

HÉDER JUNIOR DOS SANTOS

SERTÃO, LITERATURA E CINEMA: Um diálogo entre José Lins do Rego e Glauber
Rocha

ASSIS
2012

HÉDER JUNIOR DOS SANTOS

SERTÃO, LITERATURA E CINEMA: Um diálogo entre José Lins do Rego e Glauber
Rocha

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual
Paulista para a obtenção do título de Mestre em
Letras.

Área de Conhecimento: Literatura e vida social

Orientadora: Dra. Ana Maria Carlos

Co-orientadora: Dra. Célia Aparecida Ferreira
Tolentino

ASSIS
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Santos, Héder Junior dos.

S237r Sertão, literatura e cinema: um diálogo entre José Lins do Rego e Glauber Rocha / Héder Junior dos Santos. Assis, 2012.

143 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2012.

Orientador: Ana Maria Carlos.

Co-orientador: Célia Aparecida Ferreira Tolentino.

1. Espaço sertanejo. 2. Ficção brasileira. 3. Regionalismo. 4. Cinema e literatura. 5. Arte e sociedade. 6. Modernidade. 7. Rego, José Lins do, 1901-1957. 8. Rocha, Glauber, 1939-1981. I. Título.

CDD 869.309B

Aos meus pais, Iraci e Francisco.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e saúde.

Ao CNPq, pelo apoio através de bolsa de pesquisa.

À Profa. Dra. Ana Maria Carlos e à Profa. Dra. Célia Tolentino, respectivamente, orientadora e co-orientadora dessa dissertação, pela paciência, generosidade, conselhos e estímulos a este trabalho em momentos em que até eu duvidei. Muitíssimo obrigado!

Ao Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva por ter me conduzido pelos caminhos da pesquisa acadêmica durante a graduação em Letras, por ter feito parte da banca de qualificação e aceitar participar da banca de defesa. Agradeço pela leitura minuciosa e provocadora deste trabalho, a qual contribuiu positivamente para a finalização da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves por ter feito também parte da banca de qualificação e aceitar participar da defesa. Leitor bastante criterioso e perspicaz, apontou-me sugestões valiosas, que enriqueceram o trabalho e ajudaram a redefinir sua organização interna e concluí-lo.

À Profa. Dra. Ana Maria Gottardi e à Profa. Dra. Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira, por permitirem que eu assistisse suas disciplinas no curso de pós-graduação em Comunicação da UNIMAR, quando eu ainda cursava o segundo ano da graduação em Letras: primeiro contato “mais sério” com os estudos comparados de literatura e cinema. Agradeço também a todos os professores de quem fui aluno durante esse “trecho de vida”, e os companheiros de turma, de quem trago grandes recordações.

À Profa. Dra. Ana Maria Carlos, ao Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho, à Profa. Dra. Silvia Maria Azevedo e ao Prof. Dr. Sílvio Stessuk que, por meio de suas disciplinas, colaboraram para o meu crescimento intelectual, fornecendo-me as bases para a conclusão do Mestrado.

À Profa. Dra. Ana Maria Portich, ao Prof. Dr. Antonio Trajano Menezes Arruda e ao Prof. Dr. Ricardo Monteagudo, pela disponibilidade e pelo apoio acadêmico na graduação em Filosofia. À Bruna, à Karina e ao Elói, ex-colegas de turma e, hoje, meus queridos amigos, agradeço pelos ouvidos e ombros emprestados nos mais diversos momentos, como pelas fecundas discussões dentro e fora dos muros da Universidade.

Agradeço aos funcionários da seção de pós-graduação em Letras e da biblioteca da FCL, campus de Assis, bem como aos funcionários da sessão de graduação e da biblioteca da FFC, campus de Marília, pela atenção dispensada.

Meus sinceros agradecimentos a todos os membros do Grupo de Estudos e Pesquisa em Cinema e Literatura da FFC, campus de Marília. Nossos encontros dentro e fora da sala de aula, os seminários, os debates e as revistas propostas e executadas foram e continuam sendo decisivos para o meu entendimento acerca das artes da(s) palavra(s) e da(s) imagem (ns). Agradeço, em especial, à Lilian Victorino e à Elisângela Silva Santos pelo exemplo de perseverança intelectual e disponibilidade; ao Odirlei Dias Pereira (*in memoriam*) por ter me apresentado à história do cinema brasileiro e à importância de Glauber Rocha em tardes tão prazerosas; aos meus parceiros de ensaios, Luana Hordones Chaves e Roberto Aparecido Teixeira, com quem as afinidades fizeram extrapolar ao trabalho de escritura e ensaiássemos uma amizade sincera e profícua. Muito obrigado!

E por falar em amigos, alguns são fundamentais em minha vida e merecem destaque, seja pelo companheirismo de longa data, pelas trocas de carinhos, experiências, admirações mútuas, ou porque, pura e simplesmente, cada um a sua forma, acreditou e torceu por mais essa conquista em minha vida: Ana Paula da Costa, Brenda Emanuely, Bruna Thamyres Betine Rodrigues, Clara Maria Coutinho, Elen Carolina Valeta Martins, Elaine Cristina Gregui, Fabiano Nunes da Silva, Iara Cristina de Oliveira Pereira, Laís Cristina Ignácio, Mariane Ribeiro da Silva, Mike José do Nascimento Florentino, Nair Osmira Alves de Souza, Rafael Veronezi da Costa e Thiago Pedro de Freitas da Silva.

À Maria Eduarda Martins, pelos sorrisos que deslumbram o padrinho.

Agradeço a minha amada família, toda ela, fonte de inspiração. Minhas sobrinhas, Letícia e Giovana, por me ensinarem com sua infância a reinventar a vida; meu sobrinho, Arthur, luz dos meus olhos, por me ensinar a reinventar a fé; minha irmã, Hélen, mulher-forte, por me ensinar que na lama nascem flores, brota o “novo”; meus pais, Francisco e Iraci, por não medirem o suor de seus rostos para me criar e educar, por não titubear em muitos momentos ao fazer do “meu” sonho, o “deles”, e por colocarem-se como porto-seguro todos os dias da minha vida.

SANTOS, H. J. *Sertão, literatura e cinema: um diálogo entre José Lins do Rego e Glauber Rocha*. Assis, 2012, p. 143. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, campus de Assis, UNESP.

Resumo: Neste trabalho, investigamos quatro narrativas ficcionais brasileiras que assumiram de modo ativo para seu arranjo o território sertanejo: *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), do escritor paraibano José Lins do Rego, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), do cineasta baiano Glauber Rocha. Partimos do pressuposto de que os dois romances e os dois longas-metragens, mesmo que produzidos em um hiato histórico de trinta e um anos, ao elegerem o ambiente rural-sertão comportam e congregam uma inquietação com os rumos que a modernidade periférica assumia no Brasil. Os estilos diferentes de narrar tal espacialidade e de entendê-la mostram as distintas concepções dos autores sobre a política e, consecutivamente, sobre a estética. Buscar apreender nos romances e nos filmes, todavia, estes registros particulares do mundo social fixa a compreensão do espaço literário e do cinematográfico como espaço social, ao mesmo tempo em que exige a interpretação das conexões entre estes espaços e as dinâmicas da vida social brasileira.

Palavras-chave: Espaço sertanejo; Relações entre literatura, cinema e sociedade; José Lins do Rego e Glauber Rocha; Tradição e modernidade.

SANTOS, H. J. *Backland, literature and cinema: a dialogue between José Lins do Rego and Glauber Rocha*. Assis, 2012, p. 143. Dissertation (Master's degree in Comparative Literature – “Letras”) – Faculdade de Ciências e Letras, campus de Assis, UNESP.

Abstract: In this research, we investigate four Brazilian fictional narratives that took actively for their arrangement the backland territory: *Pedra Bonita* (1938) and *Cangaceiros* (1953), by José Lins do Rego, and *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) and *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), by Glauber Rocha. We presuppose that the two novels and two films, even if produced in a historical gap of thirty-one years, when they elect the backland space, the narratives behave and congregate an inquietude with the direction that the peripheral modernity assumed in Brazil. Different styles of narrating that spatiality and its comprehension show the authors' different conceptions about the politics and aesthetics. Searching to apprehend in novels and movies, however, these private records, fix the literary and the cinematographic spaces comprehension as social space, while require the analysis about the connections between these spaces and the dynamics of Brazilian social life.

Keywords: Backland space; Relations between literature, cinema and society; José Lins do Rego and Glauber Rocha; Tradition and modernity.

*Deve-se supor que uma transformação na execução
artística imitativa e nos seus objetos está conectada a
uma transformação da visão de si humana e, além disso,
a uma transformação correspondente do próprio ser
humano e de sua estrutura social*

(Erich Auerbach)

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS E IMAGENS	11
Apresentação do trabalho e justificativa	
Os objetos e os objetivos	
Notas sobre o método	
Sobre a organização dos capítulos	
CAPÍTULO 1. José Lins do Rego e a espacialidade sertaneja (<i>Pedra Bonita e Cangaceiros</i>)	21
1.1 Prolegômenos para a análise de <i>Pedra Bonita e Cangaceiros</i>	21
1.2 Uma apresentação de <i>Pedra Bonita e Cangaceiros</i>	35
1.3 “É um povo abandonado”	42
1.4 “Sertanejo é assim mesmo: vem santo, vem cangaceiro, vem a volante”	47
1.5 Considerações prévias	63
CAPÍTULO 2. Glauber Rocha e a espacialidade sertaneja (<i>Deus e o diabo na terra do sol e O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i>)	66
2.1 Prolegômenos para a análise de <i>Deus e o diabo na terra do sol e O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i>	66
2.2 Uma apresentação de <i>Deus e o diabo na terra do sol e O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i>	79
2.3 O sertão em dois atos	101
2.4 Considerações prévias	106
CAPÍTULO 3. O sertão de José Lins do Rego e Glauber Rocha: as pistas para a comparação	107
3.1 Primeira aproximação	107
3.1.1 Um período em <i>Mapa</i>	108
3.1.2 Glauber Rocha, leitor de José Lins do Rego	111
3.1.3 Os romances <i>Pedra Bonita e Cangaceiros</i> na visão do jovem ensaísta	119
3.2 Segunda aproximação	123
3.2.1 Os “quatro elementos vigorosos” do sertão	124
3.2.2 Outras homologias	131
PALAVRAS E IMAGENS FINAIS	136
REFERÊNCIAS	138

PRIMEIRAS PALAVRAS E IMAGENS

Apresentação do trabalho e justificativa

O escritor José Lins do Rego e o cineasta Glauber Rocha possuem cada qual, nos dias atuais, uma vasta e significativa fortuna crítica que muito contribui para o esclarecimento de suas produções estéticas. Contudo, seus produtos romanescos e cinematográficos ainda não provocaram novos trabalhos que se dispusessem a interpretá-los conjuntamente, numa abordagem comparativa, a partir de uma sistematização vertical, em função da “retomada do local” que dá sustentação a suas produções literárias e cinematográficas e da focalização que empreendem em torno do espaço rural do sertão brasileiro e das manifestações sociais nele constantes. Observando esta lacuna, justifica-se, ainda agora, o interesse que determinou, primeiramente a idealização e, posteriormente, a execução deste estudo comparado, cuja proposição de trabalho recai sobre os romances *Pedra Bonita*, de 1938, e *Cangaceiros*, de 1953, de José Lins do Rego, e os longas-metragens *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, de Glauber Rocha, eleitos para análise e interpretação em função das convergências e divergências para com a representação do sertão, em especial, no que toca o terreno histórico no qual se arranja a cena de dramatização das narrativas ficcionais.

Inicialmente, importa dizer que o sertão é entendido como um componente referencial e uma territorialidade comumente evocada por artistas e intelectuais brasileiros. Porque problema nacional, sobre ele foram organizadas diversas interpretações, que procuraram articulá-lo à ideia de Brasil. Entrelaçado às mais variadas representações do Nordeste, particularidade regional e ruralidade, o sertão encarnou dispositivos simbólicos de origem da nacionalidade brasileira. Pensando-o como uma *geografia imaginada*, tratamos de compreender os discursos da literatura e do cinema como produtos e produtores de sentidos, que entusiasma e constituem ações e concepções sobre uma dada região, apresentando-se, portanto, como fonte de identidade no mundo moderno, ou ao menos sua busca.

