



Glauber Rocha diz, a respeito de *Deus e o Diabo*, *O Dragão da Maldade e Terra em Transe*: “todas as cenas depovo é o povo que cria, eu filmo”. E segue: “as manifestações do povo são as mais importantes, e eu filmo essas manifesta-

ções, por isso é que os filmes convencem, convencem até os inimigos porque tá lá a verdade [...]” (1).

JOSETTE MONZANI é professora da Universidade Federal de São Carlos, doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, e se dedica há muitos anos ao estudo e pesquisa da obra de Glauber Rocha.

Para realizar, nos vários roteiros, o trecho referente ao cangaço, matéria de nosso estudo dentro da obra *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber fez um levantamento da visão popular do cangaço. Recolheu, entre outros documentos importantes, um folheto de cordel, entrevistas e recortes de jornal e cantigas, de onde retirou elementos para compor seus personagens Corisco, Herculano e Antônio das Mortes e o entrecho do cangaço.

Glauber
JOSETTE MONZANI



*Na outra
página, Antônio
das Morte,
personagem
inspirado em José
Rufino; ao lado
Othon Bastos
interpreta Antônio
das Morte em
Deus e o Diabo na
Terra do Sol*

E A CULTURA DO POVO

rubber

1) Da *História de Lampeão*, de Antônio Teodoro dos Santos (2), assinala alguns trechos e utiliza as visões da morte de Lampião, do que aconteceria a seguir com o cangaço e da figura de Corisco. Reproduziremos um longo porém esclarecedor trecho.

“A 28 de julho
Do ano de 38
O tenente João Bezerra
Com seu batalhão afoito
Matou e desbaratou
O cangaceiro no coito.

Todos os lados tomou
Três horas da madrugada;
Tomou todas posições
Estava a hora marcada
De acordar Lampeão
Na sua linda morada.

Fez um cerco bem seguro
Com boa metralhadora;
Nessa hora só livrava-o
A grande mão protetora
Mas oração deste mundo
Não livra dessa tesoura (3).

Quatro horas da manhã,
clareava a luz do dia;
Maria se penteava
À frente da moradia...
Uma fumaça de fogo
Naqueles ares subia! ...

O tenente conhecendo
Que tudo estava seguro
Mandou fogo meia hora
Que o mundo ficou escuro
Mas os cabras respondera
Foi aí duro com duro.

[...]

‘Curisco’ com grande turma
Correu doido na barranca.

[...]

‘Curisco’ tendo escapado
Com diversos cangaceiros

Foi ele o chefe do grupo
Andando nos tabuleiros
Rumou certo prá Bahia
Foram os dias derradeiros.

Com a morte de Lampeão
Fracassou o banditismo
Os jagunços conheceram
Que se achavam no abismo
Muitos iam se entregar
Com luminoso cinismo (4).

Mas ‘Curisco’ se julgava
Forte que nem Lampeão;
Continuou no império
Comandando o batalhão
Junto a sua companheira
Que amava de coração.

[...]

A polícia do Estado,
No sertão de Mundo Novo,
Botou ‘Curisco’ no cerco
Apertou-se como um ovo;
Pôs termo na existência
De ‘Curisco’ com seu povo.

Mas ele antes de morrer
Quase assombra esse sertão
Pôs o dedo no gatilho
E o joelho no chão;
Espalhou brasa sem dó
Unido a seu batalhão (5).

[...]

Porém a metralhadora,
Como chuva de terror,
Comeu todos cangaceiros;
‘Curisco’ e o seu amor,
Dadá, que, bem baleada,
Levaram prá Salvador.

O povo cantou:
Vadeia, gente,
Até o sol raiá;
Vadeia, gente,
Até o sol raiá.
Mataro Curisco
e baliaro Dadá...” (6).

1 Ver depoimento de Glauber Rocha a Raquel Gerber, dado em Roma, 1973. Documento inédito, p. 162.

2 Terceira série, pp. 27-32, documento que se encontrava depositado na Cinemateca Brasileira, São Paulo, no Arquivo Glauber Rocha, de onde viria a desaparecer posteriormente.

3 Trecho assinalado por Glauber Rocha.

4 Trecho assinalado por Glauber Rocha a partir do verso “com a morte de Lampeão”, que traz ao lado manuscrito: “pode ser desenvolvido”.

5 Trecho assinalado por Glauber a partir de “A polícia do Estado”, tendo ao lado manuscrito: “As versões variam. A minha é válida”.

6 Transcrevemos aqui exatamente a grafia encontrada no folheto.

Já na versão 1 dos roteiros de *Deus e o Diabo* (*A Ira de Deus – Corisco*) Glauber dramatiza a morte de Lampião. Os planos 5 a 12 dão idéia da calma que reinava no acampamento em Angicos, contrastante com a rapidez da armação do assalto surpresa, e da salvação de Corisco:

- “5 – Lampião dorme na rede de óculos: é lamp é lamp, etc.
- 6 – Soldado aponta o fuzil
- 7 – Outro soldado
- 8 – Outro soldado
- 9 – Tenente: fogo
- 10 – Fuzis disparam
- 11 – Fuzis disparam
- 12 – Fuzis disparam; escurecimento: som: gritos e tiros: letreiros: nordeste 19... a volante do tenente Bezerra massacra em Angicos o bando de Lampião, o mais feroz dos cangaceiros. Poucos escaparam. Entre estes Corisco e sua mulher Dadá. Som: gritos e tiros, gritos e tiros” (7).

Note-se que o “escurecimento” sugerido aqui por Glauber Rocha está indiciado nos versos “Mandou fogo meia hora / Que o mundo ficou escuro” do romance.

Mas é na versão 2 (*A Ira de Deus – Coirana*) que o trecho inicial do poema aparecerá realmente representado: é madrugada, os cangaceiros estão despertando, a mulher do chefe (aqui nomeado Jesuíno Brilhante, mas em tudo semelhante ao Lampião da versão 1) penteia os cabelos, o ataque é súbito, Corisco (aqui nomeado Coirana) foge, escapa para uma elevação e decide continuar na luta, já chefiando o bando. Alguns planos exemplificadores:

- “6 – Soldados aproximam-se, semi-agachados, tomando posição de tocaia. Os fuzis e os rostos selvagens brilham sob a lua. O tenente vem na frente e suspende a mão em gestos para se fazer silêncio.
- 7 – [...]
- 8 – O sol nasce sobre o acampamento dos cangaceiros. Os cabras vão acordando um pouco. Levantam-se.
- 9 – Coirana levanta-se e se espreguiça contra o sol.

- 10 – A bela mulher do Capitão penteia a cabeleira.
- 11 – O Capitão ainda dorme na rede.
- 12 – Duas metralhadoras apontam.
- 13 – O Tenente baixa a mão.
- 14 – Três cabras caem mortos sucessivamente.
- 15 – [...]
- 16 – [...]
- 19 – O Capitão, mortalmente ferido, vem caindo.
- [...]
- 29 – Alquebrados, correndo e diminuindo a carreira, o bando escapado de Coirana chega para uma elevação.
- [...]
- 35 – Coirana: morreu o Capitão, acabou a choradeira. Vamo fazer a encomenda e meter os tampo na guerra”(8).

Continuando, será somente na versão 5 que Glauber trabalhará a questão do abandono do cangaço, após a morte de Lampião, por parte de vários cangaceiros:

“213 – Corisco: [...] Mas a cabroeira afrouxou, cego Júlio. Fiquei sozinho, só com esses quatro cabras pra enfrentar mil macaco armado de matadeira...”(9).

Interessa-nos marcar aqui que os trechos do poema evidenciados por Glauber Rocha – como os acima trabalhados – constituíram matéria de preocupação para ele em seu processo criativo, quer dizer, foram de certa forma selecionados quando da sua leitura, aguardando apenas oportunidade para serem incorporados ao projeto.

