

A FUNÇÃO INTERTEXTUAL DO CORDEL NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA*

Sylvia Regina Bastos Nemer**

Resumo

Este trabalho procura discutir o problema da intertextualidade fílmica por meio da análise da apropriação da literatura de cordel em "Deus e o diabo na terra do sol" (1963) e "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1968), filmes de Glauber Rocha dedicados à representação do universo social e cultural sertanejo. A questão da forma da representação, discutida nos seus textos "Estética da fome" (1965) e "Estética do sonho" (1971), reflete-se no modo como o cordel é tratado nestes dois filmes.

Palavras-chave

Literatura de cordel - Cinema

Abstract

This work discusses the problem of film intertextuality by the analysis of literature de cordel appropriation in the films of Glauber Rocha where the sertão, its social and cultural universe, is focused: "Deus e o diabo na terra do sol" (1963) and "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1968). The question of form representation, discussed in his texts "Estética da fome" (1965) and "Estética do sonho" (1971), is reflected in the way the cordel is treated in these two films.

Key Words

Intertextuality - Film

O presente artigo tem como objetivo discutir a apropriação da literatura de cordel em "Deus e o diabo na terra do sol" e "O dragão da maldade contra o santo guerreiro", filmes de Glauber Rocha dedicados à representação do universo sertanejo.

Em sua temática política e social esses filmes, realizados em 1963 e 1968, reproduzem algumas das principais preocupações do cinema brasileiro da época.

Voltados para a denúncia das condições de vida da população rural, foram produzidos na primeira metade da década de 60 os documentários: "Aruanda" (1960), "Maioria absoluta" (1964), "Viramundo" (1964), "Memória do cangaço" (1965) e o inacabado "Cabra marcado para morrer", concluído em 1984.

Na mesma época, a problemática sertaneja foi representada no cinema ficcional em "Vidas Secas" (1963) e "Os fuzis" (1963), além dos mencionados filmes de Glauber Rocha. Ligados ao movimento do Cinema Novo, tais filmes abordaram, de diferentes formas, o problema do latifúndio, o coronelismo, a fé, a alienação, a miséria e as migrações.

Dando à questão social um tratamento ino-

vador, o Cinema Novo procurava romper com os padrões estéticos do cinema militante onde, como observou Jean-Claude Bernardet¹, a construção das imagens do povo passava pela voz do locutor que, em *off*, informava o espectador sobre o modo de avaliar os depoimentos dos entrevistados.

Referindo-se ao documentário de Geraldo Sarno, Bernardet comenta que a linguagem do filme "não tem dúvidas de que é a expressão do real". Como boa parte do cinema político da época, "Viramundo" passava uma idéia de verdade sobre o real representado que começava a ser problematizada por cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Glauber Rocha que preferiam falar do real por meio da ficção.

Lembrando que a história é uma mistura de verdade e imaginação, Glauber Rocha, em "Deus e o diabo", apontava para um novo tipo de narrativa cinematográfica.

A literatura de cordel é o elemento de construção dessa nova narrativa. Ao contrário de "Viramundo", onde a voz do cantador é uma mera ilustração da tese defendida pelo filme, nos trabalhos de Glauber Rocha o cordel articula o enredo. Servindo de mediação às imagens de "Deus e o

diabo”, ele será apropriado novamente em “O dragão da maldade”, segundo filme de Glauber Rocha sobre o sertão.

Produzidos em contextos político-ideológicos e culturais distintos, os dois filmes revelam suas particularidades no modo como se apropriam da literatura de cordel. Em um caso a referência é o romance, as histórias que circulam nos folhetos. No outro, é o desafio, o duelo repentista.

“DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”: A FORMA CINEMATOGRAFICA DO ROMANCE DE CORDEL

“Deus e o diabo” vincula-se ao cordel por meio do discurso utópico da salvação, presente nos folhetos de aventura e nos de profecia: *Manuel e Rosa viviam no sertão / trabalhando a terra com as próprias mão / Até que um dia, pelo sim, pelo não, / entrou na vida deles o Santo Sebastião / Trazia bondade nos olhos, / Jesus Cristo no coração.*

Feito em uma época em que a idéia de revolução como necessidade histórica figurava na pauta ideológica de artistas e intelectuais de esquerda, o filme, através das canções que o acompanham, estabelece uma ponte entre o passado de injustiças e opressão e o futuro de esperança e liberdade.