Então, vale frisar que o imaginário constituído em torno do espaço sertanejo é compreendido, neste trabalho, como uma espécie de “reservatório/motor”, à maneira como

discutiu Juremir Machado da Silva, em *As tecnologias do imaginário*. Para o autor, o imaginário é, primeiramente, reservatório, na medida em que faz brotar imagens, anseios, lembranças, experiências, “visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de viver, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo” (2003, p. 11-12). Conforme Machado da Silva, o imaginário passa a ser uma “distorção” involuntária do vivido, do experienciado que, a seu ver, naturaliza-se como “marca individual ou grupal”. Ocorre de forma diferente com o “imaginado”, o qual, na interpretação do autor, é “projeção irreal que poderá se tornar real” (2003, p. 12). Dessa maneira, anota Machado da Silva, “o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor.” (2003, p. 12). E seguindo os apontamentos do estudioso, se o imaginário é considerado pelo seu aspecto de “reservatório”, também assim o é “motor”. Visto por esta perspectiva, o imaginário também pode ser entendido como “sonho que realiza a realidade, uma força que impulsiona indivíduos ou grupos” (2003, p. 12). Assim, acaba por funcionar “como catalisador, estimulador e estruturador dos limites das práticas. O imaginário é marca digital simbólica do indivíduo ou do grupo na matéria do vivido” (2003, p. 12). Portanto, afirma Machado da Silva:

Como reservatório, o imaginário é essa impressão digital do ser no mundo. Como motor, é o acelerador que imprime velocidade à possibilidade da ação. O homem age (concretiza) porque está mergulhado em correntes imaginárias que o empurram contra ou a favor dos ventos. (2003, p. 12)

Visto desse ângulo, as intelecções sobre o espaço sertanejo são produtos de forças e interesses políticos e estéticos, pois compõem um sistema de representações que acabam por introduzi-lo e reiterá-lo na consciência e na cultura nacionais. Tem-se, assim, que a relação intérprete-interpretado mostra-se permeada pela visão de mundo do observador e que, *a priori*, carrega determinados imperativos, perspectivas, como também preconceitos político-ideológicos, os quais se fazem notar no corpo de suas alocações. O afastamento entre as partes, nessa dinâmica, aguça a dificuldade encontrada pelos homens de letras em apreender a diversidade e pluralidade de vozes presentes nas várias territorialidades nacionais, quando sobre elas se debruçaram, a exemplo do sertão. Um combinado de aceitação e desprezo, aproximação e distanciamento, fascínio e indignação marca o sentimento dos artistas e intelectuais nos diversos períodos da história cultural brasileira, quando pensam o sertão. Relacionadas e moldadas pelo intercâmbio desigual de poderes político, intelectual e cultural, as interpretações e imagens sobre o sertão não apenas compõem um conjunto de representações, simplesmente, mas também corporificam certa distribuição de consciência

geopolítica permeada por interesses. Dessa forma, o sertão é representado não apenas pela sua localização geográfica e pela sua diferença cultural, como também pela concepção de “outro” que adquiriu na construção político-ideológica de certa classe dirigente brasileira. Ainda lembrando Machado da Silva,

O imaginário é, ao mesmo tempo, uma fonte racional e não-racional de impulsos para ação. [...] A construção do imaginário individual se dá, essencialmente, por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si). O imaginário social estrutura-se primeiramente por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação (distinção do todo por difusão de uma parte). No imaginário há sempre desvio. No desvio há potencialidade de canonização. O imaginário explica o „eu“ (parte) no „outro“ (todo). Mostra como se permanece individual no grupo e grupal na cultura. (2003, p. 13-14).

Essa interpretação, muitas vezes, corresponde à ação de concebermos a alteridade de acordo com a perspectiva dos pontos que fundamentam a nossa identidade. Tal perspectiva é característica da atitude de dominação porque ao dizer do “outro”, cria-se uma separação e um distanciamento propícios ao caráter hegemônico e à ação diante do que se crê primitivo e fraco. A representação do “outro”, no caso do sertão, então alicerçada, cria conhecimentos – no âmbito intelectual e no senso comum – que são traduzidos em atitudes, possibilitando reações diversas. Daí cria-se a ambiguidade, característica da história da *invenção* da identidade nacional, uma vez que permanece, ao longo dessa mesma historicidade, certo hiato entre quem fala (o “eu”) e sobre quem se fala (o “outro”), mesmo quando o primeiro se propõe a estabelecer com o segundo uma relação de circunvizinhança.

Os objetos e os objetivos

Apresentadas tais premissas, pode-se dizer que nossa pesquisa trata, pois, das representações do espaço rural sertanejo organizadas por quatro narrativas ficcionais brasileiras: *Pedra Bonita*, de 1938, e *Cangaceiros*, de 1953, de José Lins do Rego, e os longas-metragens *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, de Glauber Rocha. O objetivo central da dissertação é mostrar de que modo, através da apropriação e reelaboração de tal espacialidade, as ficções do escritor paraibano e do cineasta baiano constroem representações do Brasil a partir do substrato local, e quais ferramentas estéticas e ideológicas subjazem em cada uma dessas representações. Almeja-se examinar também até que ponto as distintas visões de mundo dos autores fornecem leituras a propósito da realidade nordestina, no contexto histórico brasileiro em que estão

inseridos seus respectivos produtos artísticos. Assim, o procedimento analítico-interpretativo adotado por este estudo procura rastrear essas visões de mundo, examinando as possíveis marcas que as narrativas literárias e filmicas oferecem para sua leitura desconstrutora. A busca desses sinais força-nos a considerar os textos teóricos de um mesmo autor, como também os de outros com os quais aqueles mostrem alguma afinidade. Isso quer dizer que faremos alguns paralelos intertextuais sempre que for possível e necessário entre as formulações teóricas dos autores aqui estudados e aquelas pertencentes a outros intelectuais e artistas, por nós entendidas como modelos conscientes dos projetos ficcionais.

Mas que fique claro que não se propõe uma interpretação sumária dos textos – literários e filmicos, como se adotássemos como parâmetro o “mencionado” de um “texto-manifesto” como projeções que localizam e determinam acepções e exposições da realidade social, histórica e estética, por sua vez, estabelecidas e fomentadas pelo romancista paraibano e o cineasta baiano em artigos e entrevistas, por exemplo. De modo diverso, alinhado ao ponto de vista que defende que a interpretação dos produtos ficcionais não se exaure na sua camada manifesta, ambiciona-se captar a tensão que os discursos literários e cinematográficos instituem entre os “modelos conscientes” que o informam e a “camada inconsciente” do próprio discurso de ficção. Não pretendemos nos amparar em qualquer teoria para dar explicação sobre o ponto zero da criação artística, ou mesmo a motivação última e determinante do aparecimento de certa obra, mas iluminar aspectos de sua compreensão, como também destacar as maneiras pelas quais o discurso ficcional representa as esferas de entendimento do mundo social, para então poder analisá-lo.

O que indicamos neste momento é que procuraremos aplicar uma perspectiva comparativa, que não reduz esta pesquisa às linguagens literária e cinematográfica. Após o levantamento das operações para determinar as características da unidade estética de cada uma das narrativas, almejamos averiguar em que grau elas se tocam e em que medida se repelem e como este afastamento está apto a transparecer “consciências possíveis” diferentes, aparecendo o teor intrincado da consciência de diferentes “sujeitos coletivos”. Assim, neste trabalho, concedemos privilégio à análise dos produtos artísticos para que no terceiro capítulo estejamos armados para sugerir tanto uma retrospectiva daqueles assuntos considerados basilares de cada produto artístico, como o diálogo que instituem entre si para prosseguirmos em certas interpretações, que estão sugeridas nas considerações finais, melhor dizendo, nas palavras e imagens finais.

Notas sobre o método

Este estudo é tributário do método sócio-histórico de investigação dialética, o qual defende que a compreensão do fenômeno artístico deve considerar a aglutinação do conteúdo e da forma, para que, deste modo, esteja apto a captar a representação social no objeto de cultura. Partimos do pressuposto de que os dois romances e os dois longas-metragens, mesmo que produzidos em um hiato histórico de trinta e um anos, ao elegerem o ambiente rural-sertão, comportam e congregam uma inquietação com os rumos que a modernidade assumia no Brasil de modo periférico. Os estilos diferentes de narrar tal espacialidade e de entendê-la mostram as distintas concepções dos autores sobre a política e a arte. Buscar apreender nos romances e nos filmes, todavia, estes registros particulares do mundo social fixa a compreensão do espaço literário e do cinematográfico como espaço social, ao mesmo tempo em que exige a interpretação das conexões entre estes espaços e as dinâmicas da vida social brasileira que também atravessaram as obras literárias e cinematográficas.

Em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido afirma que uma crítica que se almeje integral “deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente.” (1980, p. 7). Para o autor, “nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como proponente da estruturação da obra” (1980, p. 7). Ao adotar-se tal postura, evitar-se-ia o cometimento daquilo que Candido denominou de “sociologismo crítico”, “a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais.” (1980, p. 7).

Candido argumenta que, para se chegar a uma dimensão dialética entre a obra e seus referenciais sociais, é necessário compreender o processo pelo qual o *externo* se torna *interno*, ou seja, considerar os fatores sociais como formadores da estrutura do discurso, perseguindo assim “a função que exercem na economia interna da obra.” (1980, p. 12). Conforme o estudioso, ao operar uma apreciação crítica deste tipo, podemos afirmar que “levamos em conta o elemento social”, não de modo exterior, distanciado, mas que permite notar “a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada”, estabelecendo, portanto, uma investigação “no nível explicativo e não ilustrativo”. (1980, p. 7).

A partir de Candido, compreendemos que o discurso ficcional é uma interação de elementos sociais e psíquicos, que por sua vez, devem ser trazidos à lume por quem procura

explicá-lo¹, não mais buscando “mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial” (1980, p. 4), nem tampouco tentando demonstrar que a matéria de um texto é acessória e que sua envergadura resulta de estratégias formais “conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo o social, considerado inoperante como elemento de compreensão” (1980, p. 4). A integridade do produto artístico não admite, conforme o crítico, que sigamos nenhuma destas posturas de maneira desagregada, pelo contrário, devemos vazar

texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como elementos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (1980, p. 4)

Desse modo, consideramos que o produto artístico não surge como franco efeito mimético da vida social, mas como extensão da própria práxis social, possuidor de particularidades, assim como qualquer esfera da totalidade social. Podemos dizer com Erich Auerbach (apud WAIZBORT, 2007, p. 265), que toda obra de arte é “determinada essencialmente por três fatores: pela época de sua origem, pelo local e pela peculiaridade de seu criador”². Seguindo a linha de argumentação que está sendo desenvolvida aqui, podemos afirmar que as obras de cultura, literárias e/ou cinematográficas, são realizações humanas singulares, encravados na dinâmica da sociedade brasileira. Essa assertiva rompe com o entendimento romântico e idealista que observa a arte e a cultura como constructos à parte da atividade humana, independentes e apartadas da dimensão da produção material da vida e, logo, mais alçadas, nobres e sujeitas às categorias especiais de entendimento que, na maioria das vezes são percebidas como da ordem da intuição e da sensibilidade, muito mais do que da

¹ Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido afirma que a “tentativa de focalizar simultaneamente a obra como realidade própria, e o contexto como sistema de obras, parecerá ambiciosa a alguns, dada a força com que se arraigou o preconceito do divórcio entre história e estética, forma e conteúdo, erudição e gosto, objetividade e apreciação. Uma crítica equilibrada não pode, todavia, aceitar estas falsas incompatibilidades, procurando, ao contrário, mostrar que são partes de uma explicação tanto quanto possível total, que é o ideal do crítico, embora nunca atingido em virtude das limitações individuais e metodológicas.” (1975, p. 30-31)

² Leopoldo Waizbort, em *A passagem do três ao um*, entendeu que os três fatores enumerados por Auerbach buscam “contrabalançar objetividade e subjetividade, exterioridade e dimensão interna da obra” (2007, p. 265). Não se trata de atribuir, conforme Waizbort, “todo o peso da obra à subjetividade criadora de um gênio ou personalidade, nem por outro lado de defini-la em um paralelogramo cujas forças seriam meio e momento. Compreender a obra significa ser capaz de captar essa tensão de forças que se configura entre uma subjetividade e a objetividade do mundo na qual ela existe e que em alguma medida também a modela. (2007, p. 265-266)

análise racional. Para esta corrente, as obras de arte são vistas como expressão da individualidade e da singularidade do artista gênio, ser humano provido de habilidades especiais.

Em seu empenho por mostrar o fetichismo da arte presente nas sociedades moderno-contemporâneas, Pierre Bourdieu, em *As regras da arte* (1996), investe contra a ideia do sujeito criador, compreendido como ser genial, espécie de feiticeiro apto a dar forma e sentimento à matéria. A maneira pela qual Bourdieu busca causar essa “deslegitimação” do feiticeiro é inserindo o artista em seu campo artístico específico, que por sua vez, encontra-se alocado em seu momento histórico particular, indagando as lutas e as disputas que distinguem tal campo e a postura em que o artista se acha frente a elas. Apesar de não negar a liberdade de ação do sujeito criador, o estudioso somente assevera que esta mesma liberdade possui demarcações objetivas.

Pierre Bourdieu trabalha com os conceitos de *habitus* e *campo*. Para ele, o *habitus* é o conjunto de arrumações que dão sentido às práticas desenvolvidas pelos agentes. É ao mesmo tempo uma estrutura estruturante (*modus operandi*), e uma estrutura estruturada (*opus operatum*). O *habitus* organiza simultaneamente as ações e as percepções das ações, é também resultado da inclusão da divisão em classes sociais. A ideia de *campo* permite, conforme o autor, suplantar a objeção “entre leitura interna e análise externa sem perder nada das aquisições e das exigências dessas duas abordagens, tradicionalmente percebidas como inconciliáveis” (1996, p. 234). Deste modo, as “opções” na esfera da experimentação formal são estéticas e políticas, porque o campo artístico é equivalente ao campo de poder, e os produtos artísticos encarnam os embates e agitações que o interpõem. Afirma Pierre Bourdieu que,

em razão do jogo das homologias entre o campo literário [artístico] e o campo do poder ou o campo social em seu conjunto, a maior parte das estratégias literárias [artísticas] é sobredeterminada e muitas das “escolhas” têm dois alvos, são a um só tempo estéticas e políticas, internas e externas. (1996, p. 234, colchetes nossos)

Podemos entender que a dinâmica do campo artístico é tomada àquela do político e nesta homologia, encontra-se “superada a oposição, freqüentemente descrita como uma antinomia invencível, entre a estrutura apreendida sincronicamente e a história” (BOURDIEU, 1996, p. 234). Nesta relação, a história de um influi na do outro. O campo artístico incorpora a batalha entre ortodoxia e heterodoxia, entre aqueles que protegem a tradição, porque ocupam certas posições benéficas, e aqueles que almejam tornar-se o novo com o intuito de afiançar um espaço para si. Nas palavras de Bourdieu,

O processo pelo qual as obras são levadas é o produto da luta entre aqueles que, em razão da posição dominante (temporalmente) que ocupam no campo (em virtude de seu capital específico), tendem à conservação, ou seja, à defesa da rotina e da rotinização, do banal e da banalização, em uma palavra, da ordem simbólica estabelecida, e aqueles que estão inclinados à ruptura herética, à crítica das formas estabelecidas, à subversão dos modelos em vigor, e ao retorno à pureza das origens. (1996, p. 234)

Recorrendo ainda à reflexão de Pierre Bourdieu, os estratagemas dos agentes, como também das instituições às quais pertencem e com as quais estão comprometidos nos embates artísticos, “não se definem na confrontação pura com possíveis puros”, mas estão sujeitos à posição que este atuante ocupa na estrutura do campo.

na estrutura da distribuição do capital específico, do reconhecimento, institucionalizado ou não, que lhes é concebido por seus pares-concorrentes e pelo grande público e que orienta sua percepção dos possíveis oferecidos pelo campo e sua “escolha” dos que se esforçarão por atualizar ou produzir. Mas, inversamente, as questões a propósito das quais se defrontam, as próprias teses e antíteses que eles se opõem mutuamente, dependem do estado da problemática legítima, isto é, do espaço das possibilidades legadas pelas lutas anteriores que tende a orientar a busca das soluções e, por conseguinte, o presente e o futuro da produção. (1996, p. 235)

De toda esta arguição de Pierre Bourdieu, o essencial para o enfoque escolhido aqui é ter em conta que analisar obras de arte e autores consagrados faz supor seus próprios processos de consagração como processos históricos, os quais abrangem conflitos e embates ideológicos, e que não são fundamentados em valores e categorias universais. Assim, literatura e cinema, enquanto produtos culturais, exercem uma posição específica no âmago de cada formação social particular e compõem vocalizações a partir de uma perspectiva. Desse modo, nas obras, está presente um olhar que obedece a critérios formais que são singulares, mas que são notadamente regidos por elementos sociais. As visões de mundo transportadas por meio das criações literária e cinematográfica não se constituem em leituras de um indivíduo isolado, mas compartilhadas e também acenadas a grupos sociais mais dilatados e, nesse sentido, pertencem a uma dada coletividade.