Por outro lado, o destaque feito pelo autor no episódio da morte de Corisco salienta o que estabelecerá outras oscilações de Glauber no decorrer das escrituras: quanto ao sentido, já que Corisco é morto por um tenente, inicialmente (versões 1 e 2), ou pelo tenente Antônio das Mortes (a partir da versão 3); e quanto à forma, já que Glauber parece estar buscando também, desde a versão 1, a melhor planificação para a sequência que vai, aos poucos, sendo cada vez mais esquemática. Relacionamos com esta insatisfação o seu comentário: “as versões variam. A minha é válida” (10).

Para finalizar, note-se a presença dos ver-

7 Josette M. A. S. Monzani, *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Vol. II.: *Roteiros de Glauber Rocha*, p. 10. Dissertação de mestrado apresentada no Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC/SP em outubro de 92.

8 Idem, *ibidem*, pp. 58-60.

9 Idem, *ibidem*, p. 402.

10 Da entrevista feita com José Rufino, o matador de Corisco, Glauber extraiu para o jornal o seguinte trecho, que bem demonstra sua preocupação com a estilização do final da vida do cangaceiro: “Estou ferido meu velho – gritou Dadá pulando no ar, baleada na perna. Mais fortes são os poderes de Deus – respondeu Corisco e fez fogo feroz contra o Major Rufino. O Major continuava correndo e disparava seguidamente no diabo louro que fugia para o horizonte. Uma bala rompeu os intestinos, as tripas de Corisco saltaram. O Major se aproximou, viu o homem no chão, calmo, sem medo, sem dores: – Por que você não se entregou Corisco? – Sou homem de morrer, num nasci pra ser preso. Cumé seu nome? – José Rufino. Então o rosto do Capitão se contorceu e ele mordeu os lábios com fúria. Eram 5 da tarde em ponto, no mês de maio, 1939” (*Diário de Notícias*, Salvador, 21-22/02/60, 1ª cad., p. 7).

sos “vadeia gente/ até o sol raiá/ mataro Curisco/ e baliaro Dadá”, por ele utilizados de forma adaptada na versão 5: “o povo tá cantando/ o sol vai raiá/ mataram Corisco/ balearam Dadá”(11).

2) Quanto aos relatos orais, Glauber vai ao sertão e entrevista o matador do Corisco verdadeiro e moradores do Monte Santo que se recordavam desse cangaceiro. Conta o matador José Rufino a Glauber a respeito do seu encontro com Lampião e Corisco:

“A lágrima escorria branca [...] e ele [Lampião] então me chamou pra entrar logo no bando, dizendo: Você é bom de valentia. Então, Corisco veio de lá, grande da minha altura, e me espetou nos peitos com o punhal, jogou meu chapéu no chão. Ele falou sério com Corisco; Corisco deu a meia-volta, danado de ódio, mas tinha de obedecer. [...] E eu expliquei: minha mãe tá doente. Eu vou, depois eu volto. Pode marcar. E ele respondeu: mãe eu respeito. E marcou comigo. Pois no dia seguinte recebeu foi fogo quente, meu e da volante”(12).

Na versão 4 lê-se esse episódio:

“51 – Close de Lampião, com uma *lágrima* escorrendo do olho direito

52 – [...]

Virgulino: *Cabra valente e corajoso. Quer entrar no meu bando?*

[...]

Antônio: *Hoje vou vê minha mãe que tá doente... E sou home de paz Virgulino... num agüento o cangaço...*

53 – Corisco surge, agora, em maior destaque e fala desaforado

Corisco: Home de paz... Home de paz...

Tu é, mais é um matador covarde... [...] num é que podia lhe matar agora pra um cair depois numa tocaia tua? *E então Corisco puxa o punhal e avança para Antônio. Mas Virgulino mete o braço e impede o gesto. Corisco recua.*

[...]

54 – CAM. corre pela cerca do curral até mulher, Antônio fala com ela Antônio: ...

Então eu fiz a traição mais suja... *Armei uma volante e fui esperar Virgulino na Areia Branca... [...]* Aí quando ele veio eu num tive coragem pra trair na traição... *Gritei alto e demos aberto um fogo doido (13)*”.

Ainda, as conversas com José Rufino deixam entrever a recolha de informações por parte de Glauber a respeito da descrição de Corisco: seu porte físico e indumentária. Na reportagem feita por Glauber, com José Rufino, diz este último: “Os cabelos de Corisco eram grandes, e quando ele jogava as mechas por cima dos ombros pareciam duas bandeiras amarelas. Quando Corisco cortou os cabelos, cada pedaço dava para fazer uma grande trança”(14); e ao lado desta declaração vemos também uma bela foto de Corisco com a legenda: “chapéu de couro, cabelos louros crescidos sobre os ombros, fuzil, punhal, armado como um cavaleiro de epopéias”.

Outra descrição é recolhida pelo autor junto a Dona Adelaide, moradora do Monte Santo: “como era bonito! As moça tudo endoidava e tem quem diz, porque sabe, que Maria Bonita era apaixonada por ele. Olho azul, cabelo louro, perfumado e cheio de cruz, São Jorge, botão no rifle, dente branco, dente de macho”(15).

Os cabelos longos de Corisco aparecem desde o roteiro 1 e se mantêm assim como o corte dos mesmos, até a versão final, o filme, com uma função ritualística que, mais à frente, será tratada.

Apesar de os roteiros não conterem muitas informações sobre como seria fisicamente o cangaceiro – exceção feita ao 5 em que se lê que ele tem os cabelos compridos e louros (página 185) e a beleza e a rapidez de um guerreiro (página 294) –, desde a primeira versão Corisco é uma personagem de personalidade carismática, fascinante. O carisma se acentuará, no filme, pelas escolhas da indumentária e do ator Othon Bastos para o papel (16).

Se o contato com José Rufino contribuiu, como notamos, para o estabelecimento da personagem Corisco, ele também disse bastante para a construção da personagem Antônio das Mortes, que aparece a partir da versão 3. Desse conhecimento parece ter resultado a *personalização* e a *concretude* do matador de

11 J. Monzani, op. cit., p. 430.

12 Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 13. A mesma história, praticamente da mesma forma, está contada na reportagem feita por Glauber com José Rufino, publicada no *Diário de Notícias* (cit., p. 7).

13 J. Monzani, op. cit., p. 302. Grifo nosso, salientado as semelhanças encontradas.

14 *Diário de Notícias*, cit.

15 G. Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, op. cit., p. 13.

16 J. Monzani, op. cit., p. 47, por exemplo.

Corisco, depurada nas versões 4 e 5 (17).

Ainda, dos jornais guardados por Glauber em seu arquivo pessoal, um merece destaque: é a folha do *Diário de Notícias*, de Salvador, de 8 de maio de 1959, que traz um depoimento (11ª de uma série de reportagens) do ex-cangaceiro Volta-Seca. São vários os pontos de semelhança com trechos dos roteiros. Resumidamente, temos: uma longa e minuciosa descrição de Corisco; ainda, que ele seguiu liderando o bando após a morte de Lampião; que prometeu matar quem tivesse Bezerra no nome; que enviou cabeças num pacote, como vingança pela morte de Lampião; que foi morto logo após ter abandonado o cangaço; que teve sua mão decepada ao morrer e sua mulher teve a perna ferida e, também, a origem de seu desafeto por Herculano, um delegado responsável pelo imposto pago na feira, que Corisco conhecera quando ainda bem jovem.

Vejamos um desses trechos:

“Depois da morte de Lampião pela tropa do Ten. Bezerra, enfureceu-se e, com o seu bando, passou a caçar quem tivesse Bezerra no nome ou qualquer relação com o matador de Virgulino. Houve uma ocasião em que mandou ao prefeito da cidade de Piranha (Alagoas), um embrulho grande. Quando a autoridade o abriu, deu com quatro cabeças decepadas e um bilhete dizendo: Se o negócio é de cabeças, vou mandar em quantidade...Querida aludir ao ‘carnaval’ que fizeram na Bahia com as cabeças de Lampião e seus ‘cabras’.

