dos penitentes e da morte de Sebastião por Rosa, Antônio das Mortes assegura ao cantador cego que o beato foi morto pelo povo. Logo esse último transmite a novidade por intermédio de seu canto. O espectador assiste, assim, ao vivo, à criação de um mito. Como diz o poeta, entre a verdade e a lenda, se a lenda é mais bela e mais forte, escolha a lenda e não a verdade.

Como ponto de partida do cenário de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, um texto escrito pelo diretor e destinado a ser musicado por Sérgio Ricardo. Esse texto, dividido em dez sequências, introduz os personagens principais do ponto de vista da fábula: Manuel, Rosa, Sebastião, Antônio das Mortes e Corisco. Por um efeito de condensação considerável, ele situa todos os elementos da tragédia sertaneja: a seca, o misticismo, o fanatismo religioso, o coronelismo e o banditismo. A brevidade do texto e a concisão das ações relatadas, os encontros de Manuel e o massacre dos penitentes, depois dos cangaceiros, preparam cuidadosamente o epílogo que contém a mensagem essencial do filme. Pela primeira vez na História do Brasil, um casal de camponeses, Manuel e Rosa, conseguem superar o impasse trágico no qual se encontrava, geralmente, encurralado o camponês sertanejo, figura da população brasileira, frente à Lei e ao Poder. É assim que se realiza simbolicamente a profecia de Corisco, última palavra proferida antes de sua morte: Mais fortes são os poderes do povo.

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.

Do mesmo modo que no plano estético, Glauber Rocha recusou o chapéu de couro com as estrelas de Salomão vulgarizado pelos outros filmes do gênero desde o sucesso de *O cangaceiro*. Da mesma maneira, Glauber Rocha deseja atingir maior apuro estilístico na narrativa. Quando o filme aborda a reflexão sobre o devir de Manuel, ele adapta uma linguagem simbólica, recusando todo exotismo: assim o personagem de Sebastião é uma sobreposição do beato José Lourenço, do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto<sup>18</sup> e de Antônio Conselheiro, de Canudos; Corisco representa Corisco vivo e

Lampião morto, que Corisco promete a si mesmo vingar. Noutros termos, os personagens históricos, que a cultura popular por meio do cordel havia já transformado em mitos, são retrabalhados de modo sintético no filme, ao mesmo tempo em que são colocados em um passado transcorrido: seu fracasso, sua morte pelas mãos do povo, o atesta.

Entre os diversos elementos que contribuíram para a expressão de uma sensibilidade nordestina, é preciso sublinhar o lugar fundamental concedido à música popular. Glauber Rocha adapta a tradição do cordel e dos cantadores de feira ao cinema sem folclorizá-los, como foi o caso de *O cangaceiro* com a canção Mulher Rendeira ou o forró, mas transformando-o em elemento principal da narrativa dramática: “É a memorização da fábula pelo testemunho cego, a glosa popular do mito, ou o comentário e a antecipação (como aquela do coro helênico) da realidade<sup>19</sup>.” Do mesmo modo que Villa-Lobos se inspirou nos temas folclóricos tradicionais para compor sua música, Glauber Rocha e Sérgio Ricardo trabalharam a partir de estruturas oferecidas pelo cordel para nelas fazer um fio condutor do filme: serve para introduzir os personagens à moda do coro das tragédias antigas, comentando um evento, narrando uma ação, anunciando um relato e funcionando como epílogo<sup>20</sup>. A utilização da música de Villa-Lobos (Glauber Rocha havia inicialmente previsto Bach) se impõe pelas mesmas razões, a partir do momento em que Glauber Rocha a descobre. Segundo ele, Villa-Lobos conseguiu sintetizar o Brasil em termos artísticos: “Ele filtra toda uma temática popular autêntica, humana, impregnada de nossas tradições, em uma forma musical de grande valor<sup>21</sup>.” Paulo Perdigão, em sua análise da música do filme, mostra claramente como Glauber Rocha conseguiu fazer da partitura de Villa-Lobos o equivalente sonoro das imagens do filme<sup>22</sup>.