Em conformidade com Lucien Goldmann (1969), o sujeito da criação artística não é aquele individual, mas aquele coletivo, porque anuncia as necessidades e a consciência empírica de certo grupo ou classe social, como também captura as “estruturas significativas” do processo histórico em que está inserido. Tal coletividade é compreendida por Goldmann como uma intrincada rede de relações transindividuais, que discursa através da obra acabada. A experiência de um indivíduo é, para o estudioso, ínfima para se criar tal estrutura lógica. No texto “Um estudo sociológico do teatro de Genet”, o autor argumenta que

esta só pode ser o resultado da atividade conjunta de um número considerável de indivíduos, que se encontrem numa situação análoga, ou seja, que constituam um grupo social privilegiado. Indivíduos que tenham vivido muito tempo intensamente um conjunto de problemas e que tenham se esforçado para dar-lhes uma solução significativa. Isso significa que as estruturas mentais, ou empregando um termo mais abstrato, as estruturas categoriais significativas, não são fenômenos individuais, mas sociais. (1969, p. 65)

Segundo este enfoque, Goldmann observa a necessidade de se adotar outra postura quando colocados em face de uma obra de arte, que não tente reificá-la³, que não a aborde como um produto diverso e independente, *a priori*, das outras atividades humanas. Se os artistas compõem suas visões de mundo como parte de sua experiência, a qual é essencialmente dividida com um ou mais grupos sociais, aquilo que é metamorfoseado em literatura e cinema é algo que foi arquitetado coletivamente. Dessa maneira, a apreciação das obras de cultura a partir destes óculos metodológicos se estabelece através do amálgama de dois procedimentos que se retroalimentam, aquele da compreensão, que se estabelece no exame formal do discurso, em que se possa apreender sua totalidade, alçando-o a um arcabouço significativo geral; e aquele da explicação, que procura introduzir este mesmo discurso em uma estrutura que seguidamente lhe confere sentido, isto é, procurar o “sujeito coletivo” para quem a estrutura mental percebida no produto artístico tem um caráter significativo.

Sobre a organização dos capítulos

Uma vez apontado o objeto de estudo e tracejado o recorte que lhe é atribuído, cabe agora apresentar como estão organizados os capítulos desta dissertação. O primeiro apresenta de forma concisa, uma leitura histórico-cultural em torno do movimento artístico e político conhecido como “Regionalismo nordestino”. O objetivo, neste instante, é abordar seus principais aspectos ideológicos, apontando para um escritor-símbolo do movimento que é José Lins do Rego. Sobre o escritor paraibano, enfatizaremos algumas de suas matrizes

³ Em *Dialética e cultura*, Lucien Goldmann afirma que “a economia mercantil, e em particular a economia capitalista, tende a substituir na consciência dos produtores o valor de uso pelo valor de troca e as relações humanas concretas e significativas por relações abstratas e universais entre vendedores e compradores; tende assim a substituir no conjunto da vida humana, o qualitativo pelo quantitativo. [...] Além disso, separa o produto do produtor e fortalece, por isso mesmo, a autonomia da coisa em relação à ação dos homens e à mutação. [...] Faz, enfim, da força de trabalho uma mercadoria que tem um valor – e isso significa que também aí transforma uma realidade humana em coisa – e aumenta durante um período histórico muito longo o peso do trabalho não qualificado ou pouco qualificado, em relação ao trabalho qualificado, substituindo mesmo, no plano da realidade imediata, as diferenças qualitativas por simples diferenças de quantidade.” (1979, p. 125).

estéticas, políticas e sociais. Em seguida, analisamos os romances *Pedra Bonita*, de 1938, e *Cangaceiros*, de 1953, pensando na forma com que o intelectual, a seu modo e em seu tempo, usando as ferramentas artísticas de que dispõe, imagina o sertão e ficcionaliza seus problemas principais (estrutura agrária, relações de poder, pobreza, cangaço, messianismo, etc.).

Organização análoga é a do segundo capítulo, que expõe inicialmente uma interpretação histórico-cultural acerca do movimento artístico e político conhecido como “Cinema Novo”, aborda seus principais aspectos ideológicos, apontando para um cineasta-símbolo do movimento que é Glauber Rocha. Sobre o cineasta baiano, também destacaremos algumas de suas matrizes estéticas, políticas e sociais. Em seguida, analisamos os longas-metragens *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964 e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, pensando, como no primeiro capítulo, na forma com que o intelectual, a seu modo e em seu tempo, usando as ferramentas artísticas de que dispõem, forja o sertão e narrativiza seus problemas principais.

O terceiro capítulo está dividido em duas partes, em “duas aproximações” entre o escritor José Lins do Rego e o cineasta Glauber Rocha. Na primeira, examinamos o ensaio “Romance de José Lins do Rego”, escrito por Glauber Rocha e publicado em 1957, ano de falecimento do escritor paraibano. Alguns apontamentos sobre este texto almejam definir os impactos e embaraços que a leitura de um romancista, já naquele momento canonizado pela crítica, que sempre tivera veiculação com o regionalismo nordestino, reverberou na consciência do estudante ainda em formação. Na segunda, procuramos apresentar os pontos de contato estabelecidos entre os romances *Pedra Bonita*, de 1938 e *Cangaceiros*, de 1953, e os filmes *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964 e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969. Importa mencionar que o objetivo central, nesse momento, é justapor os elementos destacados pelo jovem ensaísta acerca do espaço rural sertanejo apresentado pelos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, e o modo como esses mesmos elementos estão encenados nos longas-metragens *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, produzidos sete e doze anos depois da escritura do ensaio na revista *Mapa*.

CAPÍTULO 1

José Lins do Rego e a espacialidade sertaneja (*Pedra Bonita e Cangaceiros*)

1.1 – Prolegômenos para a análise de *Pedra Bonita e Cangaceiros*

Como se sabe, a prosa de ficção de José Lins do Rego está circunscrita no chamado romance dos anos de 1930, regionalista e/ou nordestino. Inicialmente, podemos dizer que se trata de um período da história da literatura brasileira constituído de uma forte preocupação em retratar as particularidades do país. Como um fator dinâmico, vale dizer que a noção de regionalismo reside no campo extraliterário e foi estabelecida historicamente, e tem sido indispensável à vida literária do país, com manifestações expressivas, por exemplo, nos dois momentos identificados por Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (1980, p. 112), como decisivos da literatura brasileira: o Romantismo, no século XIX (1836-1870) e o Modernismo (1922-1945), mais especificamente com o chamado “romance nordestino”, ou segunda geração do Modernismo, para obedecer a uma divisão didática, quando os escritores e seus produtos mostraram-se mais engajados⁴, preocupados com os destinos da nação, de um povo, mormente o nordestino, que passava por duras crises micro e macroestruturais.

Na interpretação de José Maurício de Almeida (1999, p. 315), em *A tradição regionalista no romance brasileiro*, o regionalismo é oriundo das preocupações nacionalistas dos escritores românticos. Para o autor, desde José de Alencar, despontam vozes contra a ameaça do avanço das tendências niveladoras representadas pela industrialização urbana, que implicava no esfacelamento das tradições vistas como legitimamente brasileiras. As bases econômicas que fundamentavam essas tradições eram mormente de cunho rural e, para os regionalistas, os efeitos do desenvolvimento urbano traria a decadência da sociedade agrário-patriarcal, acelerando o processo de declínio e, ao mesmo tempo, o desaparecimento dessas culturas ditas tradicionais. Verificou-se, conforme Almeida, a presença regionalista com maior ênfase nas regiões onde a formação histórica brasileira desenvolveu formas

⁴ Para João Luís Lafetá, em *1930: a crítica e o modernismo* (2000), o Modernismo deve ser encarado em duas faces, pelo *projeto estético*, predominante na década de 1920, ligado às modificações operadas na linguagem (ruptura da linguagem tradicional e renovação dos meios), e pelo *projeto ideológico*, predominante na década de 1930, que é ligado à visão de mundo de sua época (consciência de país, busca de uma expressão artística nacional).

diferenciadas e ricas de cultura, como em espaços de monocultura (cana-de-açúcar) ou zonas pastoris (Nordeste e Pampas Sulino). Em conformidade com as palavras do estudioso, por meio das condições concretas que surgiam ao escritor, “pelo patrimônio das tradições disponíveis, tais regiões estavam naturalmente destinadas a favorecer o despertar de um sentimento regionalista, orgulhoso dos valores locais” (1999, p. 315).

Retornando ao estudo de Antonio Candido, os produtos literários de ambos os períodos – Romantismo e Modernismo – incorporam, cada qual em seu tempo e a sua maneira, o aspecto da “humanidade da narrativa” pela chave do regionalismo. A presença de tal característica no segundo momento decisivo da literatura brasileira só foi possível, entre outros fatores, graças a um processo de amadurecimento da problemática estudada pelo crítico literário. Investindo na tese da dialética do universal e do particular como categoria decisiva na compreensão do processo formativo da literatura no Brasil, o autor afirma que, no segundo momento, assistimos ao empenho de nossa novelística em construir em nossas letras, “*uma literatura universalmente válida* (pela sua participação nos problemas gerais do momento, pela nossa crescente integração nestes problemas) *por meio de uma intransigente fidelidade ao local*” (1980, p. 126, grifo nosso).

Com o intuito de examinar a permanência do tema regional na literatura brasileira após a concretização do sistema literário, Candido coloca a questão em alguns ensaios que debatem, entre outros assuntos, a disposição da crítica contemporânea em decretar a “morte do regionalismo”, tanto na literatura brasileira como na chamada literatura latino-americana. Em “Literatura e subdesenvolvimento”, o termo regionalismo “abrange toda a ficção vinculada à descrição das regiões e dos costumes rurais desde o Romantismo” (CANDIDO, 2011, p. 190). Enfrentado como um tema recorrente, deve ser entendido no âmbito da atuação que as condições econômicas e sociais exercem sobre a sua escolha. O estudioso esclarece que o regionalismo permanece como uma força estimulante na literatura, posto que a condição de atraso econômico e social envolve o campo da consciência e da sensibilidade do escritor brasileiro, “propondo sugestões, erigindo-se em assunto que é impossível evitar”. Assim, no período do Modernismo, sobretudo o que se seguiu após a revolução de 1930, o regionalismo funcionou como “presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político” (CANDIDO, 2011, p. 191). Superado, portanto, o “regionalismo pitoresco” vinculado ao otimismo patriótico dos românticos, o tema regional se transformou; todavia, permaneceu, uma vez que o atraso básico do país periférico se prolongava no século XX. Diz o ensaísta:

Na fase de pré-consciência do subdesenvolvimento, ali pelos anos de 1930 e 1940, tivemos o regionalismo problemático, que se chamou de “romance social”, “indigenismo”, “romance do Nordeste”, segundo os países, e, sem ser exclusivamente regional, o é em boa parte. Ele nos interessa mais, por ter sido um precursor da consciência de subdesenvolvimento [...] (CANDIDO, 2011, p.193).

Surge a partir de então um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista, no qual a figura do homem pobre que perpassa pelas décadas de 1930 e subsequentes diverge do modelo Realista/Naturalista. Ao passo que, neste último período, tem-se focalizado as formas de degradação do homem pobre “como elemento refratário ao progresso”; durante o “regionalismo problemático” da primeira metade do século XX, as narrações “desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não de seu destino individual” (CANDIDO, 2011, p. 193). Isto significa que a condição subalterna do homem pobre livre passa a ser vista como resultado da privação econômica, não decorrência de uma espécie de sina do indivíduo, como apregoavam algumas teorias deterministas.

Ao avaliar as relações entre a revolução de 1930 e a cultura, Antonio Candido anota que, depois daquele momento revolucionário, a cultura brasileira passou por um processo de unificação, formulando em nova organização de elementos até então dispersos, “projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões” (CANDIDO, 2011, p. 219). No terreno da literatura, ele assinala, entre outros aspectos, o alargamento das “literaturas regionais” à escala nacional, num movimento que deixou ao leitor “uma visão renovada, não-convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário” (CANDIDO, 2011, p. 227). O “romance do Nordeste”, ao qual está circunscrita parte significativa da produção intelectual de José Lins do Rego seria, pois, coextensivo à própria literatura brasileira.