Na versão 1 (18) lê-se exatamente o mesmo, apenas que já dividido em planos de filmagem:

“51 – um cavalo estaca: Corisco furioso gira um saco na mão e atira
52 – o saco cai na porta da delegacia
53 – os cangaceiros saem violentamente da cidade
54 – pessoas correm para junto do saco
55 – abrem o saco e recuam apavoradas: quatro cabeças cortadas
56 – o delegado apanha um bilhete, lê
57 – o bilhete escrito com sangue: se o

negócio é de cabeças, aqui está
58 – o troco”.

Nas demais versões, esse fato permanece presente, ora como narrativa, ora como ação, como aqui.

Mais à frente encontramos: “Corisco: Agora acabou a festa. Quero que todo mundo fique sabendo que vou acabar com tudo que tenha Bezerra no nome” (19). Note-se que a personagem Corisco é construída em cima das informações colhidas nos relatos, tendo, portanto, uma base *realista, concreta*, muito forte.

3) Aparecem nos roteiros variantes de quadrinhas populares nordestinas, recurso que se manterá até a versão final, sendo cada vez mais explorado.

Na versão 1 temos a tradicional: “lá vem Corisco/e Lampião/chapéu de couro/fuzil na mão” (20). E esta outra, extraída do *Auto da Compadecida* de A. Suassuna (21): “Lampião e Maria Bonita/Pensaram que não ia morrer/Morreu na Boca da Noite/Maria Bonita ao Nascer do dia” (22).

Tendo se tornado clara para nós a atenção do autor para com as leituras populares do fato cangaço, percebemos que ele não apenas incorporava dados como também *modos estruturais* que articulavam estes dados. Poeta e narrador, ensaia na forma do romance de cordel, assim como na da fábula.

Sobre o romance popular diz Câmara Cascudo:

“Dividiu cenas quadras e pelos fins do século XVIII nas sextilhas de 7 sílabas, o metro secular para os rimances e canções de gesta. Creio ter sido o romance o primeiro verso cantado pelo português no Brasil. E esses versos vieram aos nossos dias, numa persistência que denuncia a vitalidade da espécie popular no espírito coletivo”(23).

É interessante observar que, desde a versão 1, que conta com apenas dois poemas e duas quadrinhas populares em sua trilha sonora, haja nos dois poemas a presença de sextilhas de sete sílabas. O primeiro caso é perfeito; no segundo o modelo falha (temos

17 Este trabalho foi desenvolvido em nossa dissertação de mestrado, vol. II.: *Análise dos Roteiros*, pp. 299-301 e 351-2.

18 J. Monzani, op. cit., p. 12. Para encontrar os demais trechos, procurar em: versão 1 – pp. 45-51; versão 2 – pp. 71, 83, 127-32, 145-7; versão 3 – pp. 153-5; versão 4 – pp. 327, 335, 341-2; versão 5 – pp. 395, 402, 414-5, 424, 429-30.

19 J. Monzani, op. cit., p. 15. O nome Bezerra encontra-se substituído por “Governo” no original.

20 Idem, ibidem, pp. 11, 18 e 33.

21 Rio de Janeiro, Agir, 1975, p. 79: “Lampião e Maria Bonita/Pensava que nunca morria: / Morreu à boca da noite, / Maria Bonita ao romper do dia”.

22 J. Monzani, op. cit., p. 10.

23 L. Câmara Cascudo, *Literatura Oral no Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1978, p. 232.

uma quadra, uma sextilha, um terno e outra sextilha) mas nota-se que a sonoridade, principalmente dos versos finais, é muito agradável.

Veja-se o primeiro:

“os macaco tão pensando
que acabaram lampião
mas o povo tá sabendo
que não morre um capitão
nunca bala de macaco
pode trazer medo e risco.

se o capitão morreu
temo agora a Corisco
cum a presença de Deus
ele vinga todo o ano
até chegar o dia
que encontrar Herculano.

então vai vingar tudo
que sofreu de humilhação
vai acabar o ódio
no fundo do coração
vai também morar no céu
do lado de lampião”(24).

A sextilha final do segundo:

“Tá contada a minha estória
com toda abnegação.
peço agora um pagamento
se o sinhô tem um tostão.
se num tiver dinheiro
paga com o coração”(25).

Mais ou menos à época da elaboração de *A Ira de Deus – Corisco*, datada de 1959, Glauber deve ter escrito a narrativa *Romance do Vira Mundo* (26), que trata das aventuras desse herói ao lado de Rolando, em busca de suas origens. O conto tem uma lição moral, ao final, e Glauber nomeia-o uma fábula, assim como faz com *Deus e o Diabo* na sua 5ª versão (27). Diz ele, reafirmando o escrito no roteiro, no volume *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: “O filme não é realista, mas é uma crítica. Não é realista porque eu preferi incorporar-me em todo um contexto de fábula. O filme é uma fábula. As personagens não são realistas: realista é a posição do autor em relação ao assunto”(28). Seja ou não realmente uma fábula, a verdade é que

se trata de experiências com a linguagem alegórica e da clara intenção de fazê-lo.

Nesse momento, então, abriu-se para nós a possibilidade de estudar a fonte primeva de *Deus e o Diabo*, a provável estruturadora de todas as demais fontes.

Isto ocorreu com a leitura do livro *Cavalaria em Cordel* de Jerusa Pires Ferreira (29).

Anteriormente, havíamos lido o ensaio de Ruth Brito Lemos Terra, *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste (1893-1930)* (30), que levanta a presença da *História de Carlos Magno* nos romances de cordel que tematizam o cangaço, o que abriu para nós essa pista investigativa. Porém, as marcas da presença do ciclo carolíngio na obra glauberiana eram muito tênues: Glauber escreveu dois contos: *Romance do Vira Mundo* e *O Mundo Ferido nos Olhos*, nos quais faz referências a Rolando (como vimos) e ao rei Artur (outro ciclo também importantíssimo da Idade Média). Além disso, ele usa, em *Deus e o Diabo*, alguns poucos elementos que fazem lembrar diretamente a *História de Carlos Magno*. Corisco recebe nas versões 2 e 3 o nome de Coirana, parente sonoro de Durindana, nome da famosa espada de Rolando. Corisco, no filme, não anda, ele salta e roda, ou seja, ele se manifesta rodando, o que faz lembrar de Roldão, Rolando, Rodando.

A tese de Jerusa, ao apontar o combate como o ideal central da vida na Idade Média e no ciclo carolíngio, e estudar seu modo de representação, forneceu-nos um caminho interpretativo, possibilitou-nos levantar sugestões aproximativas entre as estruturas de *Deus e o Diabo* e da *História de Carlos Magno*, já que esse é também o ponto nevrálgico de *Deus e o Diabo*.

II

Diz a ensaísta:

“Ação e combate remetem diretamente à vigência da gesta carolíngia no Nordeste do Brasil mas sobretudo aí se acentua a modalidade guerreira, o assumido e apropriado para além do lúdico ou do apenas ontológico. Não é a justa nos seus efeitos simbólicos de derrota e vitória que está em causa, nem a

24 J. Monzani, op. cit., p. 20.

25 Idem, ibidem, p. 52.

26 Publicado no volume *O Mito da Civilização Atlântica* de Raquel Gerber (Rio, Paz e Terra, 1982).

27 J. Monzani, op. cit., p. 352.

28 Glauber Rocha, op. cit., p.128.

29 São Paulo, Hucitec, 1993.

afirmação de proezas e perícias mas assim como na primitiva gesta, *a própria guerra*, a vitória de determinadas posições mesmo se simbólicas, numa relação bastante imediata de causa e efeito”(31).