Um último elemento característico do Nordeste vem enriquecer a linguagem cinematográfica e a estrutura narrativa, é o jogo das elipses. Interrogado a este respeito, Glauber Rocha confessa ter reproduzido o modo popular de relatar as histórias de crimes no balcão de bar, que se traduz pela justaposição de imagens fortes com elipse temporal a fim de marcar o ouvinte<sup>23</sup>. Isto porque, para Glauber Rocha, o recurso à tradição oral da qual se nutriu o cordel e os cantadores de feira se impôs como uma evidência; era o modo mais autêntico de contar uma fábula que estava situada no contexto nordestino: “É uma coisa simples, que acabou de ser introduzida no cinema, mas que já é uma velha tradição na literatura brasileira. Muitos escritores já escreveram com esta tonalidade, utilizando a forma do cancionário popular das feiras do Nordeste para narrar uma história. Não foi uma escolha de minha parte, mas simplesmente uma observação mais atenta do problema, a saber, que a melhor forma de contar uma história do Nordeste é integrar essa história nesta estrutura narrativa, já que toda a realidade do

Nordeste é transformada em lenda, em análise da realidade, pelos trovadores cegos e pelas pessoas que contam os eventos<sup>24</sup>.”

## Significação dos personagens

A familiaridade com o repertório do cordel assim como com os heróis evocados nos folhetos permitem a Glauber Rocha criar personagens com verdadeira dimensão de palimpsesto. No plano da intriga, o beato Sebastião, primeira tentação de Manuel antes mesmo de ter cometido o assassinato do coronel, é definido pelo cordel como um santo que vai salvar a comunidade de crentes do desastre que se abate sobre a terra. Na qualidade de salvador, ele se inscreve na linhagem do Conselheiro, e Rosa, depois Antônio das Mortes, não deixa de comparar os dois. Receando que o massacre como aquele de Canudos se repita, Rosa deseja deixar o Monte Santo o mais rápido possível enquanto que o coronel e o padre vêm convencer Antônio das Mortes a matar Sebastião antes que este “não se torne um outro ‘Conselheiro’”. O apelo de Canudos e a minimização pelas autoridades do perigo à vista fazem hesitar Antônio das Mortes. De fato, Glauber Rocha introduziu uma continuidade espaço-temporal com Canudos por intermédio da visão do cego Júlio, mas ele opta, claramente, por uma ruptura radical: a ordem política deve ser substituída pela ordem religiosa. Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, a figura de Antônio Conselheiro está integrada em uma cadeia de solidariedade que cobre os dois últimos séculos: quando do confronto entre o coronel Horácio e a multidão a quem ele distribuía a comida, uma voz em *off* desafia os nomes dos beatos e dos cangaceiros que lutaram contra as injustiças sociais, entre os quais aquele de Antônio Conselheiro. Glauber Rocha utiliza essa referência histórica do imaginário popular para colocar sobre um mesmo plano misticismo e banditismo, que assim anulam seu poder. A população deve procurar outros meios para evitar a fome e a miséria.

No cordel, Antônio das Mortes é apresentado como inimigo, ao mesmo tempo, do beato e do cangaceiro, tendo por missão eliminar os cangaceiros. Sobreposição da figura das volantes<sup>25</sup> e dos jagunços, ele se torna um representante individualizado e independente que trabalha para si mesmo. Do ponto de vista da encenação, seu traje é inteiramente revelador desta vontade de síntese. Enquanto que, na realidade, os soldados enviados no encalço dos cangaceiros eram vestidos quase como eles, Glauber Rocha tomou por referência um matador de cangaceiros de sua cidade natal, que tinha o hábito de usar uma capa colonial para proteger seu fuzil: “Como eu tinha vontade de fazer uma síntese deste tipo de personagem, um homem contratado para matar, juntei os elementos de José Rufino àqueles dos outros jagunços, alguns que eu conhecia pes-

soalmente, outros por ouvir dizer e eu realizei este personagem que me parecia ser uma síntese do jagunço-matador de cangaceiros desta região do sertão<sup>26</sup>.” Esse dito Antônio das Mortes vem juntar-se à figura do guerreiro saído da tradição carolíngia. Sua profissão, matador de cangaceiros, é quase um estado natural: “Para dizer a verdade, eu não tenho medo da guerra, meu Pai, eu estou nela desde o meu nascimento”. Isso o leva a hesitar diante do pedido do coronel, pois o caso de Sebastião é diferente: trata-se de um profeta que tem o favor do povo. Sobre o plano da encenação, a figura do guerreiro é introduzida de modo teatral nos dois filmes de Glauber Rocha. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Antônio das Mortes aparece somente na sequência 20, de modo enigmático e imponente, e sua identidade é revelada pelo canto do violeiro na sequência seguinte. Corisco aparece ainda mais tarde, no mesmo modelo. Os dois personagens se definem de início no que diz respeito ao compromisso político. Antônio das Mortes é comanditado pelo coronel e o Pai para matar o santo Sebastião, julgado ameaçador para a ordem pública; Corisco se apresenta como defensor dos pobres<sup>27</sup>. As razões de suas escolhas respectivas são muito pessoais. Para Corisco, trata-se de um estatuto tradicional, à medida que a entrada no cangaço se inscreve na espiral da vingança e da justiça que ele presta a si mesmo<sup>28</sup>. Ele é identificado pelo povo como o “filho mais velho de São Jorge”, pois ele luta contra as injustiças sociais. Antônio das Mortes é identificado pelo mesmo refrão em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* quando ele é chamando desta vez para eliminar um novo cangaceiro, Coirana.