A sua voga provém em parte do fato de radicar na linha da ficção regional (embora não “regionalista”, no sentido pitoresco), feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida. Mas deriva também do fato de todo o País ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura (CANDIDO, 2011, p. 226).

Importa destacar que todo o movimento estético e político que cimentou essa “tomada de consciência” do Nordeste desenvolveu-se e adquiriu visibilidade porque houve acaloradas discussões travadas entre os chamados “futuristas”, adeptos das propostas da Semana de Arte Moderna de 1922 e os “regionalistas”, que ao longo dessa mesma década, propuseram

argumentos e sugestões cujo objetivo era reconhecer e revisar os valores e os dilemas da região Nordeste, para então poder apresentá-la no campo da literatura dos anos de 1920 e subsequentes. Conforme Mariana Chaguri, no ano de 1925, autores como Gilberto Freyre, Morais Coutinho, Edgar Teixeira Leite e Odilon Nestor fundam o “Centro Regionalista”, lançam o *Livro do Nordeste* (em comemoração ao centenário do *Diário de Pernambuco*) e realizam, em 1926, o Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste (CHAGURI, 2007, p. 11). José Lins tomará conhecimento dessas discussões, sobretudo, depois da amizade iniciada com Freyre⁵. Já os “futuristas”, como se autodenominavam aqueles intelectuais e artistas preocupados em difundir a estética e os autores da Semana de Arte Moderna no Nordeste, tiveram no jornalista Joaquim Inojosa senão sua principal figura, certamente a mais polêmica. Poetas como Austro Costa, Ascenso Ferreira e Raul Machado também figuram entre os “futuristas” do Nordeste (CHAGURI, 2007, p. 11). Observa-se, assim, especialmente em Pernambuco durante os anos de 1920, um foco de disputa que envolve não apenas essas polêmicas, mas abarca também os conflitos locais pelo poder político no estado, os quais, de modo geral, refletiam disputas existentes em toda a zona açucareira nordestina.

Em *Ideologia da cultura brasileira*, Carlos Guilherme Mota aponta que a importância do regionalismo nordestino deve-se ao contexto histórico-social de transição em que está inserido, quando o potentado oligárquico observa-se contrariado pelos agentes revolucionários de 1930. O estudioso adverte, contudo, que o regionalismo não decorre, em tese, em prejuízo ou contraposição a um projeto nacional, mas suas obras indicam os esforços de compreensão da realidade brasileira realizados por uma elite aristocratizante que vinha perdendo poder:

À perda de força social e política corresponde uma revisão, à busca do tempo perdido. Uma volta às raízes. E, posto que o contexto é de crise, resulta o desnudamento da vida íntima da família patriarcal, a despeito do tom valorativo, em geral positivo, emprestado à ação do senhorio colonizador, ação que se prolonga, no eixo do tempo, da Colônia até o século XX, na figura de seus sucessores, representantes das oligarquias. (2002, p. 58)

Podemos dizer que o embate entre “futuristas” e “regionalistas” no Nordeste dos anos de 1920 e 1930 reflete também as disputas entre os grupos oligárquicos que aspiravam ao comando político da região. Sabe-se que essas lutas e debates ocorrem também em âmbito nacional a partir da crise do pacto oligárquico, como também na discussão acerca da

⁵ Anos depois, no livro *Dias idos e vividos*, José Lins do Rego escreve: “em 1923, em pleno surto do modernismo, voltava de seus estudos nos Estados Unidos e Europa um rapaz chamado Gilberto Freyre. E logo se iniciou com ele um movimento paralelo ao desencadeado em São Paulo e Rio” (1981, p. 123).

centralização político-administrativa do Brasil. O sistema oligárquico constituiu a plataforma política da Primeira República posto que a Constituição de 1891, mesmo sobrepujando os ideais centralizadores, não acarretou na estabilização política esperada, pois prosseguiram as disputas entre os estados e, em seu interior, a luta entre as facções das oligarquias estaduais. Almejando amortecer o impacto desses conflitos no plano federal, tornou-se corrente a política dos governadores que, na prática, singularizou-se pelo apoio da União à facção mais poderosa em cada estado, uma vez que o governo federal garantia a ampla autonomia aos grupos oligárquicos dominantes de cada estado e, em troca, as bancadas estaduais concediam-lhe apoio político no Congresso. O resultado desse pacto foi o enfraquecimento das oposições, a imensa probabilidade de fraude eleitoral e a exclusão da maior parte da população de qualquer participação política (CHAGURI, 2007, p. 21). Nesse contexto, a ação dos coronéis, grandes proprietários de terras cujo título derivava de sua participação na Guarda Nacional, visava controlar o eleitorado regional por meio da propaganda dos candidatos oficiais, da fiscalização do voto não secreto e da apuração. Desse modo, a República Velha concretizou a autonomia estadual, concedendo plena expressão aos interesses de cada região. Para Boris Fausto, em *História do Brasil*, o coronelismo representou uma variante de uma relação sociopolítica mais geral, qual seja, o clientelismo. Relação que resultava da desigualdade social, “da impossibilidade de os cidadãos efetivarem seus direitos, da precariedade ou inexistência de serviços assistenciais do Estado” (2000, p. 263).

Porque o jornal, nesse contexto, é fonte fundamental de veiculação de ideias e, consecutivamente, de poder⁶, os intelectuais e artistas “regionalistas” propagandeavam seus juízos estéticos e ideológicos, em especial, através do *Diário de Pernambuco*; reunidos em torno do Centro Regionalista do Nordeste, nos ensina Mariana Chaguri, acusavam o governo federal de intervenção imprópria em Pernambuco, defendendo seja no âmbito político, cultural e/ou artístico, aquilo que, para eles, definia-se como “região” e, por meio dela, a superação do delicado projeto das diversas unidades estaduais, as quais, diante da decadência da região, não possuiriam isoladamente meios para sustentarem-se diante do agora dinâmico Sul, região que gozava de um estado de ascendência com a agricultura cafeeira que deslocou a hegemonia econômica do Nordeste definitivamente para o eixo Rio de Janeiro-São Paulo (CHAGURI, 2007, p. 23).

⁶ De acordo com Souza Barros, em *A década de 20 em Pernambuco*, “não se podia admitir o intelectual se ele não aparecesse na imprensa numa atividade qualquer, nela trabalhando diretamente ou levando como colaborador as suas produções” (1972, p. 176).

Na interpretação de Neroaldo Pontes de Azevedo, em *Modernismo e regionalismo*, tal perspectiva apontava, também, na direção do saudosismo, no sentido de que o passado de glória da região, principalmente do ponto de vista das classes dominantes, passa a ser evocado na chave do mítico. Conforme o estudioso, nessa linha, abre-se “espaço para o conservadorismo, marcado pelo privilégio do rural sobre o urbano, acentuando-se, além do mais, aquela tendência bairrista do Regionalismo, de ver o Nordeste como a mais brasileira de todas as regiões do país.” (1984, p. 174).

Ainda recorrendo ao estudo de Chaguri, o conteúdo histórico surge como a questão nodal a ser encarada pelos artistas e intelectuais regionalistas nordestinos e torna-se, pois, material basilar a ser reincorporado, particularmente, no que se refere à prosa de ficção. Desse modo, a história da região será não apenas relembrada, como também recontada por meio da recuperação do passado patriarcal, realizada, por sua vez, a partir dos impasses colocados pela dinâmica da conjuntura do presente – os anos de 1920 – visto a partir da cidade do Recife, pelos intelectuais da Faculdade de Direito e de jornais e revistas como o *Diário de Pernambuco*, *Jornal do Comércio*, *Jornal do Recife*, *Diário da Manhã*, *A Província*, *Maurricéia*, *Revista do Norte*, *Era Nova* (CHAGURI, 2007, p. 63-64).

Trata-se, portanto, de tornar a decadência da região inteligível, apontando, em vários momentos, soluções diversas para a crise. De acordo com Moema Selma D’Andrea, em *A tradição re(des)coberta*, se a adversidade existe ela é transformada numa síntese de contrários; passado e presente passam a existir como elementos de transformação. Para a autora, o regionalismo nordestino “perfaz a história em sentido contrário, proclamando uma tradição incrustada no tempo, elevada a mito e liturgia pela compensação simbólica de valores culturais tornados edificantes sob aval da colonização” (1992, p. 46).

Tem-se, pois, no dizer de Chaguri, uma defesa da região que se expõe, essencialmente, como uma defesa da tradição, “um tradicionalismo via colonização portuguesa e uma tradição via patriarcalismo” (CHAGURI, 2007, p. 64). Desse modo, sob o signo da modernidade e com propostas estéticas que se querem renovadoras, afirma a autora, o Regionalismo recupera a trajetória das elites agrárias nordestinas, agora decadentes, procurando operar uma reconversão simbólica a partir das tradições culturais destas. Nesse sentido, o Nordeste daria singularidade e originalidade ao Brasil,

e a defesa da região (desta região) é de suma importância política e econômica no momento em que a República Velha esvazia – pela prática da política estadualista – os poderes dos estados nordestinos, com a conseqüente supremacia dos estados mais ao Sul do País. Não é à toa, portanto, que o líder regionalista se coloque em prol das “regiões naturais”

ou do integrativismo inter-regional; uma espécie de frente ampla das oligarquias que pudesse abrir espaço ante ao poder centralizador das oligarquias dos estados econômica e politicamente mais fortes nesse momento (D'ANDREA, 1992, p. 125).

O argumento encontra ressonância na seguinte observação de Freyre, presente no texto “Aspectos de um século de transição no Nordeste do Brasil”, por sua vez, constante de *Região e tradição*:

[...] mesmo com as alterações sofridas na sua ordem social e que o separam tanto do seu passado, o Nordeste continua a parte, sob mais de um aspecto, mais brasileira do Brasil; a mais característica da civilização patriarcal-escravocrata fundada pelos portugueses na América tropical. Não a mais tradicionalista [...] conscientemente tradicionalista. Seus arcaísmos não devem ser confundidos com o tradicionalismo criador; nem seus provincialismos, com o bom Regionalismo. Mas não lhe faltam elementos para voltar a ser uma região ativamente criadora dentro da economia brasileira e da cultura nacional e americana. (1944, p. 193-194).

Em *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo* (1961), o crítico José Aderaldo Castello define o Regionalismo como uma tendência mais ampla da literatura brasileira da qual o movimento regionalista articulado por Freyre tomou consciência crítica, dando-lhe fundamento sociológico e amplitude artística, “esclarecendo-a, definindo-a ou caracterizando-a, sob uma compreensão moderna da realidade brasileira” (1961, p. 180).

Visto sob esta angulação, Mariana Chaguri argumenta que o Regionalismo emana como seu projeto estético uma espécie de acostamento à linguagem oral e a construção de um “narrador popular”; pretende-se, segundo a estudiosa, não criar uma língua brasileira, mas sim trazer à lume um escrever mais achegado à tradição oral e suas potencialidades. Ao edificar um projeto estético baseado nesta tradição, aponta Chaguri, os regionalistas dão o passo seguinte, alvitando a recuperação das tradições brasileiras em suas inúmeras manifestações na dança, na música, na culinária, etc., “conduzindo o que até então se considerava folclore para o nível explicativo da formação nacional” (CHAGURI, 2007, p. 65).

Outra vez, observa-se a operação conscientemente arquitetada de se recuperar a tradição por meio da região, melhor dizendo, é pelo substrato ofertado pela região que as manifestações tradicionais e os valores brasileiros devem ser readquiridos e que, portanto, a gênese e desenvolvimento do Brasil devem ser entendidos. “Tradição e região seriam, enfim, a síntese do projeto ideológico do Regionalismo nordestino” (CHAGURI, 2007, p. 66). A partir desses dois elementos, nos informa a autora em questão, o Brasil deveria ser analisado, percebido e administrado. Assim, pode-se observar que a recuperação da tradição nordestina possui o duplo escopo de estimar a região como a parte mais “autêntica” do Brasil, bem como

o de reivindicar para o Nordeste uma tradição e, portanto, uma conjuntura histórica diferente daquela da decadência experienciada pela região, como bem declarou Mariana Chaguri. Dessa forma, “a modernidade nordestina não estaria em elementos como a urbanização e a industrialização, mas sim na plasticidade de suas tradições e de seus valores” (CHAGURI, 2007, p. 66).

Por outro lado, os “futuristas” do Nordeste tinham, em conformidade com o estudo de Mariana Chaguri, como veículo basilar de divulgação de suas propostas o *Jornal do Comércio*, de propriedade dos irmãos Pessoa e Queirós, unidos, inclusive por laços de parentesco, ao ex-presidente Epitácio Pessoa (CHAGURI, 2007, p. 23). Para o grupo dos “futuristas”, afirma Pontes de Azevedo, a palavra de ordem era imitar o eixo Rio-São Paulo, notadamente naquela primeira manifestação de urgência na destruição do passado. Persistia-se “no privilégio do urbano sobre o rural, proclamava-se a necessidade do progresso, tudo vazado em metáforas oriundas de realidades marcadas pela pressa, pela rapidez, pela velocidade.” (AZEVEDO, 1984, p. 179).

Ainda que devamos matizar tais assertivas, podemos dizer, de modo geral, que esse grupo não formulava questões a respeito da situação econômica ou cultural da região; intentava, antes, averiguar as condições de aclimatação das ideias modernistas de São Paulo, alocadas em um contexto diferente do qual foram produzidas. (CHAGURI, 2007, p. 24) Nota-se que as ideias estéticas veiculadas pelo grupo são pouco definidas e bastante dispersas. A convocação para a realização de uma arte nova não veiculava maiores dados objetivos ou sugestões práticas. Logo, a mensagem, “compreendida como futurista, não era acompanhada de sugestões concretas que pudessem alimentar com um conteúdo novo a nova forma de arte preconizada” (1984, p. 179). Ainda recorrendo a Pontes de Azevedo, a ausência de propostas diretas deverá ter sido responsável, “entre outras coisas, pela acolhida em geral polêmica, quando não zombeteira, que se deu aos primeiros anúncios do *Modernismo* em Pernambuco e, a partir daí no Nordeste em geral.” (1984, p. 179).