E, mais à frente, complementa:

“Na Literatura de Cordel brasileira, ao assumirem-se as dicotomias apontadas em duas etapas, na cultura e literatura medievais, inaugura-se um outro estágio de processo de mais extenso alcance, quando se passa das percorridas oposições Bem/Mal e cristão/sarraceno à retomada de Bem/Mal agora com outra concepção e simbolização. [...] Mas o que acontece na tradição mais corrente do texto cavaleiresco vai aqui ocorrer: o texto coloca sempre em foco, didaticamente e desde sempre, a existência de dois grupos, que econômica, social e estruturalmente se opõem”(32).

Em *Deus e o Diabo* temos desde sempre a oposição cangaceiro/tenente e donos do poder local. Antônio das Mortes e Corisco acreditam-se justiceiros, libertadores do povo oprimido e miserável, só que de lados opostos. Antônio das Mortes vê em Corisco um criminoso comum, que necessita ser exterminado; Corisco combate o tenente – que é sempre impulsionado pelos poderosos – assim como a estes (os latifundiários, administradores públicos, por exemplo, sendo a figura-símbolo desta classe Herculano).

Como bem colocou Jerusa Pires Ferreira, eles constituem dois grupos (cangaceiros de um lado; Herculano e Antônio das Mortes de outro, como partes desmembradas de um mesmo todo) que econômica, social e estruturalmente se opõem.

Essa luta atravessará toda a trama, que se fecha somente com o término do duplo conflito: com a morte de Herculano e pela morte do cangaceiro ou dele e Antônio das Mortes. E assistiremos, durante todo o enredo, à busca incessante de Herculano empreendida por Corisco e deste cangaceiro por Antônio das Mortes, com vitórias e derrotas parciais de ambas as partes, no segundo caso

(em especial nas duas primeiras versões).

A defesa dos pobres e oprimidos, essa motivação social, vem ao encontro do que coloca Huizinga (33) a respeito do aparecimento da cavalaria: “A aspiração a uma vida pura e bela, expressa na *kalokagathia* dos gregos, dá origem, na Idade Média, à cavalaria”.

Com ideal semelhante, ressurge a cavalaria, agora como cangaceiros, como diz J. P. Ferreira, “agora com outra concepção e simbolização”. Ainda, a violência de uma sociedade de opostos, de conflitos, como as sociedades da Idade Média (graças às diferenças religiosas) e nordestina (em função dos desníveis político-econômicos e sociais), criando a violência como recurso extremo para consertar pelo desespero o errado, para alterar a ordem das coisas numa determinada sociedade – ação comum aos cavaleiros –, seria no tempo atual e no antigo geradora de valores guerreiros assemelhados?

Parece que sim. Na prece recolhida no *Pontifical* de Guillaume Durant, as virtudes da cavalaria aparecem refletidas:

“Senhor muito Santo Pai todo poderoso... tu que permitiste, na terra, *o uso do gládio para reprimir a maldade dos iníquos e defender a justiça*; que, *para proteção do povo* quiseste instituir a ordem da cavalaria... inclinando para o bem o seu coração, faz com que o teu servidor aqui presente nunca utilize este gládio ou outro para lesar injustamente seja quem for; mas que se sirva sempre dele para defender o que é *Justo e Honesto*”(34).

Compare-se com esta a “oração” de Corisco. Veja-se presente a relação com o sagrado e o sentimento de que o guerreiro serve à causa nobre da defesa da justiça e da honestidade. Glauber deixa claríssima a ira do cangaceiro nas suas palavras; na prece acima ela é velada. Na versão 1:

“Corisco: (...) Quem proteger macaco vai ter a cabeça pros urubus comer. Padre ladrão, mulher safada, corno, juiz de direito e traidor vão morrer tudo nesse norte. Corisco tá com a proteção de Deus pra fazer justiça” (35).

30 São Paulo, Global, 1983.

31 Jerusa Pires Ferreira, *Cavalaria em Cordel*, São Paulo, Hucitec, 1993, p. 69. Grifo nosso.

32 Idem, *ibidem*, p. 72.

33 Johan Huizinga, *O Declínio da Idade Média*, São Paulo, Verbo; Edusp, 1978, p. 73.

34 Marc Bloch, *A Sociedade Feudal*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 353. Grifo nosso.

35 J. Monzani, *op. cit.*, p. 15.

E na versão 5, já mais estilizada e abstratizada:

“PP zoom – Corisco gira, fala

Corisco: ... aí eu quero vê se um home de duas cabeças num pode consertar esse sertão

PP zoom – Idem

Corisco: ... é o dragão da miséria comendo o povo pra engordá o Governo da República...

PP zoom – Até a mão de Corisco com o punhal no ar

Corisco: ... mas São Jorge me deu a lança dele prá matar o gigante da maldade. Tá aqui!

PP zoom – Corisco gira e fala, exhibe o fuzil

Corisco: Tá aqui! E tá aqui o papo-amarelo prá num deixar os pobres morre de fome!” (36).

Aliás, honrar esta nobre causa é a vida do guerreiro que, para tal, mostra não temer a morte, mas ser corajoso, audacioso, destemido. Como coloca Burckhardt, citado por Huizinga: o sentimento de honra, “essa mistura estranha de consciência e de egotismo, é compatível com muitos vícios e suscetível de ilusões extravagantes; não obstante, tudo o que permaneceu puro e nobre no homem pode encontrar apoio nele e dele extrair novas forças” (37).

Assim, ao lado da violência dos meios, era também recomendado aos cavaleiros proteger “a viúva, o órfão e o pobre” (38), o que ampliava o senso de moral deles. Não bastava perseguir os malfeitores, a honradez compreendia o senso de medida, a contenção também, ou seja, era preciso refrear a própria fúria e ter compreensão em certas ocasiões.

A *História de Carlos Magno* menciona a sensatez do rei: “Tinha 3 condições virtuosas: a primeira era fazer a todos igual justiça, sem que ninguém se queixasse. A segunda ouvir e responder a todos com paciência, e a terceira era ser manso e pacífico no falar e repreender” (39).

Satanás e Corisco vivem em atrito em função da audácia sem freios do primeiro, nas versões 1 e 2, o que faz salientar o equi-

líbrio de Corisco. Nos roteiros 4 e 5 Glauber inverte e faz de Satanás o comedido. Corisco incorpora a “ira de Deus” nas versões finais. O importante é que os dois valores estão sempre em questão para Glauber Rocha.

Na versão 1:

“Cabra: Capitão, tem um bando de cangaço na fazenda do Cel. Vicente

Corisco: Quem é?

Cabra: Eu num conheço, espiei de longe, tão deflorando as donzela

[...]

(Satanás): macaco beato santo coiteiro retirante tudo é diabo cum fome

[...]

Corisco abre a camisa e tira o colar: Táqui sua lembrança. Agora a gente se une outra vez, tu virando home, cangaceiro decente

[...]
Corisco: [...] eu tenho a graça de Deus “ (40).

E, mais à frente, depois de já terem lutado em função dos seus diferentes valores, ao se despedirem, quando Corisco resolve abandonar o cangaço, diz este a Satanás: “tu sempre foi cabra macho. Fica no cangaço mas num deflora as donzela nunca” (41).

Na versão 5 Corisco deflora donzela, casta filho de fazendeiro, mata os pobres que estão para morrer de fome, ou seja, despeja sua fúria de maneiras diversas e em qualquer direção, o que assusta e desconcerta Satanás.

A certa altura, desesperado, Satanás (vaqueiro Manuel) fala: “Manuel: num é assim a justiça! Corisco é diferente de Sebastião, é como o bicho mais venenoso. [...]” (42). E Corisco, entendendo Manuel, mas sabendo que não mudará sua sina, responde: “Corisco: Você é como os anjos. Vá embora com sua mulher e por onde passar diz ao povo que Corisco tá mais morto que vivo; que Virgulino morreu de vez e eu morri com ele; mas por isso mesmo tenho de ficar em pé, lutando até o fim, desarrumando o arrumado” (43).

Note-se, apesar da agressividade e rudeza dos atos, a metáforização da linguagem, no roteiro 5. Na versão 1 ela é crua (como no exemplo apontado logo mais atrás).