Neste filme, encenado após o golpe de estado de 1964, o canto toma ainda outra dimensão, ao mesmo tempo relato e contra-ponto. O destino e a identidade de Coirana são revelados pela palavra cordel que se ouve nas imagens de sua agonia. O itinerário de Coirana o faz um “escravo moderno” das jazidas de onde fugiu da exploração. Seu crime não era ter matado, mas ter raptado uma moça. Tornando-se fora da lei, ele sonha vingar Lampião e Corisco. Quando ele estende os braços em cruz sobre uma árvore em pleno sertão, explode com ritmo endiabrado o cordel “A chegada de Lampião no inferno”, que vai pontuar o fim do filme, onde acontecerão as transferências de responsabilidade e a luta final conduzida pelo professor e Antônio das Mortes. Morto pelas mãos deste último, Coirana junta-se à sorte de seus heróis, com os quais se identificava, para prosseguir em seu combate contra as injustiças. Enquanto o professor o despoja de suas armas, estas serão confiadas solenemente a Antônio das Mortes por intermédio da Santa, o que lhe confere a responsabilidade de prosseguir, em nome de Deus, o combate interrompido por ele próprio por ordem das autoridades políticas e religiosas.

Chamado a combater, mais uma vez, as forças destruidoras do povo na pessoa de Mata Vaca, Antônio das Mortes se bate pela paz de sua alma: “Meu negócio é com

Deus”. Em outras palavras, isso se tornou uma questão de consciência pessoal. Antônio das Mortes não é mais esse matador que trabalha pelo dinheiro, mas para apaziguar sua consciência. A oportunidade de transformar o mundo passou, e a sequência no-lo mostra se afastando do sertão para alcançar a cidade. O discurso da trilha sonora que acompanha esses episódios conta simbolicamente que o combate com as forças do Mal nunca terminou: Lampião, “terror do mundo inteiro”, prossegue seu combate no inferno, que ele reduz a cinzas.

## Cine cordel

A introdução do cordel no cinema modifica sua natureza e não é mais *vox populi* por intermédio desta forma de expressão popular que se faz ouvir, mas do diretor que nos concede sua interpretação dos mitos sertanejos e sua mensagem política. Trata-se, pois, de uma reescrita no sentido próprio do termo, de uma reelaboração erudita da fonte de inspiração operada pelo cineasta. Essa reescrita modifica a visão popular da religião e do banditismo, concebidos como duas respostas possíveis á violência que lhes é imposta: o sertanejo escolheria entre a cruz e o punhal. A importância das duas soluções está demonstrada no filme, que encaminha o sertanejo à sua responsabilidade de homem e de cidadão.



## NOTAS

- 1 O Rei Sebastião, morto em 4 de agosto de 1578 em Alcácer-Quibir, quando da batalha contra os mouros, levado por Abdel Malik e cujo corpo nunca foi encontrado. A lenda relata que o Rei teria sido enfeitado pelos mouros e que ressurgiria dos mares, sobre seu cavalo branco, à frente de um exército invencível, traria riquezas e poder aos portugueses, restauraria a glória e a grandeza passadas do império quando seu encantamento fosse rompido.
- 2 O filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, obtém o prêmio de melhor filme de aventura em Cannes e foi distribuído em 57 países.
- 3 Glauber Rocha. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- 4 Documentários: *Arraial do Cabo* e *Aruanda*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1960. Suplemento Dominical.
- 5 Glauber Rocha. *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 30.
- 6 Fernão Ramos. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987, p. 350.
- 7 Ruy Guerra. *20 navios*, Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1996, p. 15-19.
- 8 Revista *Mapa*, Salvador, n. 2, 1957.
- 9 João Carlos Teixeira Gomes. *Glauber Rocha, esse vulcão*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, 635 p.
- 10 Texto de abertura da adaptação de “Vidas secas”, de Graciliano Ramos por Nelson Pereira dos San-