Na interpretação de Mariana Chaguri, pode-se resumir as disputas e embates abarcados pela polêmica entre os artistas e intelectuais de feição “regionalistas” e aqueles “futuristas” no debate entabulado pelo sociólogo Gilberto Freyre e o jornalista pernambucano Joaquim Inojosa (CHAGURI, 2007, p. 25). No ano de 1922, Inojosa, então ocupando o cargo de redator-chefe do *Jornal do Comércio*, viaja para o Rio de Janeiro como secretário de uma embaixada de acadêmicos de Direito do Recife, que participaria do Primeiro Congresso Internacional dos Estudantes, atividade comemorativa do Centenário da Independência do

Brasil. Por convite oficial do governador de São Paulo, a embaixada também se dirigiu a São Paulo. Na capital do Estado, Inojosa visitou redações de jornais paulistanos, fazendo perguntas fortuitas sobre a Semana de Arte Moderna da qual havia ouvido falar muito vagamente em Pernambuco. (CHAGURI, 2007, p. 25).

Depois de estabelecer algumas relações pessoais e já de posse de algumas informações a respeito da Semana, suas propostas estéticas centrais e seus protagonistas, o próprio Joaquim Inojosa, em *O Movimento Modernista em Pernambuco*, anota:

subo as escadas do *Correio Paulistano*. Encontro Menotti del Picchia: primeiro contato com um modernista. Instantes depois, embarafusta Oswald de Andrade [...] Conversa longa, como se de longamente nos conhecêssemos. Enquanto Menotti continua na redação, saio com Oswald a passear pelas ruas de São Paulo, até madrugada. Nos dias seguintes: chá das cinco no atelier de Tarsila do Amaral, presentes vários modernistas, inclusive Anita Malfati, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade [...] visita ao escritório de Guilherme de Almeida; reunião na rua Lopes Chaves, residência de Mário de Andrade, onde me sagrariam... porta-voz autorizado do movimento modernista lá pelo Nordeste [...] Recebo luvas para desafio: livros e exemplares de “Klaxon” – a senha da renovação. E parto de regresso a Pernambuco. (1969, p. 44, grifo nosso)

Representante autorizado do Modernismo no Nordeste, o jornalista inicia a divulgação do movimento por meio de artigos em jornais e revistas. Um dos primeiros é “Que é futurismo?” no qual condena as críticas às vanguardas realizadas por Faria Neves Sobrinho em artigo publicado no *Diário de Pernambuco*. Para Inojosa, as críticas seriam fruto da desinformação e da concepção errônea do que seria o futurismo, definido por ele como renovação estética e atualização da arte, reação contra “as tradições, as velharias, o passado” já que um homem pertence ao seu tempo, mesmo que reaja contra ele. Ao final do artigo, argumenta que todos aqueles que estudam, sabem que no Brasil, à exceção de São Paulo “vivemos atrasados em cultura artística”. Segundo Inojosa, a literatura pernambucana girava em torno de poetas, cronistas, ensaístas, romancistas, pintores e musicistas “passadistas”,

não se afastavam os escritores dos chavões dominantes, das características rotineiras das letras e das artes da época. Saíra o Estado de uma inglória luta política; não eram fáceis as comunicações com o Sul; dominava sempre a impressão de que as idéias por lá vitoriosas chegavam ao Norte com atraso de anos... vindas do Rio... “cérebro do Brasil”... porque tudo o mais, mesmo São Paulo, era província, tanto quanto Pernambuco... De Modernismo nada se falava [...] Não havia rádio, nem televisão, nem transporte aéreo. Quase não se liam jornais do Rio, nem suas revistas, cujos exemplares se destinavam apenas aos privilegiados assinantes, que os recebiam em longos atrasos normais. E assim mesmo, só publicações cariocas interessavam, que de São Paulo, Minas Gerais ou Rio Grande do Sul nada chegava...

A difusão por mim iniciada do que ocorrera em São Paulo com a Semana de Arte Moderna, em começo causara indiferenças...

Que interessava aos intelectuais pernambucanos o que se passara na capital paulista? Por acaso não era o Rio o veículo, o filtro da cultura brasileira? Se a Semana de Arte Moderna se tivesse realizado na capital da República, sua repercussão nos Estados teria sido talvez imediata, como o foi o discurso de Graça Aranha na Academia Brasileira de Letras. Graças, porém, ao reiterado de minhas insinuações sobre o que, em fevereiro de 1922, se passara em São Paulo e às polêmicas travadas em torno do “modernismo”, “futurismo”, “klaxismo”, o discurso de Graça Aranha não se constituiu no ponto de partida do movimento modernista do Nordeste, mas sim a Semana de Arte Moderna, de 1922 (1969, p. 48).

Na versão contada pelo jornalista, portanto, teríamos em Pernambuco um grupo futurista integrado por ele próprio, pelos poetas Austro-Costa, Ascenso Ferreira e Raul Machado, dentre outros e um grupo que “não sendo „passadista“ os defendiam e nos hostilizavam, a nós, os „futuristas“ do „klaxismo“ imperdoável: Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Osório Borba” (INOJOSA, 1969, p. 33).

É possível notar nos discursos de Inojosa o incondicional e veemente apelo contra o que considera ser o “velho”, aquilo que deve ser esquecido “porque os espíritos novos não são obrigados a seguir os velhos como carneiros”. Para o jornalista Joaquim Inojosa, os “sonhadores do sul” são os pensadores capazes de investigar a vida no que ela possui de mais bela porque “desprezam a hora passada, cultivam a hora presente e preparam a hora futura [...] Melhor será erguer obra nova sobre as ruínas do passado: erro ressuscitar o que morreu porque passou sua época” (apud AZEVEDO, 1984, p. 195). Nesses termos, os jornais e revistas de Pernambuco e da Paraíba começam a travar em suas páginas longas polêmicas entre os grupos, sendo importante notar que estas provocaram uma grande agitação e nenhum intelectual do período passou ileso a ela. (CHAGURI, 2007, p. 27)

Não podemos deixar de considerar, assim como Neroaldo Pontes de Azevedo e Mariana Chaguri, que a proposta “futurista” expressa na figura de Joaquim Inojosa carrega em si certo descompasso em relação ao contexto socioeconômico do Nordeste no período, isto é, as metáforas em torno da velocidade, da máquina e da rapidez parecem não acompanhar de perto os dilemas envolvidos nos processos de industrialização e de urbanização da região nordestina. Entre a década de 1870 e a de 1920, a situação geral do Nordeste agrário e patriarcal não sofrera nenhuma modificação expressiva. Ao contrário, em termos relativos, o contraste desvantajoso com o Sul próspero e a caminho de uma rápida industrialização tornara-se ainda mais acentuado. Dentro deste quadro, não teria qualquer sentido a exaltação modernista e “futurista” de um Mário de Andrade. Para o intelectual nordestino

“regionalista”, em busca de afirmação no plano nacional, não se tratava de encontrar linguagens artísticas revolucionárias para exprimir um mundo em acelerada transformação, mas de procurar apoiar-se na riqueza das tradições culturais e artísticas locais, para fazer de sua revalorização bandeira de luta. Pontes de Azevedo comenta que

o jovem pernambucano [Joaquim Inojosa] estava de todo contagiado pelo entusiasmo dos paulistas. Seu comportamento é o de um convertido, logo ungido apóstolo [...] O deslumbramento impedia-o de assumir uma posição crítica diante dos fatos que presenciava, diante das idéias que assimilava. *Não importava discutir o conteúdo da mensagem ou, quem sabe, a sua aplicabilidade em outra situação que, em verdade, era de todo diversa daquela que ele via em São Paulo.* Importava apenas era difundir a nova mensagem, consubstanciada, para Inojosa, na tarefa de destruir o passadismo. (1984, p. 36, colchetes e grifo nosso).

Para Antônio Dimas, no texto “Um manifesto guloso”, o jornalista pernambucano foi desastroso ao não perceber que seu trabalho de divulgação do “futurismo” encarnava exatamente o que se combatia naquele momento: a hegemonia cultural do Centro-Sul (2003, p. 339-340). Ainda nessa linha de argumentação, Inojosa não teria elaborado nem articulado um projeto, sua função fora apenas a de transmitir uma novidade “assimilada com sustos”. Na opinião de Dimas, o contraste entre a atitude de Joaquim Inojosa e a de Gilberto Freyre “reside na qualidade da elaboração intelectual de suas vivências. Enquanto Gilberto cria mitos novos, Inojosa repete-os.” (2003, p. 341).

Todo esse questionamento a propósito dos embates e disputas entre os intelectuais “regionalistas” e aqueles “futuristas”, longe de se buscar declarações explícitas de antagonismo ou hostilidade entre os movimentos, mesmo porque isso poderia ser interpretado como admissão de hierarquia intelectual e, por conseguinte, de valoração, possibilitar-nos-ia discutir tanto a centralidade da atuação de Inojosa na divulgação das propostas da Semana de Arte Moderna de 1922 em Pernambuco, e por extensão, no Nordeste⁷, como também observar como se deu o retorno do sociólogo Gilberto Freyre ao Recife em 1923 e o impacto que suas ideias teriam tido sobre jornalistas, ensaístas e escritores da cidade⁸, como de nos permitir reconstruir um contexto intelectual que, em torno de alguns jornais e revistas, além da

⁷ Uma consistente análise a esse propósito pode ser encontrada no já citado trabalho: AZEVEDO, Neroaldo Pontes. *Modernismo e Regionalismo* (Os anos 20 em Pernambuco) João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984. Como também é válida, apesar de comprometida, a seguinte referência: INOJOSA, Joaquim. *O Movimento Modernista em Pernambuco*. Vol. I. RJ: Gráfica Guanabara, 1969.

⁸ A esse respeito ver: D'ANDREA, Moema Selma. *A tradição re(des)coberta: o pensamento de Gilberto Freyre no contexto das manifestações culturais e/ou literárias nordestinas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

Faculdade de Direito do Recife, buscava tornar inteligível a decadência vivida pela região Nordeste e para qual as ideias e a atuação de Gilberto Freyre irão convergir⁹.

Para as finalidades deste trabalho, é necessário dizer que concordamos com Antonio Candido (1980), José Maurício Gomes de Almeida (1999, 2003), Antonio Dimas (2003) e Mariana Chaguri (2007) quando apontam que tanto o Regionalismo e o Modernismo/“futurismo” promoveram discussões apaixonadas em defesa de ambos os movimentos, ainda que não nutrissem divergências tão profundas quanto parecia à primeira vista; no fundo, foram dois movimentos de renovação cultural da década de 1920 que almejaram alcançar o mesmo objetivo: aprofundamento da consciência nacional, ou seja, corresponderiam a fenômenos culturais em situação de complementaridade.

[...] o projeto de renovação cultural do país repartia-se, abrindo espaço a dois segmentos dignos de respeito. No Sul, tentava-se o emparelhamento com a arte européia, insistindo-se na fundamentação basicamente estética e reprimindo-se, com isso, qualquer surto de veleidade regionalista, em princípio. Buscava-se uma arte urbana, talvez porque São Paulo quisesse se firmar como criação deste século XX e de outros futuros, não anteriores [...] Mito por mito, no Nordeste desrecalcava-se esse Regionalismo, escancarava-se o pesado passado rural e colonial, assumiam-se as raízes longínquas. (DIMAS, 2003, p. 334).

Tanto o movimento regionalista como o modernista expressam, a seu modo, a ideologia da *nation building*. Ambos estão preocupados com a construção de um certo Brasil, com a possibilidade de afirmação da nação brasileira frente as demais nações do mundo. Regionalistas e modernistas concordam com a ideia de que o Brasil precisava conhecer-se, investigar as suas singularidades, as suas mais diversas culturas, sua essência eminentemente idiossincrática. Buscar retratos do Brasil era um projeto comum aos modernistas do Sul e aos regionalistas do Nordeste, em especial, de Pernambuco. A literatura de 1920-1930 emerge juntamente com as demais artes e ciências, como as formas de interpretação e entendimento da realidade brasileira. É um momento de “redescobrimto do Brasil”, para utilizarmos um termo de Carlos Guilherme Mota (2002, p. 27).

É no modo de organização da argumentação que, de certo modo, os dois movimentos se repelem, uma vez que o Modernismo estava preocupado com uma atualização cultural através de valores modernos oriundos do exterior, enquanto o Regionalismo arregimentava uma crítica aos malefícios do progresso e da importação de costumes e valores estrangeiros, em

⁹ A esse respeito ver: CHAGURI, Mariana Miggiolaro. *Do Recife nos anos 20 ao Rio de Janeiro nos anos 30: José Lins do Rego, regionalismo e tradicionalismo*. Campinas. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 2007.

defesa do que considerava legitimamente brasileiro: o patriarcalismo açucareiro. O fechamento sobre si mesmo ou abertura às influências estrangeiras, localismo *versus* cosmopolitismo. Antonio Candido explica o fenômeno da seguinte maneira:

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. Isto se dá no plano dos programas, porque no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação, definindo afastamento mais reduzido entre os dois extremos. E para além da intenção ostensiva, a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com padrão universal. [...]

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma de expressão). A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes. O intelectual brasileiro, procurando identificar-se a esta civilização, se encontra todavia ante particularidades de meio, raça e história, nem sempre correspondentes aos padrões europeus que a educação lhe propõe, e que por vezes se elevam em face deles como elementos divergentes, aberrantes. A referida dialética e, portanto, grande parte de nossa dinâmica espiritual, se nutre deste dilaceramento [...] (1980, p. 109-10).