Na versão 5 Corisco traz em si a

36 Idem, ibidem, p. 397.

37 J. Huizinga, op. cit., p. 65.

38 M. Bloch, op. cit., p. 352.

39 *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, tradução de Jeronymo Moreira de Carvalho, Rio de Janeiro, Livraria Império, s/d, p. 18.

40 J. Monzani, op. cit., pp. 40-1.

41 Idem, ibidem, p. 48.

42 Idem, ibidem, p. 415.

43 Idem, ibidem, p. 417.

bipolaridade: o uso indiferenciado da palavra metaforizada (como a que trata do sagrado) e do sangue, assim como a traz o Beato Sebastião (outra peça central nos roteiros). Isso é tentado por Glauber Rocha desde a versão 1 mas consegue sua plena realização na versão 5 e no filme (graças à voz de Othon Bastos, empregada inclusive nos dois papéis).

A palavra – na Idade Média – era a arma dos clérigos; a espada, a dos guerreiros. Glauber, mais uma vez lembrando as palavras de J. P. Ferreira, *adaptou* essa regra e seu simbolismo.

O que queremos mais salientar aqui, porém, é a presença forte desses dois elementos que são partes estruturais do espaço social da Idade Média na epopéia nordestina. Esses dois elementos, compostos ao lado do vaqueiro Manuel – o homem ligado à terra, ao trabalho braçal e que tem por função suprir a alimentação das demais categorias – e que, juntos, representam a tríade estrutural de *Deus e o Diabo*, fazem-nos pensar nas três ordens que, segundo Duby (44), compõem a sociedade medieval:

“No esquema gelasiano, dualista, inscreve-se a tripartição, essa ‘divisão entre as três espécies’ que Loyseau julga ser sempre a mais perfeita. Nem todo o jogo se joga a três; ‘toda a interação social é, por essência, triangular e não linear’; mesmo que a defrontação seja um duelo, este processa-se perante espectadores e ‘o papel das testemunhas pode transformar-se, de um momento para o outro, no de atores [...] e em inúmeras tríades encadeadas que constituem uma sociedade, existe uma constante alternância de pares ativos e de alianças dominantes’. O único manuseio do conceito legado pela moral política do século IX levava a dividir em três o campo social: os detentores da ‘autoridade’, encarregados de conduzir o combate espiritual, os detentores da ‘força’, encarregados de dirigir o combate temporal e, finalmente, os ‘servos’ ou os ‘escravos’ (*servi*), que não usam a espada, emblema do poder, nem oram, e só têm o direito de estar calados e o dever de obedecer, passivos, submissos”.

Parece-nos estar falando de *Deus e o Diabo*, as palavras são perfeitamente aplicáveis a Sebastião, Corisco e Manuel e nos remetem, para finalizar esse trecho, a Mário de Andrade, que afirma que “são a psicologia individual e as exigências sociais que tornam o homem muito parecido consigo mesmo, seja ele pastor grego ou pastor do sertão nordestino” (45).

III

Tendo visto que *Deus e o Diabo*, assim como a literatura de cordel, tem um solo comum com o ideal e os valores dos cavaleiros e com as regras da sociedade medieval, e continuando a seguir a linha de trabalho de Jerusa Pires Ferreira, trataremos dos procedimentos adaptativos pelos quais os dados passaram ao chegar até nós. Vejamos se, no caso dos roteiros e do cordel, os processos são comuns.

Jerusa aponta quatro procedimentos, que são: a intensificação da narrativa pela transposição prosa-verso e simplificação do relato; a redução do elemento maravilhoso; a conservação de um léxico e as brechas da criação.

a) Em *Deus e o Diabo* podemos dizer que há dois procedimentos presentes que contribuem para a intensificação da narrativa: através do recurso de montagem exterior (das seqüências e episódios) empregado, ocorre condensação do relato, que é sempre reduzido aos seus aspectos centrais; e há a procura da linguagem metaforizada que busca a representação esquemática no interior das seqüências.

Em ambos os casos (*Deus e o Diabo* e a *História de Carlos Magno*) temos uma série de relatos de lutas, de disputas, encadeados, o que pode até ser visto como um excesso, num certo sentido. Bloch tem uma colocação expressiva a respeito disso:

“As intermináveis descrições de combates singulares de que a epopéia está cheia são eloqüentes documentos psicológicos. O leitor de hoje, a quem a sua monotonia aborrece, tem dificuldade em se conven-

44 G. Duby, *As Três Ordens ou O Imaginário do Feudalismo*, Lisboa, Estampa, 1982, pp. 100-1. No trecho em aspas ele cita Th. Chaphow, *Deux contre un. Les Coalitions dans les Triades*.

45 Mário Andrade, “Vaqueiros e Cantadores”, in *O Empalhador de Passarinho*, São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972, p. 193.

cer de que o ouvinte de antanho tenha podido, visivelmente, retirar delas tanto prazer; atitude do homem de gabinete perante o relato de competições esportivas!” (46).

Isto é inteiramente válido para a epopéia clássica, não completamente para Glauber Rocha, em que os relatos são muitos, porém breves, emblemáticos.

Na *História de Carlos Magno* cada passagem é contada integralmente, em todos os seus detalhes de continuidade interna e externa. Veja-se, por exemplo, a do combate de Oliveiros com Ferabraz. Ela é narrada na *íntegra e linearmente*. Há mudanças de capítulo mas a narrativa segue diretamente de onde havia sido interrompida no capítulo anterior. E cada trecho é explorado em sua totalidade. Assim, por exemplo:

“Cap. V: como Oliveiros estando com muitas feridas pediu licença a Carlos Magno para sair à batalha com Ferabraz. VI: como o Duque Regner rogou a Carlos Magno que não deixasse sair seu filho Oliveiros à batalha. VII: como Oliveiros falou a Ferabraz, e como este o desprezou. VIII: como Oliveiros ajudou a armar a Ferabraz, das 9 espadas maravilhosas, e como Oliveiros disse quem era. IX: como Oliveiros e Ferabraz começaram a batalha e Carlos Magno rogou a Deus por Oliveiros. X: como Oliveiros fez oração a Deus, que o guardasse e favorecesse contra o turco” (47).

Lendo os relatos, percebe-se que é como se houvesse uma câmera no meio da batalha registrando ininterruptamente cada detalhe, cada ângulo da mesma. Já em Glauber Rocha os detalhes secundários de continuidade do relato são suprimidos em nome dos *essenciais*. É como se a câmera se ligasse e desligasse súbita e intermitentemente e só conseguíssemos ver as ações principais.

Esquemáticamente, temos na versão 1, seqüências ou trechos “tensos”, de “impacto” e “longos violentos”, alternados com seqüências de “calmaria” (48), a cada passo com mudança temática: morte de Lampião (im-

pacto); ataque da volante à fazenda (impacto); cabeças decepadas (impacto); vaqueiro em busca de Corisco (calma); juiz e mulher humilhados, marido culpado, iniciação de Satanás (longa violenta); ataque à fazenda e chegada da volante (impacto); descanso (calma); perseguição da volante, a caminho do santo pelo Raso (tensa); encontro com retirantes na caatinga (calma); encontro e luta contra volante (impacto); acampamento do santo (calma); sacrifício do Beato (longa violenta); despedida de Corisco dos beatos (calma); visita ao coiteiro (tensa); novo encontro de Corisco com retirantes (calma); bando de Corisco atacando na caatinga (impacto); ataque de Satanás ao coiteiro (tensa); reencontro de Corisco e Satanás (calma); briga entre os dois (tensa); festejo de reconciliação (calma); à espera de Herculano (tensa); morte de Herculano (longa violenta); despedida de Corisco do cangaço (calma); morte do bando de cangaceiros (impacto); Corisco e Dadá felizes em viagem (calma); morte de Corisco (impacto).

São 16 seqüências de luta, disputa, tensão e violência, porém, alternadas com outras de calma e, sempre, todas elas, continuadas por uma que interrompe bruscamente a ação anterior.