Compostas por Sérgio Ricardo a partir de um poema escrito por Glauber Rocha, as canções narram em *off* a mesma história narrada no campo visual pelas imagens e ações dos personagens.

Acompanhando a trajetória de Manuel em sua busca de salvação, as canções pontuam a história introduzindo o personagem, marcando os momentos de hesitação, de risco e de virada dos acontecimentos e indicando, no final, o caminho a seguir.

Em sua ordem narrativa, “Deus e o diabo” repete a estrutura do cordel caracterizada por uma situação inicial de equilíbrio, sua quebra após um momento de crise e sua recuperação no final da história.

No folheto “Juvenal e o dragão”, de João Martins Athayde, temos um exemplo claro dessa construção: Juvenal era um rapaz humilde que vivia com a irmã na fazenda do pai. Com a morte deste, Juvenal resolve partir em busca de aventuras deixando a casa e os poucos bens com a irmã (*Ficou ela na choupana / cumprindo a sinal fatal / o seu nome era Sofia / o dele era Juvenal /*

que pensava em aventura / além do bem e do mal.). No caminho Juvenal encontra um homem que lhe vende três cachorros com poderes sobrenaturais. Mais adiante ele se depara com um cocheiro que lhe informa sobre uma princesa que está prestes a ser devorada por um dragão (*Juvenal ficou imóvel / vendo a triste narração, / perguntou logo ao cocheiro: / onde habita este dragão? / - numa fuma dessa serra, / e apontou com a mão.*). Ajudado por seus formidáveis cães, Juvenal luta contra o dragão e consegue salvar a princesa que se apaixona por ele. Juvenal, no entanto, resolve continuar sua viagem. A princesa, por sua vez, retorna ao castelo com o cocheiro que, dizendo ao rei ter sido o responsável pela libertação da sua filha, receberá como prêmio a permissão de casar-se com ela (*Apertou ele nos braços / cheio de contentamento, / dizendo: minha filha vive / pelo teu merecimento, / como não posso pagar-te / dou-te ela em casamento.*). Desesperada a princesa chora pela volta de Juvenal, que parecendo ouvir seus apelos chega para salvá-la do cocheiro traidor. No final, Juvenal casa-se com a princesa tornando-se herdeiro do reino (*Casou-se com a linda princesa / o valente Juvenal / repercutiu a notícia / no palácio imperial / rolou festa 15 dias / no palácio imperial.*)

Típico romance de aventuras, a história de Juvenal se fundamenta nos princípios da busca e da salvação que orientam também o percurso de Manuel do sertão até o mar. Porém, do folheto à tela de cinema, tais princípios passam por um processo de adaptação e transformação.

No cordel, o sentido da busca não é a derrubada da ordem social, mas o seu restabelecimento após um período de perturbações. A luta, nesse caso, não constitui uma ameaça ao *status quo* mas, ao contrário, um instrumento de sua manutenção.

Na tradição popular sertaneja, o mal, associado à ameaça à ordem, tem um sentido preciso. Seu combate depende da ação interventora do herói que salva a princesa das garras do malfeitor e, como prêmio por sua extraordinária coragem, casa-se com ela no final da história.

Ao contrário da aventura de Juvenal, cujo esquema se repete em inúmeros folhetos, em “Deus e o diabo” o bem e o mal se confundem. Transcendendo o caráter e a ação dos personagens, o mal corresponde à exploração, à injustiça, ao abuso do poder, à alienação, ou seja, está relacionado a estrutura social. Isso torna o combate mais complexo pois a ação do herói não se

limita a eliminação de um adversário. Seu papel é o de combater sempre mantendo vivo o espírito da busca. É assim que “Deus e o diabo” se filia à literatura de cordel e a toda uma tradição narrativa que, segundo Jerusa Pires Ferreira², tem origem no romance ibérico de cavalaria.

Através do ‘mecanismo da busca contínua’ imerso no imaginário sertanejo, Glauber Rocha propunha uma forma de pensar a revolução que rompia com o discurso tradicional de esquerda reproduzido pelo cinema militante.