E que fique claro que o romancista escolhido para este trabalho, como tivemos apenas a oportunidade de mencionar anteriormente, está filiado ao regionalismo tradicionalista defendido por Freyre. José Lins do Rego realiza, conforme Clara Raissa Góes, em *O país do silêncio*, “as indicações e preocupações sociológicas do mestre – ao qual atribui inclusive a sua carreira literária. É Gilberto Freyre quem indica aos moços do Recife o „caminho a seguir”” (1986, p. 10). Perspectiva análoga encontramos também nas concepções do crítico José Aderaldo Castello (1961), para quem o regionalismo à maneira de Freyre encontrou no escritor paraibano sua expressão mais pura, posto que o autor de *Menino de engenho* teria assimilado, mais do que qualquer outro intelectual, o espírito do regionalismo capitaneado por Gilberto Freyre. Conforme Castello, o sociólogo lhe transmitiu forte interesse pelo Brasil e pelo povo brasileiro, numa amizade que foi orientadora e impulsionadora de suas preferências e realizações literárias:

O pensamento crítico de José Lins do Rêgo, intimamente relacionado com as atitudes, sugestões e preferências de Gilberto Freyre, corresponde, nas suas

definições iniciais, à fase heróica do movimento regionalista e tradicionalista centralizado no Recife. Acompanha, desde então, a própria evolução da obra de Gilberto Freyre, motivo pelo qual o romancista pode ser considerado, no campo específico da afirmação crítica e da criação literária, o que foi o inspirador do referido movimento no setor das interpretações sociológicas. (1961, p. 97).

O próprio José Lins do Rego relata, em *Dias idos e vividos*:

O regionalismo Gilberto Freyre não era um capricho de saudosista, mas uma teoria de vida. E como tal uma filosofia de conduta. O que queria com seu apego à terra natal era dar-lhe universalidade. [...] Queríamos ser do Brasil sendo cada vez mais da Paraíba, do Recife, de Alagoas, do Ceará. (1981, p. 123)

Precisamos considerar José Lins do Rego um informante bastante parcial quando comenta o impacto das ideias e das sugestões de Gilberto Freyre não apenas sobre ele, mas especialmente, sobre os círculos intelectuais do Recife. Mesmo como fonte quase viciada, não podemos esquecer, contudo, que as crônicas, artigos e, sobretudo, os romances de José Lins contribuíram, e muito, para a legitimação de Freyre como o sistematizador e polo aglutinador das ideias regionalistas em voga no Nordeste.

Isso significa que o escritor José Lins do Rego e sua obra ocupam um lugar de destaque no âmbito do regionalismo tradicionalista e demonstram preocupações quanto à desagregação das formas de vida tradicionais, especialmente na zona agrária, bem como com a progressiva descaracterização das formas típicas de organização social da região, de modo que, à luz da progressiva decadência do Nordeste, as questões relacionadas à região e à tradição colocam-se na pauta do dia. Os romances, sobretudo, recobrem o período da história nordestina que vai da abolição até a década de trinta do século passado. Ela apresenta um painel cheio de riqueza em torno da transição da escravidão para a formação do trabalho livre, da passagem da sociedade tradicional escravista para a industrial, da transição do engenho manufatureiro para a usina industrial e do surgimento da economia capitalista. Tal transição não era meramente econômica, na verdade era todo um modo de vida que morria com os engenhos suplantados pelas usinas. Quase toda sua obra é um mural vivo da agônica passagem do Brasil patriarcal e servil para a nova ordem social, dominada pela indústria movida pelo trabalhador livre.

Assim sendo, José Lins do Rego lança luzes sobre a crise do Nordeste, fala sobre o contexto em que viveu, sobre a situação da literatura brasileira nos anos de 1920-1930, sobre suas afinidades com Gilberto Freyre e outros intelectuais. Fala, conforme Luciano Trigo, em *Engenho e memória*, “de forma eloquente embora nem sempre explícita, sobre o seu próprio caráter, temperamento e visão de mundo”, como também “sobre o próprio inconsciente do

povo brasileiro” (2002, p. 20-21). Por tais motivos, não incorreríamos em erro ao concordar com Trigo de que temos elementos mais do que suficientes “para caracterizar em moldes originais um „caso Lins do Rego”” (2002, p. 21).

Da vasta obra de José Lins do Rego, este estudo elegeu para análise os romances *Pedra Bonita*, de 1938 e *Cangaceiros*, de 1953, sobre os quais nos debruçaremos nos tópicos seguintes.

1.2 – Uma apresentação de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*

Para que tenhamos um efetivo entendimento dos romances *Pedra Bonita*, de 1938 e *Cangaceiros*, de 1953, de José Lins do Rego, suas respectivas unidades estéticas e as sugestões ideológicas nelas encarnadas, torna-se indispensável rever a trajetória de vida do protagonista dos dois romances, Antonio Bento, segundo as difíceis relações que ele nutre com a estrutura agrária, as várias faces do poder, a pobreza perdurante, o messianismo e o cangaço. Com essa meta, procuramos situar inicialmente como se configura a arquitetura social do Nordeste algodoeiro-pecuário do sertão, dando destaque para o modo como a personagem central está implantada nessa conformação, para passar a analisar, em seguida, a forma como o intelectual paraibano, a seu modo e em seu tempo, usa as ferramentas artísticas de que dispõe, imagina o sertão e ficcionaliza seus problemas principais. Começamos, pois, por apresentar uma síntese da trama ficcional dos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, narrativas do escritor paraibano que não pertencem ao “ciclo da cana-de-açúcar”, mas que compõe o “ciclo do cangaço, misticismo e seca”¹⁰

¹⁰ De acordo com Flora Süskind, em *Tal Brasil, qual romance?*, “Ciclo é vocábulo pertencente tanto a uma história econômica que privilegia a exportação, quanto a uma interpretação materialista do país. Daí, sua utilização tanto na *teoria dos ciclos*, quanto nas análises do modo capitalista de desenvolvimento econômico. Palavra-chave nas interpretações econômicas do país, é o *ciclo* o modelo romanesco básico de Trinta.” (1984, p. 162, grifo da autora). Contudo, vale destacar que enquanto no “ciclo da cana-de-açúcar”, de José Lins do Rego, o que intitula o ciclo é o produto econômico – a cana –, no ciclo que comporta os romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, têm-se os modos de intervenção da comunidade pobre e rural na sociedade brasileira – o cangaço e o messianismo. É por isso que José Aderaldo Castello (1961, p. 141) cunha o termo “ciclo do cangaço, misticismo e seca” a propósito dos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*. Conforme o estudioso, tais narrativas não exprimem somente uma intuição do romancista, voltado para nossa paisagem física e social, como também são o “resultado de preocupações, com os problemas e a realidade brasileira, guiadas por certas afirmações críticas, algumas das quais, tenham sido ou não revistas, encontram eco em certas afirmações ou interpretações do próprio Gilberto Freyre.” (1961, p. 142). Indo nessa direção, Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, subtrai o termo “seca”, ao considerar a obra de José Lins do Rego confeccionada também em ciclos. Bosi entende que a “observação do meio regional está no nascedouro do ciclo do misticismo e do cangaço, que abrange *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*.” (1994, p. 399).

Pedra Bonita encontra-se organizado em duas partes, “A vila do Açú” (dez capítulos) e “Pedra Bonita” (dezoito capítulos). A primeira tem como cenário a vila do Açú, comunidade rústica do interior sertanejo¹¹, vilarejo pobre e sem maiores recursos estatais. Já “Pedra Bonita” está localizada entre a Serra do Araticum, sítio dos pais da personagem central, e a “Pedra”, espaço em que se aglomeram os seguidores do beato ou “santo”. A narração expõe a trajetória de Antonio Bento, coroinha do padre Amâncio, na vila do Açú. Essa personagem, aos cinco anos, foi entregue aos cuidados do padre por sua mãe, Sinhá Josefina, durante o período de seca de 1904.

Na vila do Açú, o criado padece de uma ostensiva discriminação por parte dos moradores que lá residem. A causa da hostilidade e inimizade é que ele é descendente direto do povo da Pedra, paragem na qual, há quase dois séculos, ocorreu o movimento messiânico conhecido como “O reino encantado”¹². Por meio de um ritual dirigido por um “santo”, este faria ressurgir, através de sacrifícios humanos, o rei D. Sebastião, com a finalidade de lá instalar o paraíso terrestre¹³. Apartado da família, Bento tem conhecimento de que fora doado ao padre Amâncio com a função de livrar-se do estigma familiar: seu avô havia atraído a comunidade da Pedra, levando as forças policiais para o reduto dos penitentes, que acabaram

¹¹ Entendemos “rústico” à maneira de Antonio Candido, em *Os parceiros do Rio Bonito*, para quem o termo não é compreendido como “equivalente de rural, ou de rude, tosco, embora os englobe. Rural exprime sobretudo localização, enquanto ele pretende exprimir um tipo social e cultural, indicando o que é, no Brasil, o universo das culturas tradicionais do homem do campo; as que resultaram do ajustamento do colonizador português ao Novo Mundo, seja por transferência e modificação dos traços da cultura original, seja em virtude do contacto com o aborígine” (1997, p. 21).

¹² A primeira anotação a propósito desse movimento messiânico de feição sebastianista foi publicada pelo *Diário de Pernambuco*, e trazida à lume em dezesseis de junho de 1838, um mês após os fatos históricos terem ocorrido. No calor da hora, este comentário em chave descritiva entende os sectários da seita como sujeitos anômalos e que desobedeceram fundamentalmente os pressupostos da ordem e do civismo, como bem observa Marcio Honório de Godoy, em seu livro *Dom Sebastião no Brasil* (2005). Antônio Áttico de Souza Leite escreveu posteriormente o artigo “Memórias sobre a Pedra Bonita e o Reino Encantado na Comarca de Villa Bella, província de Pernambuco”, publicado em 1875, tratando do tema, e sendo, em 1903, republicado pela *Revista do Instituto Archeologico e Geographico de Pernambuco*. Nesta segunda edição, observa-se um comentário de Araripe Junior a propósito do artigo de Antônio Áttico. No limiar do texto científico e/ou ficcional, Euclides da Cunha em *Os sertões* (1902) registra um breve comentário a respeito da Pedra Bonita, “teatro de cenas que recordam as sinistras solenidades religiosas dos Achantis.” (2000, p. 120). No campo da produção ficcional propriamente dita, é o próprio Araripe quem inaugura a reincorporação desta matéria ao lançar o livro *O reino encantado: crônica sebastianista* (1878), seguido dos romances *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego e, por fim, temos o *Romance da Pedra do Reino e do príncipe do sangue do vai-e-volta: romance armorial-popular brasileiro* (1971), de Ariano Suassuna.

¹³ Sobre o movimento messiânico “O reino encantado”, ver: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Dominus Editora S.A, 1965. p. 200-202. Contudo, José Lins do Rego declara, em registro resgatado no prefácio da 8ª edição, que não pretendia fazer romance histórico e que o acontecimento ocorrido na Pedra Bonita é um assunto subjacente ao romance. Em *Cangaceiros*, como veremos, a base para a ação é a mesma, com a repetição de personagens, porém a ênfase recai sobre o fim da família Vieira após um dos filhos tornar-se cangaceiro.

por destruí-lo. Fazer do protagonista um padre era, no entendimento de sua mãe, um modo de livrar a estirpe da culpa atávica que a corroía. Isto é, maldição reclama redenção.

Vivendo na vila do Açú, o protagonista não tem conhecimento sobre sua história pessoal e as circunstâncias pelas quais é malquisto. Seu dia-a-dia se divide entre os cuidados da Igreja e da casa paroquial. Quando a narrativa é descortinada, Bento somava dezoito anos de idade e, inocente e casto, nunca tivera experiências sexuais com mulheres. Os adolescentes chacoteiam-no por tal motivo: sua donzelice. No Açú, conhece Dioclécio, um cantador nômade que lhe narra diversas histórias, dentre as quais as que revelavam o mundo do amor e do sexo, as coisas das relações entre homens e mulheres. Após a partida do cantador, o filho de Sinhá Josefina é aliciado por D. Fausta, mulher solteira, filha do Major Evangelista, o coletor de impostos do vilarejo.

Porque o padre Amâncio necessita viajar, Bento faz uma visita a sua família na Serra do Araticum. Nesse território, se depara com seu pai, o velho Bentão, sua mãe Sinhá Josefina, e seus irmãos, Aparício e Domício, e toma conhecimento de Deodato, irmão que partira da Serra junto com outros retirantes com destino ao estado do Amazonas para trabalhar por uma vida com melhores condições. Bento estreita laços de amizade mais fortes com Domício, que o leva ao encontro de Zé Pedro, responsável por revelar o segredo de sua família, a traição de seu avô à comunidade da Pedra.

O nosso protagonista retorna ao Açú e, nesse intervalo, seu irmão Aparício ingressa no cangaço. Tal acontecimento faz com que os pais de Bento sejam presos e espancados violentamente. Numa tentativa de vingar essa ofensa a seus pais, Aparício extermina um grupo de policiais. Quando Sinhá Josefina e o velho Bentão estão no cárcere, Antonio Bento visita-os. Os moradores do Açú, se já o odiavam, por ser ele irmão de cangaceiro, passam a detestá-lo ainda mais. Tentando perseguir, atacar e dar fim às práticas do cangaço, a vila do Açú passa por consideráveis transformações, no que se refere à sua organização social, política, econômica, etc. Com a chegada de forças policiais, há um aumento de prostitutas que vivem na Rua da Palha; o crescimento da prostituição não é visto com bons olhos pelo padre Amâncio, que as encara com muito desconforto. Comparece ao Açú ainda um grupo de engenheiros para construir uma estrada de ferro. Bento faz amizade com Gustavo, uma espécie de auxiliar de engenheiro, que lhe conta suas aventuras amorosas. Nesse momento, surge um novo “santo” no reduto da Pedra. Aparício, agora exímio líder do cangaço, vai ao lugar e tem a possibilidade de reencontrar-se com seu irmão Domício, que se tornara ajudante

do místico Sebastião. Aparício e seu grupo, em fúria, destroem as obras da estrada de ferro que estava sendo construída nos arredores do Açú.