Citamos a versão 1 mas o mesmo procedimento é estendido a todas as demais, com exceção da versão 3, que constitui uma modificação, logo abandonada, nesse sentido.

Saliente-se aqui que, na versão 4, Glauber chega à elaboração requintada desse modelo, aprimorado ainda mais na versão 5.

Percebemos que a versão 4 está dividida em *episódios temáticos* (prólogo / terra / pietismo / entreato / cangaço / terra / epílogo) (49).

Apreendemos que cada episódio temático compreende subtemas associados livremente, ou seja, é composto por assuntos relativos ao tema, justapostos (por exemplo: o discurso e a prática de Corisco; passado e constituição do cangaceiro; vivência no cangaço; recado de Antônio das Mortes a Corisco; a histeria do cangaço; o fim do cangaceiro e do cangaço). Isso faz com que a narrativa caminhe aos saltos, o ritmo de cada seqüência seja dado pelo choque, pelo confronto, repetindo, em pequena escala, o que ocorre na estrutura geral da obra.

46 M. Bloch, op. cit., p. 326.

47 *História de Carlos Magno*, op. cit., pp. 28-40.

48 J. Monzani, op. cit., vol. I, pp. 64-5.

49 Formalmente, não há prólogo e epílogo demarcados. Mas pode-se considerar a seq. I como prólogo e desmembrar a parte final da seq. XX em epílogo. Isso porque na seq. I Glauber caracteriza os personagens Rosa e Manuel e o seu universo, aponta o seu estado e os fios que enredarão a trama, para depois dar início à narrativa propriamente dita na seq. II. E, na parte final, podemos considerar que as reações de Manuel e Rosa não se reportam ao referente imediato e sim têm um significado mais amplo, exprimem sentimentos com relação a tudo pelo que eles haviam passado e haveriam de passar. Para maior esclarecimento, consultar *Gênese de Deus e o Diabo* (op. cit., pp. 306-10).

Quanto à construção das seqüências, esta também passa por um processo de modificação. Na versão 1, na morte de Lampião (citada atrás), Glauber divide em planos seqüenciais a ação, o ataque. Os planos são poucos e simbólicos, como vimos. Porém, na versão 4, na realização das seqüências, a personalidade do trabalho de câmera (muito bem descrito) e a alta elaboração da montagem contidas nos planos, tornou-os altamente seletivos, particularizadores e alegóricos. Notem-se os poucos planos e a linguagem metaforizada (planos de Lampião semi-iluminado – de um olho cego – dele morto, intercalados com planos da metralhadora com balas – com sol –, com Corisco – com vida: ruídos), que econômica e sensivelmente representam as mortes de Lampião e Maria Bonita:

“174 – Descendo da árvore, Lampião está embaixo, semi-iluminado... Olha, Maria penteia a cabeleira... Volta para ele...
175 – Tira o parabellum e solta as balas. Apavora-se. Cai de joelhos e começa a rezar. Trav. se afasta.
176 – Se afasta e Trav. sobre um cano de metralhadora que faz pontaria.
177 – Os óculos de Lampião – um olho cego.
178 – CAM desce do sol para o cano do fuzil que dispara.
179 – Do rosto de Corisco para o sol, os tiros distantes, Corisco vem correndo, olhando o sol, deixando os cabras atrás.
180 – Mortos, Virgulino e Maria juntos. [...]” (50).

Observe-se que, com o emprego destes procedimentos, Glauber Rocha consegue fazer com que tanto a articulação interna dos planos como a articulação das seqüências e dos episódios e, portanto, da estrutura geral, sejam regradas pela justaposição, pelo conflito, pela rarefação em nome da simbolização e intensificação narrativas.

Estes processos já estão definidos na passagem da história de cordel para os roteiros (seja o 1 ou o 2 mencionados). A forma do romance que flui aos saltos, posto que reduzida às ações principais, o alto poder de

condensação do verso, presente no plano, são mantidos em *Deus e o Diabo*: a volante chega e toma posição, a calmaria do acampamento cangaceiro é vista, é feito o ataque. Visto o ataque em seus lances essenciais (mortes de Lampião e Maria), passa-se imediatamente à salvação de Corisco e ao futuro do cangaço, e assim por diante. As passagens essenciais da história são *entendidas* e *sentidas* em seu alto poder de impacto. Os mencionados processos são apenas levados às últimas seqüências posteriormente.

b) Afirma Jerusa Pires Ferreira: “Há neste mundo lógico de conservação carolíngia uma espécie de rejeição permanente de uma imaginação desenfreada e um constante direcionamento ao concreto” (51). Isto é exatamente o que ocorre em *Deus e o Diabo*, em que não há concessões ao maravilhoso, desde suas matrizes. Observe-se a construção do romance *História de Lampeão* de Antônio Teodoro dos Santos, citado no início deste trabalho. Quanto ao concreto, apesar de presente, não é encarado aqui como é no cordel. Trataremos disso logo mais.

Continuando, diz a ensaísta: “A introdução do *aspecto visionário* [...] é, no entanto, uma conservação do maravilhoso cabível no corpo da gesta primitiva, e desde ali presente” (52). Assim acontece em *Deus e o Diabo*, em suas primeiras versões.

Corisco acredita-se ora um justiceiro agraçado por Deus: – “eu também (como o Beato) vim para fazer justiça na terra”; “Deus me deu as forças”; “eu tenho a graça de Deus” (53) – versão 1; ora um cavaleiro de São Jorge: – “mas São Jorge me deu a lança dele pra matar o gigante da maldade. Tá aqui!” (54) – versão 5.

E o vaqueiro e o cangaceiro são personagens com poderes premonitórios na versão 1; o segundo tem esse traço acentuado na versão 2. Na versão 1, por exemplo, Manuel lê no corpo esquartejado de Herculano o mau agouro e Corisco tem um mau pressentimento ao olhar para a lua (55). Na versão 2 Coirana tem fé no poder divino da natureza e em sua consonância com os homens. Dessa forma, percebe e acata as mensagens enviadas pelo vento, as nuvens, o fogo, etc. (56).

50 J. Monzani, op. cit., p. 312.

51 J. Pires Ferreira, op. cit., p. 30.

52 Idem, ibidem, p. 32. Grifo nosso.

53 J. Monzani, op. cit., pp. 21-2 e 33.

54 Idem, ibidem, p. 397.

55 Idem, ibidem, pp. 36 e 41.

56 Idem, ibidem, pp. 55-6 e 78-9.

Corisco perde completamente esse traço nas versões 4 e 5. Talvez, até porque essa não tenha sido uma característica vista no Corisco factual.

Note-se que o Beato Sebastião (personagem que não está em questão neste trabalho) é *visionário*.

3) O que *Deus e o Diabo* parece ter de mais arcaizante é, inicialmente, a presença de poemas, que são feitos à moda do cordel ou são variantes de quadrinhas tradicionais. Já apontamos esse fenômeno no início deste trabalho. O número de romances vai se ampliando nas demais versões, chegando a nove na versão 5. E, ainda, a inserção de um contador-cantador popular desde a versão 1, gradativamente sempre mais participante da trama. Inicialmente, na versão 1, ele simplesmente canta na feira; na versão 5 ele conduz Manuel e Rosa até Corisco e conversa com Antônio das Mortes. Esses elementos aparecem mesclados, amalgamados à linguagem tipicamente nordestina, suas expressões e modo narrativo. São comuns os usos de termos como “volante, cabra, macaco” para designar o policial do exército e de expressões como “tu dorme com os macaco, desgraça” e “Oh, Satanás da peste, tou desconfiado de quem é mais home” (57), denotadoras de oralidade nordestina, entre tantos outros exemplos.