Em suas críticas à arte de esquerda, o cineasta costumava denunciar a sua contaminação pelos esquemas da arte burguesa, fundada, segundo ele, sobre os princípios da razão conservadora. Essa argumentação, desenvolvida no texto “Estética do sonho”³, pressupunha uma preocupação com a forma do filme. “A revolução”, dizia ele, “é uma estética”. Colocando em evidência questões relativas à estética cinematográfica esse texto mostrava que não interessava a Glauber apenas o enredo, a história do filme, mas o modo como esta era narrada.

Através de Cego Júlio, que não apenas narra mas vivencia os acontecimentos narrados, “Deus e o diabo” estabelece uma ponte entre o passado da narração e o presente das imagens mostradas: *Da morte em Monte Santo / sobrou Manuel Vaqueiro / por piedade de Antonio / matador de cangaceiro. / Mas a estória continua, / preste mais atenção: / andou Manuel e Rosa / nas veredas do sertão / até que um dia, / pelo sim, pelo não, / entrou na vida deles / Corisco, diabo de Lampião.*

Sem recorrer ao tradicional *flash-back*, o filme de Glauber Rocha reporta-se ao passado, preservando o caráter ficcional da história narrada.

Em seu estudo sobre “Crepúsculo dos deuses”, Paul Warren⁴ comenta sobre o efeito de realidade produzido no filme de Billy Wilder por meio da integração da voz de um homem morto, ao corpo desse mesmo homem que vive e explica em *off* os acontecimentos que levaram à sua morte.

Contrariando o sentido de utilização da voz *off* no cinema clássico, em “Deus e o diabo” a narração reforça a ambigüidade da história contada ajudando a preservar o inacabamento, característico, segundo Walter Benjamin⁵, da narração tradicional.

Não interessa, nesse caso, o estatuto de verdade do narrado mas o próprio ato de transmissão, a possibilidade do passado, transformado em memória, comunicar-se com o presente atra-

vés da narração. Pois “talvez haja crimes que não se devam esquecer, vítimas cujo sofrimento peça menos vingança do que narrativa. Só a vontade de não esquecer pode fazer com que esses crimes não voltem nunca mais”⁶.

As palavras de Paul Ricoeur ecoam na última canção do filme: *O sertão vai virar mar / e o mar virar sertão! / Tá contada a minha estória, / verdade, imaginação. / Espero que 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.*

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO: O DESAFIO REPENTISTA COMO PARÓDIA DO DUELO (WESTERN)

Em 1968, Glauber Rocha volta-se mais uma vez para a temática sertaneja. Último trabalho lançado no Brasil antes de sua partida para o exterior, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” traz novamente para a tela a figura de Antonio das Mortes que reaparece para cumprir a clássica tarefa de matador de cangaceiro.

Muito mais do que uma continuação de “Deus e o diabo”, “O dragão da maldade”, feito em meio aos movimentos de contracultura, é um filme que problematiza o ato de representação estabelecendo um diálogo com outras instâncias cinematográficas, em particular com o *western*.

Gênero admirado por Glauber Rocha, o *western*, em “O dragão da maldade”, recebe um tratamento paródico que sobressai na cena do desafio de Coirana e, em seguida, na do duelo entre este e Antonio das Mortes.

Construídas segundo os princípios do desafio repentista, tais cenas rompem com as regras do *western* onde o duelo, momento chave dos filmes do gênero, constitui o instante do suspense, da glorificação do herói e da vitória do bem sobre o mal.

Negando essas convenções, “O dragão da maldade” apresenta o duelo como um jogo, onde a luta, uma mistura de palavra declamada e movimento coreografado, desenvolve-se como uma performance, uma encenação teatral.

Meio de divulgação de histórias, o folheto de cordel, como a narrativa de “Deus e o diabo”, remete a algo ocorrido no passado que, por meio da voz do cantador, se transporta para o presente.

O desafio repentista, que informa a construção das cenas de duelo em “O dragão da mal-

dade”, é uma modalidade da poesia popular sertaneja cujas regras de composição diferem completamente das do folheto.