Ao tomarem conhecimento do reagrupamento dos homens e mulheres pobres em torno do “santo”, padre Amâncio se dirige, juntamente com Antônio Bento, ao arraial da Pedra para tentar dissuadir o povo de seu “fanatismo religioso”. Quando chegam lá, encontram também o pai, a mãe e os irmãos de Bento como seguidores do “santo”. O padre Amâncio malogra em sua tentativa de afastar os seguidores do “santo”, voltando angustiado para a vila do Açú. No vilarejo, planejam um ataque à comunidade mística da Pedra, enquanto Aparício é abençoado pelo “santo”. Uma primeira volante policial, conduzida à Pedra para diluí-la, é massacrada pelos prosélitos do “santo”. A partir desse novo acontecimento, Bento é ainda mais execrado pelos habitantes do vilarejo do Açú: se até esse momento era odiado pela sina familiar que carrega, por ser irmão de cangaceiro, agora a comunidade que o adotou sabe que é irmão de um ajudante do “santo”, Domício. Uma nova expedição contra o grupo messiânico é aparelhada. Amâncio, após o fracasso na missão de abalar os seguidores do “santo”, está agonizante no leito de morte e solicita que seu afilhado, Bento, vá à Dores, localidade vizinha, para trazer um padre-confessor que lhe providenciasse os sacramentos. Ao sair da vila do Açú, o protagonista está colocado ante duas possibilidades: viajar para Dores para buscar o padre-confessor para o padrinho, ou noticiar os seus familiares e seguidores do “santo” do novo ataque policial à Pedra. Decide-se rumar pelas veredas que levam à comunidade da Pedra.

A estrutura social do Açú pode ser figurada da seguinte maneira: no topo da pirâmide social está o coronel Clarimundo, prefeito da vila do Açú, comprador de algodão e dono de um comércio. Ao seu lado, está o vigário Amâncio, líder da religião oficial, o coronel Raimundo e coronel Deodato, ambos proprietários de fazendas alocadas em torno da vila, o juiz Dr. Carmo e sua esposa, D. Senhora. O poder policial se estabelece e se mostra com o Major Cleto, delegado do Açú. Um pouco mais abaixo, na linha graduada de poder e prestígio, nos deparamos com o Major Evangelista, coletor de impostos, como com o escrivão de polícia, Paiva. Inferiormente, desponta Seu Salu, dono de uma pequena venda na Vila, Joca Barbeiro, mexeriqueiro do vilarejo, língua temida nas conversas tidas embaixo da tamarineira, o marceneiro Leôncio e o cabo de polícia, que também se chama Leôncio. Ainda neste patamar, temos as personagens ligadas à vida da paróquia, como D. Francisca do Monte, zeladora do templo e professora, Laurindo, sacristão, e sua esposa, D. Auta, além de D. Margarida, cantora no coro da igreja.

Como empregados domésticos, a narrativa se arranja com Lula, criado do juiz, Ursulina, criada do Major Evangelista, Maximina, criada negra do padre Amâncio, que ainda conta como criado o próprio protagonista, Antonio Bento. A “marginália” social é composta pelo ladrão de cavalos Bolinha, o cantador de feira Dioclécio e prostitutas da Rua da Palha. Vale mencionar que a vinda da comissão de engenheiros responsáveis pela construção da estrada de ferro e a chegada de forças policiais trazem para a trama novos personagens: o tenente Maurício – chefe da volante que tem por responsabilidade perseguir o cangaço –, Severino, soldado rastreador da volante; D. Luís, engenheiro-chefe da comitiva, seu auxiliar Gustavo, além de outros empregados da empreiteira. E por fim, na fazenda do Araticum, somos colocados em face do velho Bentão, chefe da família Vieira e fazendeiro pobre, Sinhá Josefina, sua esposa e seus dois filhos Aparício e Domício, primeiramente vaqueiros da fazenda do pai, e depois, cangaceiro e fanático. Nas proximidades da Serra do Araticum, vive o velho Zé Pedro, rezador celibatário, conhecedor e revelador do segredo da Pedra.

Até este ponto do trabalho, apresentamos as criaturas centrais do romance *Pedra Bonita*. Passemos, agora, à síntese de *Cangaceiros*, porque juntos compõem, de fato, uma única história, pois o lugar onde ocorrem as ações apresentadas pelas narrativas é o mesmo, a territorialidade sertaneja, e temos diversas personagens que migram de uma ficção à outra. Nas páginas iniciais de *Cangaceiros*, antes mesmo do início efetivo de sua trama, uma nota registrada pelo autor admite como certa esta unidade entre as obras.

Continua a correr neste CANGACEIROS o rio de vida que tem as suas nascentes em meu anterior romance PEDRA BONITA.
É o sertão dos santos e dos cangaceiros, dos que matam e rezam com a mesma crueza e a mesma humanidade. (REGO, 1980, p. 2)

O romance *Cangaceiros* traz como cenário a fazenda Roqueira, propriedade do Capitão Custódio, coiteiro do cangaceiro Aparício. Tem-se na propriedade rural como atividade essencial a fabricação de rapadura e a criação de gado bovino. À maneira de *Pedra Bonita*, *Cangaceiros* está dividido em duas partes: “A mãe dos cangaceiros” (treze capítulos) e “Os cangaceiros” (vinte capítulos). Depois do morticínio no arraial do “santo” pelas forças armadas do Açu, Sinhá Josefina e Antonio Bento vão permanecer na Roqueira. Domício e Aparício estão no cangaço e Bentão falece por ocasião do ataque à comunidade do “santo”. Domício, que vai de ajudante de santo a cangaceiro, aparece na fazenda para recuperar-se de um combate com a polícia e, logo em seguida, retorna ao cangaço. Bento, nesse momento trabalhador da fazenda, começa a namorar com Maria Alice, filha do mestre de engenho da Roqueira. Sinhá Josefina passa a apresentar sinais de loucura e enforca-se. Domício, mais

uma vez ferido, vem se recuperar na Roqueira. Antonio Bento tem planos de fugir do sertão para casar-se com Alice. Ele amedronta-se pelo fato de que é irmão de cangaceiro e que a Roqueira é um abrigo corriqueiro para Aparício. O noivado de Bento e Alice floresce até o momento em que a família da moça descobre que ele é irmão de cangaceiro. O seu sogro, Mestre Jerônimo, proíbe por isso o casamento da filha. Em face da negativa do sogro, Antonio Bento esquematiza, juntamente com o cantador Dioclécio, o roubo da moça. A morte súbita do mestre Jerônimo auxilia os noivos. O trio, Antonio Bento, Maria Alice e Dioclécio, foge da fazenda Roqueira e logo depois da escapada, a fazenda é invadida por uma volante.

É evidente que além de Bento, seus pais e irmãos, o romance *Cangaceiros* apresenta uma nova leva de personagens. No alto da sociedade recortada pela fazenda Roqueira, temos o Capitão Custódio, que se tornou coiteiro do cangaceiro Aparício na expectativa de que este lhe vingue o assassinato de um filho por outro coronel das cercanias. Abaixo deste, temos o mestre Jerônimo, responsável pela confecção de rapadura em seu engenho, Felipe e Florentino, vaqueiros da fazenda, e os “carapinas”, Florindo e Cosme. Abaixo, temos Donata, a criada do Capitão Custódio; Terto e Germano, trabalhadores do engenho. Acima do Capitão Custódio posiciona-se o coronel Cazuzza Leutério, chefe político da região, assassino do filho de Custódio e inimigo declarado dos cangaceiros. Na fazenda Roqueira, temos a presença ainda dos mensageiros de Aparício, Beiço Lascado e Moreno, as lavadeiras de ganho e seu Leitão, dono da venda existente na propriedade. Completa-se o quadro social da fazenda a família do Mestre Jerônimo, sua esposa, Sinhá Aninha, e seus filhos Maria Alice e Zé Luís.

Apresentadas as personagens que compõem *Cangaceiros*, podemos afirmar inicialmente que, juntos, os dois romances permitem acompanhar a trajetória do protagonista Antonio Bento da infância à idade adulta, e que ambos são compostos por uma variedade de vozes.

Os romances estão organizados em narrativas expostas por uma terceira pessoa – onisciente total – que “não se nomeia”. A fortuna desses discursos se estabelece, conforme Sônia Lúcia Ramalho de Farias, em *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna*, principalmente por causa da “heterogeneidade das vozes que os constituem” (2006, p. 87). Ao colocar-se acima da sujeição do autor, “essas vozes conseguem reproduzir um painel interpretativo da realidade do mundo rural do sertão por meio de uma série de perspectivas divergentes.” (2006, p. 88). Os dois produtos literários procuram, dessa maneira, recuperar os acontecimentos expostos segundo o próprio exame das personagens, que experienciaram e passaram a reinterpretar os fatos. No dizer da autora:

Contar e recontar o vivido e o imaginado sob vários ângulos distintos e suplementares constitui a nota específica da elaboração da trama ficcional

em *Pedra Bonita e Cangaceiros*. Adequando-se ao ponto de vista dos atores em cena, a apreensão das experiências relatadas se dá pela recorrência a uma técnica narrativa que visa, através de determinados recursos estilísticos, a incorporar no produto literário erudito, as formas lingüísticas e estéticas peculiares à comunidade nordestina e às suas manifestações culturais. (2006, p. 88).

Assim sendo, podemos dizer que, em seus textos ficcionais, o narrador letrado e erudito de Lins do Rego interpõe-se entre o narrado e o leitor, direciona, explica, remete ao que aconteceu, induz possíveis leituras, desfaz expectativas. Todavia, para aproximar o narrador do meio rural sertanejo, José Lins do Rego algumas vezes tenta ocultá-lo no discurso das personagens, até o ponto em que a fala das mais diversas personagens e a articulação do narrador se confundem. Nesse sentido, estamos em face do “discurso narrativizado”, de que trata Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*:

As palavras são realmente, quanto ao seu conteúdo, as do personagem, mas são „contadas” pelo narrador no tempo passado e na terceira pessoa. [...] o discurso do narrador aí se encarrega do discurso do personagem emprestando-lhe sua voz, enquanto o narrador se dobra ao tom do personagem. (1995, p. 151).

Importa lembrar, ainda neste momento, que esse gênero narrativo, o romance, entendido a partir de Mikhail Bakhtin, em suas *Questões de literatura e estética*, distingue-se como um fenômeno genuinamente plurivocal, plurilíngue e pluriestilístico. Nesse sentido, têm-se múltiplas vozes sociais, oriundas de lugares sociais diversos, dirigindo a história narrada. O romance encarna, para o teórico russo, uma diversidade social de linguagens, que são

organizadas artisticamente, às vezes de língua e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagem de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a esse plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, o discurso dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau) (1993 p. 74-5).

Desse modo, é por meio do plurilingüismo romanesco que José Lins do Rego alcança, artisticamente, a capacidade de captar e representar a diversidade de perspectivas presente na realidade rural do sertão nordestino, que se apresenta multifacetada. Observa-se a

possibilidade que o romancista tem de forjar o discurso do “outro”, de trazer à cena textual um emaranhado de visões de mundo a partir de um jogo estrategicamente orquestrado de alteridades. As diversas vozes presentes em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* informam os dramas complexos de cada indivíduo, as problemáticas em torno de suas vivências e, por extensão, da sociedade em que estão circunscritas. O plurilinguismo auxilia a emoldurar, de maneira artística, os posicionamentos ideológicos, morais e éticos daqueles que imperam, como também daqueles que são colocados à margem, os dominados. A multiplicidade de vozes, estilística e linguística presente nas narrações em pauta, mapeiam as mais diversas formas de ser, estar e se expressar no mundo rural do sertão.

1.3 – “É um povo abandonado”

O trabalho de Sônia Lúcia Ramalho de Farias, *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna* (2006), largamente utilizado nesta pesquisa, privilegia a discussão sobre o espaço nordestino, marcando pelo contraste entre o litoral e o sertão nas obras dos dois escritores. Para a autora, a representação do espaço regional nos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* traz uma dupla polarização espacial, do antagonismo estabelecido entre “dois Brasis”, o do Nordeste e o do Centro-sul; caracterizando o antagonismo entre os “dois Nordestes”, o Nordeste açucareiro-litorâneo, Zona da Mata e brejo, e o Nordeste algodoeiro-pecuário, sertão. Ramalho de Farias argumenta que, no primeiro caso, a polarização espacial refere-se ao apoio (não sem ambiguidades, encontros e desencontros) da crítica de Gilberto Freyre à arregimentação federalista no período da República Velha. Tal organização seria responsável por beneficiar a hegemonia dos estados sulistas que provocaram perdas aos estados e territórios nordestinos, em especial, o sertão. Na leitura da estudiosa, nos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, “o sertão passa a ser configurado como uma „terra de ninguém“. Uma região que não merece a devida atenção do governo federal.” (2006, p. 249).

Observa-se a esse propósito, por exemplo, alguns desabafos das personagens em *Pedra Bonita*, dirigidos ao padre Amâncio. Em conversa com o vigário, major Evangelista afirma: “Nós por aqui estamos fora do mundo” (REGO, 1973, p. 97). O mesmo tom de lamento se percebe também na fala de um velho fazendeiro e amigo do pároco do Açú, que amedrontado “com os cangaceiros que andavam agindo nas proximidades” (REGO, 1973, 105), tivera que contratar “homens no rifle, obrigado a uma despesa daquela natureza, com cabras armados” (REGO, 1973, p. 105), porque “Ali ninguém podia dormir tranquilo” (REGO, 1973, p. 105).