Ainda, ao trazer dos relatos coletados informações para os roteiros, Glauber traz o jeito próprio do narrador de falar. As frases de Rufino são transcritas, adaptadas à ação, porém sem que o seu tom próprio se perca. Apenas, a oralidade, a cadência das falas, em nosso entender, foi aprimorada ao longo das diversas versões. Já demos aqui alguns exemplos dessa ocorrência. Comparem-se a “oração” de Corisco na versão 5, citada atrás, com a mesma passagem na versão 4:

“Corisco: [...] e meu irmão Lampião num morreu não, morreu no corpo mas no espírito tá vivo... O espírito tá aqui no meu corpo que agora juntou os dois, Corisco e Virgulino... cangaceiro de duas cabeças, uma por dentro outra por fora... uma acabando e outra passando... aí eu quero vê se

um homem de duas cabeças num pode consertar esse sertão... é o dragão de São Jorge com os Políticos safados e os coronel montando em cima... São Jorge me deu a lança dele... Tá aqui (arranca o punhal) e meu Padrim Ciço me contou a estória de Davi... era um Rei menino mas matou o gigante... Gigante do tamanho desse Governo que eu acabo com ele... mas num vou na palavra, vou é no papo-amarelo...” (58).

Glauber também relata no volume *Deus e o Diabo na Terra do Sol* uma história a ele narrada pelo “Seu Pedrinho Dundum”, um pistoleiro de Cocorobó. Diz Glauber:

“Ele me contou que estava num bar [...] e entraram dois sujeitos que começaram a aborrecer o pessoal com impropriedades. E ele dizia assim: não mexe comigo, me deixa em paz, e tal. E ele disse assim: os homens começaram a insistir, começaram a insistir e, aí, quando eu menos esperei, olha o miolo dos homens colado na parede. Quer dizer: ele atirou nos caras e arrancou os miolos deles pra parede. Quer dizer: isso é o tipo de narrativa que eles tem, *altamente violenta e com elipse*” (59).

É esse modo narrativo o empregado por Glauber que, como apontamos anteriormente, gera uma linguagem condensada e que flui aos saltos.

Ver, como sugere Glauber (60), a planificação do ataque do vaqueiro ao Cel., que culminou com a morte deste: versão 3, sequência 13; versão 4, sequência 4; e versão 5, sequência 7.

d) Nas estruturas superficiais de *Deus e o Diabo* e da *História de Carlos Magno* encontramos basicamente diferenças entre essas duas obras. *Deus e o Diabo* tem outras possíveis fontes (não tão arcaicas) nestas estruturas, como vimos.

Já no nível das estruturas profundas, ainda deparamo-nos com *modos de atualização temática* que atuam por semelhança ou dessemelhança, com permanência da função. Isto é o que veremos agora ao tratar do ritual

57 Idem, ibidem, pp. 5 e 34.

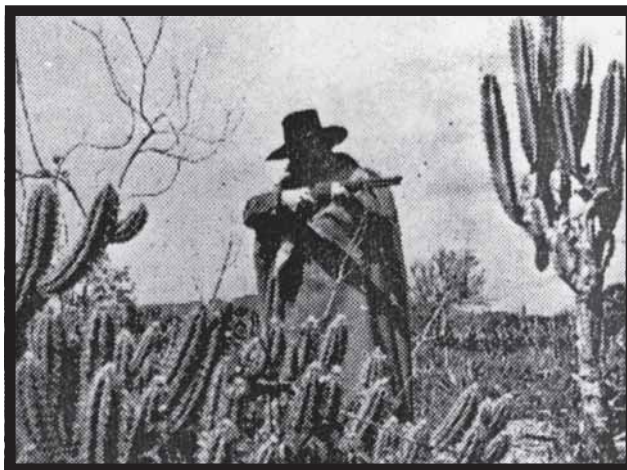
58 Idem, ibidem, p. 371.

59 G. Rocha, op. cit., pp. 12-4. Grifo nosso.

60 Idem, ibidem, p. 124.



Abaixo, Antônio das
Mortes encarna o
destino: ele mata
não por dinheiro;
à esquerda, reportagens
feitas no sertão,
por Glauber, antes
de realizar seu
Deus e o Diabo...



do combate, dos meios pelos quais o combate se exercita.

Condição primeira para a realização da luta, segundo Jerusa Pires Ferreira, é a viagem, "sendo o herói um personagem em caminho, o percurso uma verdadeira vocação" (61). Assim os cangaceiros, personagens nômades, estão em constante movimento.

Alguns exemplos demonstradores de nossa colocação:

O Diálogo. Diz J. P. Ferreira, a respeito de um folheto de Leandro: "[...] a palavra se torna a ocupação primordial de rivais, o discurso como que constrói a retórica do combate, e chega mesmo a substituir a ação [...]" (62).

Satanás e Corisco discutem sempre. Em si este é um fato notável. As discussões merecem atenção também em razão de terem sofrido tantas alterações por parte de seu autor, apesar das quais continuam sempre por tratar da questão da honra. O ponto para eles parece ser que não se pode agir contra qualquer indivíduo, indiscriminadamente, como fazem Satanás nas versões 1 e 2 e Corisco na

versão 5, quando mostram não ter valores e sim serem movidos por pura fúria. A mensagem dos sensatos é a de que as donzelas, as crianças, os velhos e os indivíduos honestos devem ser poupados.

Há discussões, também, em todas as versões, entre Corisco e o tenente, acontecendo sempre estas a distância, nunca cara a cara (63).

O Exagero (na descrição das batalhas). Como no cordel, não há exagero nas descrições das batalhas, feita em *Deus e o Diabo*, quanto ao número de cangaceiros e de soldados envolvidos. Até é inicialmente razoável, lógico e vai caminhando para a redução, para a simbolização. Assim, na versão 5, vemos apenas Antônio das Mortes e mais dois ou três soldados caçando Corisco, que é acompanhado por Satanás e mais três ou quatro cangaceiros, apenas (64).

Um certo exagero aparece nos registros feitos em todos os roteiros ao *sangue* que é derramado no Nordeste, nessa luta dos cangaceiros contra seus inimigos (65). O sangue, como expressão da violência, é bastante sensível.

61 J. Pires Ferreira, op. cit., p. 76.

62 Idem, ibidem, pp. 79-80.

63 Ver, por exemplo, versão 3, pp. 189, 193, 219, 228, 243, 259, 283, 284, 285, e 286: *Gênese de Deus e o Diabo...*

64 J. Monzani, op. cit., pp. 413-4 e 429.

65 Ver, por exemplo, na versão 4, pp. 327, 329, 331, 335-6, 339, 341-2: *Gênese de Deus e o Diabo...*

Na outra página, o jovem Glauber filma na Amazônia

Na *História de Carlos Magno* aparecem em grande número e com grande ênfase vários exemplos desse tipo. Veja-se à página 50 a frase: “e foi tal a matança que fizeram nos Turcos que corriam regatos de sangue pelo campo [...]” (66).

A versão 5 contém uma referência bastante semelhante a esta. À página 410, diz o cego a Antônio das Mortes: “enxergo no fundo a terra vermelha do sangue de Antônio Conselheiro... Se a gente olha bem no Vaza-Barris vê Moreira César empinando o cavalo branco, com um tiro no peito...” (grifo nosso). A tendência à hiperbolização é evidente.

O Adaptativo (do combate). O recurso é o mesmo encontrado com relação ao cordel. Há um processo de adaptação, de atualização do inimigo. A salientar o fato de que Glauber oscila entre mencionar o inimigo fatualmente e a generalização, optando ao final por esta. Na versão 1 temos primeiramente como matador de Lampião o Tenente Bezerra que, em seguida, foi substituído pelo “Governo” e por “Miguel Jacaré”. Na versão 2 fala-se nos Ferreira “que fizeram aquela perversidade no Capitão Jesuíno”, numa citação do verdadeiro matador de Lampião. É mencionado também o Tenente Antônio por Coirana. O tenente, por sua vez, fala no “Comandante”, termo que é trocado depois para “Governo” (67). Na versão 3 o inimigo é Antônio das Mortes. Na versão 4 a generalização é maior. Corisco menciona “o dragão de São Jorge com os Político safado e os coronel montando em cima” (68). Na versão 5, com maior estilização, fala Corisco: “é o dragão da miséria comendo o povo prá engordá o Governo da República... mas São Jorge me deu a lança dele prá matar o gigante da maldade” (69).