O desafio é uma forma de expressão oral na qual a criação é simultânea à transmissão e à recepção. Colocando em confronto dois poetas, essa poesia do instante é baseada no improviso, no domínio das regras e na capacidade de um dos poetas produzir o momento de surpresa que irá derrubar o oponente. Nesse duelo verbal, o público se envolve, se empolga e, sugerindo motes, interfere no espetáculo favor de um ou outro concorrente.

Disputa poética, o desafio normalmente se inicia com a apresentação dos poetas que falam de suas respectivas qualidades de cantador. Nas muitas versões que correm sobre a peleja entre o escravo Inácio da Catingueira e o branco Romano da Mãe-d’Água, parece que é Inácio quem procura Romano. Ele é quem aparece em Patos, pelos idos de 1874 e 1875, para enfrentar o valente cantador: Romano: - *Inácio, vieste a Patos / procurando quem te forre. / Volta pra trás meu negrinho / que aqui ninguém socorre: / E quem cai nas minhas unhas / apanha, deserta ou morre.* Inácio: - *“Seu” Romano, eu vim a Patos / pela fama do senhor, / que me disseram que era / mestre e rei de cantador / e que dentro de um salão / tem discursos de um doutor.*

Depois do prólogo começam as provocações que se estendem até o momento em que um dos cantadores deixa o outro sem resposta, como aconteceu com Inácio diante do verso lançado por Romano: - *Latona, Cibele, Réia, / Íris, Vulcano, Netuno, / Minerva, Diana, Juno, / Anfitrite, Androquéia, / Vênus, Climene, Almatéia, / Plutão, Mercúrio, Teseu, / Júpiter, Zoilo, Perseu, / Apolo, Ceres, Pandora; / Inácio desata agora / O nó que Romano deu!* Inácio: - *“Seu” Romano, deste jeito / eu não posso acompanhá-lo; / se desse um nó em martelo / viria eu desatá-lo; / mas como foi em ciência / cante só que eu me calo.* Romano: - *Inácio, eu reconheço / que és bom martelador, / mas, agora que apanhastes, / dirás que tenho*

As Típico romance de aventuras, a história de Juvenal se fundamenta nos princípios da busca e salvação que orientam também o percurso de Manuel do sertão até o mar. Porém, do folhetim à tela de cinema, tais princípios passam por um processo de adaptação e transformação.

valor; / porque eu em cantoria / não temo nem a doutor. Momento que antecede o duelo contra Antonio das Mortes, o desafio de Coirana se faz nos termos da tradição da poesia do repente. No meio da praça de Jardim das Piranhas, o cangaceiro, sob os olhares do professor e do delegado, prepara-se para iniciar o desafio que será lançado contra os poderosos do local. A fala de Coirana lembra as provocações feitas entre Ro-

mano e Inácio antes do desafio propriamente dito: *Eu vim aparecido. / Não tenho família nem nome. / Eu vim tangendo o vento / pra espantar os últimos dias da fome. / Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro / e boto de novo na testa um chapéu de cangaceiro. / Quero ver aparecer os homem dessa cidade, / o orgulho e a riqueza do Dragão da Maldade. / Hoje eu vou embora, / mas um dia eu vou voltar. / E nesse dia, sem piedade, / nenhum padre vai restar. / Porque a vingança tem duas cruz. / A cruz do ódio e a cruz do amor. / Três vez reze o padre-nosso, / Lampião nasceu, Senhor!*

A cena se interrompe para mostrar o contexto em que se encontra Antonio das Mortes. Retirado do seu antigo ofício após a execução de Corisco, o matador é procurado pelo delegado Matos, uma espécie de aliado do coronel que controla a região. Retornando ao sertão para colocar um fim às desordens provocadas pelo bando de beatos e cangaceiros, Antonio das Mortes, um tanto hesitante quanto a sua decisão, acaba entrando em confronto com Coirana.