- tos.
- 11 Glauber Rocha. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 111.
  - 12 Raymond Cantel. “La littérature populaire brésilienne”. Poitiers: CRLA, 1993, p. 42.
  - 13 13. Cascudo, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Ediouro, 2000.
  - 14 Nome do policial que matou o último cangaceiro, Corisco, e feriu sua mulher, Dadá, em 25 de maio de 1940.
  - 15 Ver José Calasans, *Canudos na literatura de Cordel*. São Paulo: Ática, 1984 e Mark Curran. *História do Brasil em Cordel*. São Paulo: Edusp, 1998.
  - 16 Traduzido do espanhol por Jeronymo Moreira de Carvalho. Rio de Janeiro: Livraria Império, [19-?].
  - 17 Jerusa Pires Ferreira. *Cavalaria em cordel, o passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1979, p. 67-75.
  - 18 Ver Cláudio Aguiar. *Caldeirão, a guerra dos diabos*. Rio de Janeiro: Caliban, 2000.
  - 19 Paulo Perdigão. Ficha filmográfica. In: *Glauber Rocha. Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
  - 20 Ver também Ismail Xavier. *Sertão, Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Embrafilme, Secretaria de Cultura/MEC, Brasiliense, 1983. p. 89-94. *A mediação do cordel e o cinema: o popular e o erudito*.
  - 21 Glauber Rocha. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, op. cit., p. 133.
  - 22 Paulo Perdigão, op. cit., p. 167-8.
  - 23 Glauber Rocha, op. cit., p. 124: “É o tipo de narrativa que eles utilizam, altamente violenta e elíptica [...] esta tradição narrativa do piscar de olhos”.
  - 24 Ibid., p. 125.
  - 25 Nome dado aos grupos armados móveis compostos de 20 a 60 homens, pertencentes à polícia militar e compostos de contratados e de soldados lançados no encalço dos cangaceiros para exterminá-los.
  - 26 Glauber Rocha, op. cit., p. 125.
  - 27 Ver o filme: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: “Eu mantenho minha promessa bem aventurado Cícero! Não deixo os pobres morrerem de fome”.
  - 28 Ibid.: “Ainda garoto, apanhei como um cão do pai daquele cara lá. Esperei 20 anos, degolei muita gente para aliviar minha dor”.

## Resumo

Este artigo se propõe a analisar dois filmes de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* à luz dos elementos do universo da cultura popular nordestina admitidos como a inspiração pelo cineasta para criar a estética do cinema novo, tanto do ponto-de-vista da trama e da escolha dos personagens, das performances gestuais, da narração, da música, da luz e da fotografia, quanto do conteúdo religioso, social e político; desta forma, Glauber Rocha parte de uma realidade regional para a projetar num plano nacional e internacional

## Résumé

L'article se propose d'analyser deux films de Glauber Rocha, *Le dieu noir et le diable blond* (1963) et *Antonio das Mortes* (1969) à la lumière de sa fréquentation et connaissance de l'univers de la culture populaire nordestine dont il s'est inspiré pour créer l'esthétique du *cinema novo*, tant du point de vue de la trame et du choix des personnages, de leur gestuelle, de la narration, de la

musique, de la lumière et de la photographie sans oublier le contenu religieux, social et politique. C'est ainsi que Glauber Rocha part d'une réalité régionale pour la projeter sur le plan national et international.



DEBS, Sylvie, Cordel, cinema & Glauber. *Légua & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, A. 14, nº 7, 2016, p 124-138.

**Sylvie Debs** é Professora da Université de Strasbourg do Departamento de Informação e Comunicação; representante da Rede Internacional de Cidades de Refugiados (ICORN); no criou a rede CABRA (CASas BRAsileiras de Refugio); tem doutorado em Literatura Comparada e é considerada na França como uma das mais importantes especialistas em cinema brasileiro; publicou os livros: *Patativa de Assaré* (2000) ; *Les mythes du sertão : émergence d'une identité nationale* (2002), *Brésil : l'atelier des cinéastes* (2004) et *Cinema e literatura: um jogo de espelhos* (2014), além de diversos artigos sobre cinema e literatura de cordel e sobre cultura popular nordestina.