Além do governo, Corisco tem em *Herculano* outro inimigo. Comum a todas as versões, ele é um símbolo do opressor: do latifundiário, dono do poder e explorador dos humildes. Reforça essa concepção o fato do cangaceiro, ao narrar sua trajetória, colocar Herculano como marco inicial, determinante dessa gesta.

Vejam-se suas palavras na versão 5: “Corisco: Quando eu era menino fui chutado como cachorro por esse cabra aí pendurado. Perse-

gui 30 anos, esfolei pra fazer minha justiça” (70). Mais ou menos o mesmo relato está nas demais versões.

Rezas (diante da iminência de morrer). Na *História de Carlos Magno* temos alguns exemplos nas páginas 38-39, 83 e 161.

Na versão 2 Coirana faz uma belíssima oração para “fechamento do corpo” antes de uma batalha. Segundo Glauber, esta oração foi extraída de um ensaio de José Lins do Rêgo (71). Curiosamente, ela foi cortada das demais versões mas reaparece no filme.

“Eu, José, com a espada de Abraão serei coberto;
eu, José, com o leite da Virgem Maria serei borrifado;
eu, José, com sangue de Cristo serei batizado;
eu, José, na arca de Noé serei guardado;
eu, José, com as chaves de São Pedro serei fechado,
onde não me possam ver e ferir, nem matar, nem o sangue de meu corpo tirar”.

Em Glauber ela tem um sentido de busca de proteção ou de fortalecimento contra a morte. Na *História de Carlos Magno*, como apontado por Ruth B. L. Terra, elas parecem ser confissões ou busca de purificação perante a chance de efetivação da morte (72). Em ambos os casos, a fé está presente.

Os Objetos Rituais.

– espada. Adaptativamente falando, para o cangaceiro, tem-se o punhal, símbolo da destreza, da ferocidade e do destemor nas lutas.

– coadjuvantes. “No ciclo épico do cangaço os elmos, arneses e lanças, etc., encontram um sucedâneo, que os ritualiza adaptativamente cumprindo sua função ritual e social” (73). No caso de Glauber Rocha, são sucedâneos o chapéu, o rifle, a cartucheira e demais apetrechos do cangaceiro.

O chapéu em *Deus e o Diabo* ganha destaque por ser parte do ritual de ordenação do vaqueiro à ordem dos cangaceiros. Apenas como exemplo, na versão 5 temos: “218 – PMG – Manuel. Corisco dá uma volta, arranca um

66 *História de Carlos Magno*, op. cit.. Ver outras referências nas pp. 89, 112, 208, 223, 228 e 249.

67 J. Monzani, op. cit., pp. 71 e 74.

68 Idem, ibidem, p. 323.

69 Idem, ibidem, p. 397. Grifo nosso.

70 Idem, ibidem, p. 417. Grifo nosso.

71 *Presença do Nordeste na Literatura*. Rio de Janeiro, MEC – Cadernos de Cultura, nº 104, 1957 (em especial o cap. VIII, pp. 31 - 44). A reza encontra-se na versão 2, p. 90: *Gênese de Deus e o Diabo*...

72 R. B. L. Terra, op. cit., p. 90.

73 J. Pires Ferreira, op. cit., p. 101.



chapéu de cangaceiro dum cabra, vem e bota na cabeça de Manuel, falando. Corisco: Manuel é nome de vaqueiro... Te batizo de outro jeito... Te chamo agora de Satanás” (74). Essa seqüência se repete nas versões 1, 2 e 4.

— clarins, trompas, trombetas e tambores. As sonoridades produzidas por estes instrumentos podem ser consideradas como objetos rituais também. Presentes na *História de Carlos Magno* (75) e partes do mundo medieval (76), eles soam efusivamente na versão 2, numa demonstração de que existiam no imaginário glauberiano.

CONCLUSÃO

No *plano verbal* nota-se, primeiramente, a acentuação progressiva do uso de poemas de cordel e, conseqüentemente, da participação do cantador. O aumento de suas aparições fez dele o comentador constante das ações, como se, a todo tempo, o cordel estivesse presente lendo-explicando os fatos acontecidos. Além disso, o cego passou a ocupar um lugar na trama, de simples cantador de feira ele passou a condutor de Manuel e Rosa e interlocutor de Antônio das Mortes.

Em segundo lugar, ao lado dessa presença constante do arcaico, temos a utilização da linguagem de época, tipicamente nordestina que, de alteração sofrida, teve seu caráter inicialmente cru, objetivo, substituído por outro, estilizado, metafórico.

Vê-se, então, a busca do emprego do verso e da linguagem figurada — criadora de uma narrativa mais intensa e condensada do que se a empregada fosse a em prosa — impedindo a disjunção entre o fato narrado e o fato vivido, e fazendo da linguagem verbal o território da alegoria, e, mais além, um lusco-fusco entre a tradição e a atualidade, entre passado e presente, gerador do universal.

No *plano social* salienta-se a utilização de fatos históricos, de dados concretos ligados à história do cangaço. Corisco, Herculano e o matador de Corisco realmente existiram e sob formas muito semelhantes às encontradas nos roteiros.

Porém, esse suporte realista vai sendo narrado, cada vez de forma mais totalizante, de modo esquemático. Os cortes temáticos

tornam-se mais constantemente bruscos, evidentes, salientando uma mão de ferro, um ponto de vista exterior claro a comandá-los. As seqüências internamente e seu encadeamento não se fazem pela ordem natural, lógica, da linearidade, da continuidade causal. E isso cada vez de forma mais plena.

Ao lado disso, vão sendo cortados, pouco a pouco, os laços com o cotidiano doméstico, passando a interessar apenas as ações sociais. A vida amorosa vai se tornando quase nula. Assim, tanto a personalidade quanto as ações das personagens vão ficando emblemáticas.

Rompe-se com o predomínio da história pessoal, individualizada, de Corisco, por exemplo, para torná-la também simbólica, universal.

Note-se que na versão 1 esse procedimento já ocorre com relação a Corisco, num sinal de intuição perfeita de Glauber Rocha quanto ao sentido pretendido. O que sucede depois são alterações nesse padrão, com a recuperação do mesmo, agora já mais assumido, incorporado pelo autor, e estendido às demais personagens e ao enredo como um todo, nas versões 4 e 5.

Quanto ao *plano ritual*, assistimos à busca de estilização, metaforização da construção visual das seqüências, assim como da montagem das mesmas dentro do episódio cangaço, em questão, pela justaposição.

Glauber consegue quase absolutamente nas versões 4 e 5 o seu intento. Assiste-se à destruição da imagem e do ritmo miméticos pelo alusivo. Tem-se, então, a presença simultânea do que é e do que não é. É criado um lusco-fusco, aqui também, ao usar-se do significado referencial de uma imagem para imediatamente rompê-lo ou ampliá-lo através de outra imagem que o acompanha. E o mesmo é válido para as seqüências. Como estas não são ordenadas causalmente, o significado de cada uma delas vai sendo dilatado conforme elas vão se sucedendo pelo choque.

Podemos então dizer que o fato real pode ser visto e revisto constantemente, apontando que há várias formas de se ler a história e, portanto, a forma do povo pode ser uma delas: “o povo entende quando a metáfora trata do inconsciente coletivo” (77), do registrado no imaginário popular.

74 J. Monzani, op. cit., p. 403.

75 *História de Carlos Magno*, op. cit., pp. 217, 246 e 273.

76 Ver M. Bloch, op. cit., p. 328.

77 Ver depoimento inédito de Glauber Rocha a Raquel Gerber, dado em Roma, 1973, p. 93.