Sob os olhares da população local, os adversários se posicionam no centro da praça. Coirana: - *Tenho mais de mil cobrança pra fazer, / mas se eu falar de todas a terra vai estremecer. / Quero só cobrar as preferida do testamento de Lampião. / Quem é homem vira mulher, quem é mulher pede perdão. / Prisioneiro vai ficar livre, / carcereiro vai pra cadeia. / Mulher dama casa na igreja / com véu de noiva na lua cheia. / Quero dinheiro pra minha miséria, / quero comida pro meu povo, / se não atenderem meu pedido / vou vortar aqui de novo.* Antonio: - *Tu é verdade ou assombração? / Diga logo cabra da peste? / Eu*

de minha parte não acredito nessa roupa que tu veste. Coirana: - *Primeiro diga você seu nome, fantasiado. / Quem abre assim a boca fica logo condenado.* Antonio: - *Pois prepare seus ouvido e ouça. / Meu nome é Antonio das Morte, / pra espanto da covardia / e desgraça da sua sorte. / Mas uma coisa eu digo: / no território brasileiro, / nem no Céu nem no Inferno, / tem lugar pra cangaceiro.*

Após esse duelo verbal, os rivais, ao som dos cânticos e palmas do público que assiste ao confronto, se enfrentam em uma luta dançada que termina com o golpe de Antonio contra Coirana.

O povo, diante do desfecho do conflito, continua a cantar contrariando as ordens do coronel que impotente não consegue interromper a manifestação dos aliados de Coirana.

Em “O dragão da maldade”, a violência não diz respeito à representação da luta, mas à reação do povo que, em um ato de insubmissão, levanta sua voz contra seus opressores.

Invertendo um dos princípios básicos da violência no cinema, onde o combate, em geral, se faz em função da exaltação do herói, “O dragão da maldade” desloca o foco de tensão da encenação do duelo para a sua recepção.

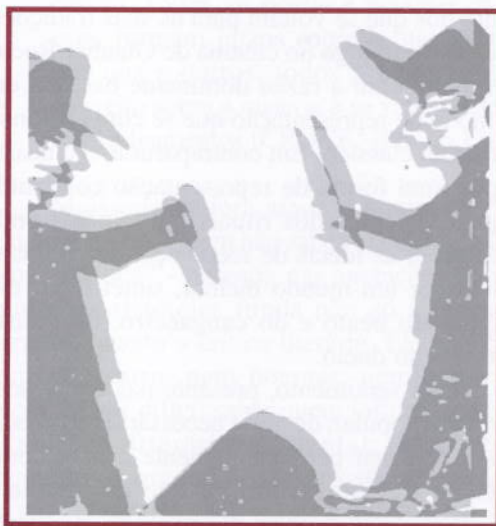
No *western* o combate é quase sempre acompanhado pelos olhares assustados dos observadores, cuja expressão intimidada faz aumentar a expectativa em torno do desempenho dos dois rivais. Fazendo supor que se trata de um “duelo de gigantes”, essa postura submissa da platéia prepara o clima para a glorificação do herói cuja vitória sobre o “poderoso” adversário justifica as honras recebidas no final.

Referindo-se a questão da recepção cinematográfica, Daniel Dayan⁷ comenta sobre o filme “No tempo das diligências”. Segundo Dayan, o clássico de John Ford, não impõe, como as narrativas mais simples, uma recepção determinada. Porém, através do que o autor chama de ‘jogo entre performativos’, ou seja, entre o que é mostrado e o que é sugerido pela imagem, o filme prepara a recepção envolvendo o espectador na trama vivida pelos personagens. O espectador não é obrigado a assumir imediatamente uma posição face ao enredo, mas, pouco a pouco, ele é levado a se identificar com certos personagens e a rejeitar outros.

Em “O dragão da maldade” o tipo de composição da imagem impede a identificação do espectador com os personagens, obrigando-o a adotar uma posição de distanciamento em relação ao narrado.

Se o filme de John Ford, como outros do cinema clássico, simula a participação do espectador, “O dragão da maldade” não apenas favorece como exige tal participação. Trata-se de dois tipos de espetáculos; em um caso, de um espetáculo que pressupõe uma recepção interiorizada, passiva; no outro, de um espetáculo que se produz sobre uma performance pública do espectador.

“Deus e o diabo na terra do sol” e “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” se ligam à tradição popular do cordel pelo viés da recepção. Embora haja uma grande distância entre o público que assiste o filme e o que participa de uma performance oral do tipo tradicional, pode-se falar que em ambos os casos o espectador participa como membro de um público: no caso do cordel, pela possibilidade de o público interferir na performance modificando-a segundo suas expectativas; no filme não há essa interferência do público sobre o conteúdo da narrativa, porém, há, da parte deste, um tipo de reação diferente da que se observa no cinema tradicional. Essa reação, tal como procuramos discutir ao logo desse artigo, se deve a mediação das estruturas do cordel que interferem no modo de narração e de recepção da história.



Pressupondo um novo tipo de espectador, um espectador, segundo Roger Odin⁸, ‘não ficcionalizante’, Glauber Rocha, em “Deus e o diabo”, colocou em questão o problema da narração e, introduzindo em cena o personagem do narrador, mostrou que a história contada é uma ficção, ou melhor, é uma história de verdade e imaginação.

Em “O dragão da maldade”, a discussão se situa no nível da representação. Não se trata mais de pensar apenas em termos da relação entre o real e a ficção mas de estender essa reflexão ao campo das imagens: ao diálogo que as imagens cinematográficas estabelecem entre si⁹.

Servindo como mediação às imagens do desafio de Coirana e do duelo entre este e Antonio das Mortes, o desafio de cordel modifica a postura do espectador perante o espetáculo cinematográfico da violência. No “Dragão” a violência não diz respeito, como no *western*, a um ou outro personagem, mas ao estranhamento causado no espectador pelo tipo de composição que o filme propõe.

Negando os princípios da arte burguesa, voltada para a identificação do público com o destino do herói (representante, por sua vez, dos valores da sociedade burguesa), o cinema de Glauber Rocha, por meio das estruturas narrativas do cordel, aposta em um novo tipo de recepção: uma recepção que favorece a atitude crítica do espectador face às imagens.

A relação intertextual do cordel nos dois filmes analisados se processa no nível de suas respectivas estruturas de comunicação. E é isso que os distingue tanto dos filmes interessados em retratar o sertão, sua realidade política e social, quanto dos que se voltam para as suas tradições. O que está em jogo no cinema de Glauber Rocha é a ruptura com a razão dominante baseada em um modo de representação que se convencionou chamar de clássico. Em contrapartida, o cineasta propõe uma forma de representação construída segundo a lógica dos rituais tradicionais onde prevalecem as idéias de recomeço, de combate, de luta por um mundo melhor, sintetizadas nas imagens do beato e do cangaceiro, do delírio místico e do duelo.

Esse sentimento, presente nas expressões da cultura popular, de que é necessário recomeçar sempre, acionar permanentemente o mito como potência transformadora, é que diferencia o trabalho de Glauber Rocha do discurso revolucionário tradicional.

Fundada na esperança, no desejo eterno de transformação, a revolução, para ele, significa luta e, como o mito evocado no cordel de José Pacheco (cantado na íntegra nas últimas sequências de “O dragão da maldade”), continua vagando indefinidamente através das histórias contadas por nossos poeta (cineastas ou cantadores): *Vou terminar essa história / tratando de Lam-*

pião / muito embora que não posso / vos dar a resolução: / no inferno não ficou, / no céu também não chegou / por certo está no sertão.

NOTAS

* Doutora ECO-UFRH

** O presente texto é baseado na tese de doutorado da autora defendida em fevereiro/2005 na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

² FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel – o Passo das Águas Mortas*. São Paulo: Hucitec, 1979.

³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

⁴ WARREN, Paul. “La voix off dans *Sunset Boulevard*” in *Cinémas – Revue d’études cinématographiques*. Cinélekt, printemps 1995.

⁵ BENJAMIN, Walter. “O Narrador” in *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁶ RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa III*. Campinas: Papirus, 1997, p 327.

⁷ DAYAN, Daniel. “Le spectateur performé” in *Hors Cadre-2 – Cinénarrable-2*. Vincennes-St.Dennis: Presses et publications de l’Université Paris VIII, 1984.

⁸ ODIN, Roger. “Du spectateur fictionalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatique” in *Iris (Cinéma & Narration 2)*, n 8, 2º sem., 1988.

⁹ AUMONT, Jacques (dir.). *Pour un cinéma comparé – influences et répétitions*. Conférences du Collège d’histoire de l’art cinématographique, Cinémathèque Française, 1996.