Afirma o proprietário de terras ainda: “ – O governo não cuida do sertão, padre Amâncio. A gente destas bandas não merece cuidado nenhum. *É um povo abandonado*” (REGO, 1973, p. 105, grifo nosso). O Açú, vilarejo cenário para os eventos que são apresentados na primeira parte do romance *Pedra Bonita*, é descrito por diversas personagens, pelo narrador e pelo protagonista Antonio Bento, como “monótono”, “tudo igual”, “oco do mundo”, “terra infeliz”, “degreço”, “calvário”.

O sertão, nos romances em exame, é mostrado, pois, como que entregue a seus próprios infortúnios, fatalidades e cicatrizes. Nesse contexto, os movimentos sociais organizados pelo homem pobre dominado despontam, de certo modo, justapostos à modulação mítica e ambivalente sob a qual são esclarecidos; como resultado desse desprezo, tem-se na trama ficcional dos romances o estado de retardamento e repúdio a que permaneceram submetidas tanto a região como a população sertaneja. De modo oposto ao estado de miserabilidade do sertão, o espaço do Centro-Sul do Brasil surge como signo de prosperidade, progresso e possibilidade de melhoria na economia interna de *Pedra Bonita*. (FARIAS, 2006, p. 249-250). É para tal lugar que afluem os desejos de aventura do cantador popular Dioclécio. Transcrevemos abaixo a experiência percebida no sul do país pelo poeta e relatada ao protagonista Antonio Bento:

– Menino – dizia-lhe Dioclécio –, terra da gente viver é lá para as bandas do sul. Tu nunca viste o que é terra bonita. Eu andei de navio, montei em trem de vapor. Vi o mundo, que não era essa desgraça do sertão. Só estou por aqui por causa da família. Menino, família é perdição de um homem. (REGO, 1973, p. 51-52)

A seu modo, o cantador Dioclécio traz sinais do desacerto entre o território sertanejo e o sul. De forma tácita, a personagem percebe a negligência a que ficou relegada a região sertaneja em tempos de Primeira República (1889-1930), período em que se passa o romance. Mostrado como resultado ao tratamento danoso franqueado pelo governo federal à região nordestina e, especialmente, à região sertaneja, este descaso resulta na supremacia dos estados do Sul, em dolo aos estados nordestinos, especialmente, o Nordeste algodoeiro-pecuário. (FARIAS, 2006, p. 249-250). Assim, podemos dizer que a fala do cantador, quando colocada ao lado das demais personagens que moram no Açú, torna eclipsado, como que subentendido, a mesma crítica ao aparelhamento federalista da República Velha, ou como é frequentemente chamada por diversos estudiosos, de “república dos coronéis” (FAUSTO, 2010, p. 150), que eram em grande parte proprietários rurais, detentores do poder local.

Em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, a referida crítica assume uma abordagem polivalente e multifacetada no que se refere ao tratamento ao governo, sempre visto sob uma ótica genérica.

Semelhante ao que ocorre com os movimentos do messianismo e do cangaço, o olhar que as narrativas lançam ao governo torna-se ambivalente e polímorfo, tratando dos temas em designações positivas e negativas. Como já observou Ramalho de Farias, o governo federal, nos romances em questão, “é dupla e negativamente responsabilizado pela situação de desordem e abandono da região sertaneja” (2006, p. 251). Para a autora, é execrado porque luta contra as forças de rebeldia que afligem o sertão (o messianismo e o cangaço), e depois pela forma impositiva com que intervém no espaço regional, por meio de guerras violentas a essas mesmas forças. Nessa ótica ambígua, os romances operam uma comparação entre a performance das tropas policiais – ícones do governo federal no sertão –, e a interferência dos membros do Exército na Guerra de Canudos.

Dentro do vozerio presente nos romances, como demonstrou Farias, há personagens favoráveis à ação nefasta contra beatos e cangaceiros, propensos a aceitar a ação da força policial quando necessário, como em Canudos. Outras personagens, contudo, acreditam que a polícia devesse impedir a reduplicação dos atos que motivaram o extermínio do reduto de Antonio Conselheiro. Essa alternância marca diversas passagens da trama ficcional de *Pedra Bonita e Cangaceiros*. Para exemplificarmos o primeiro caso, quando as personagens são partidárias das forças policiais, extraímos o seguinte diálogo entre dois homens pobres do sertão, que temem que os “fanáticos” destruam o vilarejo do Açú e proclamam, a seu modo, a presença das tropas do governo.

– Vai haver desgraça feia – continuou o sujeito. – O governo não pode deixar o negócio crescer. Senão vira Canudos.
– É mesmo – atalhou um segundo. – Só bala de soldado liquida isto. Agora não pensem vocês que com 20 praças se faz o serviço. Sertanejo quando acredita em santo briga como onça. O tenente Maurício não pense que bota o povo de lá pra correr com um tiroteiozinho. O povo cai em cima da tropa com vontade de morrer. (REGO, 1973, p. 219)

Podemos dizer que encontramos julgamento análogo a partir da ótica de major Cleto, delegado do Açú e membro do potentado rural. Em conversa com o coronel e prefeito Clarimundo e em presença do crescimento das práticas messiânicas lideradas pelo místico Sebastião, Cleto assinala a impotência das tropas policiais locais, ansiando por um grupo armado mais eficaz, que interrompesse a dimensão que o reduto da Pedra estava atingindo entre as camadas subalternas, e principalmente, para que o mesmo não chegasse às proporções de Canudos. Clarimundo deposita esperanças na eficácia do discurso de padre Amâncio, enviado para dissuadir a comunidade em torno do “santo”, expectativa esta contrária a do delegado.

A notícia de que o padre Amâncio tinha seguido para a Pedra se espalhou no Açu. Na porta do coronel Clarimundo parou o major Cleto para conversar.

– Por mim eu já tinha oficiado para o chefe de polícia. Mas esta história de delegado volante tirou toda a força das autoridades. Coronel, esta história da Pedra pode virar coisa ruim. No fim é o que se vê por aí. Canudos não foi diferente. Sertanejo desencabeçado ninguém amolda com brincadeira não. O padre Amâncio foi para lá hoje. Vamos ver o que é que ele diz.

– Tenho fé que o padre acaba com isso – respondeu o prefeito.

– É no que eu não acredito – disse o major. – O padre é bom de verdade. Mas não é pra falar, eu não acredito que ele faça nada. O povo quando chega ao ponto de andar atrás de santo, fica até com raiva de padre. (REGO, 1973, p. 224).

Como se pode observar no fragmento, temos o padre Amâncio tornando-se o maior representante da segunda camada de opiniões a respeito do desempenho das forças policiais, grupo que aspira impedir um morticínio parecido com aquele do arraial de Antonio Conselheiro e que, avesso à violência manifesta, critica o governo e seus “procedimentos metodológicos”, sua atuação no espaço sertanejo. Porque tem conhecimento das brutalidades cometidas pelos soldados contra a família de Antonio Bento, irmão de cangaceiros e filho de seguidores do “santo”, o vigário assim se expressa:

[...] era aquilo mesmo. Estava há 20 anos naquele sertão e era sempre assim que combatiam o cangaço. Não sabiam escolher os perigosos, descobrir os maus. Iam em cima de criaturas mansas como se se atirassem em cima de feras. Os tenentes não eram culpados. Chegavam ali às tontas, castigando, implantando o terror para ver se davam jeito à coisa. Tudo errado. E o cangaço assim aumentava sempre. (REGO, 1973, p. 174)

Pela sua fala, notamos que o representante da igreja oficial não se coloca contrário à interferência e legitimação do poder do governo na territorialidade sertaneja, nem mesmo reprova a recriminação do movimento cangaceiro pela força da guarda policial. O que observamos é que seu julgamento e crítica subsequentes amparam-se em torno das atitudes permanentemente violentas, que ao longo dos anos apenas se mostrou ineficaz para eliminar o cangaço na região sertaneja. Como afirma o vigário, “O governo devia agir de outra maneira. Mas não. Pensa que o cangaço é coisa que se acaba matando, dando surra.” (REGO, 1973, p. 175).

Em vários momentos da trama ficcional de *Cangaceiros*, as personagens acabam condenando o acossamento cometido pelos membros da polícia ao cangaço, nivelando suas ações àquelas impetradas pelo governo federal contra os homens pobres do arraial do Conselheiro: “O sertão está pegando fogo. Aparício dançou em Bom Conselho nas barbas do Capitão Jesuíno e o Governo deu o bute. E soltou os soldados no sertão que só na guerra de Canudos” (REGO, 1980, p. 70).

No interior das diversas vozes que compõem o tecido narrativo dos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, as considerações sobre a polícia são divididas em duas chaves – condenação e elogio –, como ocorre também com os fenômenos do messianismo e do cangaço. Se os agentes policiais são enaltecidos porque podem estabelecer e arregimentar o progresso e a ordem, colaborar para o crescimento da comunidade, proteger contra o messianismo e o cangaço, também são vistos depreciativamente porque sua simples presença acarreta o esfacelamento de alguns valores morais próprios da comunidade tradicional da vila do Açú, principalmente no que compete à vigilância da sexualidade. O progresso traz consigo um arcabouço de outros valores éticos e comportamentais que, para a comunidade, são percebidos como prejudiciais. Os moradores do Açú assistem dramaticamente ao namoro “indecente” da filha do escrivão Paiva com o tenente Maurício e à situação de D. Fausta, filha do Major Evangelista, “uma mulher de idade que não se dava ao respeito” (REGO, 1973, p. 181) porque estava amigada com um sargento “nas ventas de todo mundo, sem nenhum respeito pelos outros” (REGO, 1973, p. 181), mas principalmente ao aumento do espaço de prostituição na Rua da Palha. O trecho a seguir possibilita-nos observar como o ânimo com a presença de um número maior de soldados no Açú dá lugar à suspeita e à repulsa daqueles que intercedem pela “boa moral e pelos bons costumes”, cujo ponto de equilíbrio é o vigário Amâncio.

Na verdade o Açú era outro. O padre Amâncio começou a se inquietar. A rua da Palha crescia. Ficava arrogante. Os soldados, na maioria, faziam de lá seu passeio preferido. Vinham mulheres de outras terras, raparigas de centros maiores fazer o Açú. O padre Amâncio teria que tomar providências. Sentia-se a sua preocupação. Agora não era o juiz, um dr. Carmo. Eram soldados desenfreados, cabras da pior espécie, que se davam ao deboche às vistas de todo mundo. (REGO, 1973, p. 181).

O modo polivalente, de sentido incerto, por meio do qual a performance e a presença dos policiais é concebida pelas narrativas pode ser sumarizada na seguinte fala de padre Amâncio: “A força dava segurança contra os cangaceiros, mas estava estragando o Açú” (REGO, 1973, p. 187). O diagnóstico dos membros da comunidade confirma o discurso do pároco: “Todos concordavam. Aquela terra era mesmo uma desgraça. Quando vinha uma melhora, era para ficar como estava. Com rapariga morando na rua grande, descompondo gente direita” (REGO, 1973, p. 186). A própria instância narradora concorda com a opinião e o consenso moral da comunidade rústica. Similar às outras personagens, o narrador paternalista evidencia os ecos positivos provenientes da permanência da tropa policial no sertão, dando, porém, maior enfoque às suas consequências danosas: “O Açú inteiro virado do

juízo, com a estada da força. Melhorara o comércio um pouco. Os caixeiros-viajantes chegavam até lá sem medo dos cangaceiros, *mas no resto era o que se via.*” (REGO, 1973, p. 187, grifo nosso).

Nos três fragmentos que apresentamos, o caráter ambíguo a propósito da polícia se mostra de modo caracterizado, ou melhor, com demarcações objetivas. A partir deles, observamos como os valores sociais, históricos, políticos e econômicos – ordem, segurança, progresso –, utilizados para delinear a força policial nos momentos iniciais, vão sendo minados e ressignificados com o desenvolvimento da trama ficcional porque são, de alguma forma, colocados como corruptores dos fundamentos morais e sociais da comunidade rústica, que capta tais atributos no viés da violência, da permissividade, da desordem; como que esses novos valores estivessem desarrumando uma lógica estratificada e que por fim, culminassem na comprovação da impotência da atuação policial no mundo rural do sertão nordestino. E para que se observe, mais precisamente, a sobreposição desses atributos negativos pelos positivos, faz-se necessário rastrear as relações que os textos estabelecem entre o poder da polícia e as demais formas de poder que emanam do mundo rural: o poder messiânico, o poder do cangaço e o poder do coronelismo.

1.4 – “Sertanejo é assim mesmo: vem santo, vem cangaceiro, vem a volante”

A partir da manifestação de ações violentas, a polícia pode ser situada em paridade com outro açoite que aflige a região sertaneja: o cangaço. Apesar do fato de que tal força também possa ser ligada ao movimento messianismo, a ênfase comparativa se estabelece entre a força policial e a do cangaço. Isto acontece porque a forma franqueada ao fenômeno messiânico é muito mais polivalente do que o conferido ao cangaço, mostrado como inferior ao messianismo em uma disposição hierárquica. Desse modo, alerta-nos Ramalho de Farias em seu estudo sobre os romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, se a violência dos policiais é, de entrada, comparada com as atitudes despóticas encenadas por beatos e cangaceiros, posteriormente os messiânicos são retirados de cena para que se exacerbe apenas a relação entre os outros elementos em confrontação: a polícia e o cangaceiro. (FARIAS, 2006, p. 255) Podemos verificar, primeiramente, a rápida equivalência que se estabelece entre as três forças mencionadas e, depois, o destaque dado à relação de similaridade entre a violência da política e a do cangaço. Em *Pedra Bonita*, lamentando a sina do sertanejo face ao desconcerto do sertão, Sinhá Josefina afirma: “Sertanejo é assim mesmo: vem santo, vem cangaceiro, vem a

volante” (REGO, 1973, p. 209-210). A constatação da violência da polícia se intensifica pela proliferação das analogias engendradas entre a atitude dos soldados e a dos cangaceiros. A associação da força policial à força do cangaço dependura em passo acelerado a imprecisão que cerca a avaliação sobre este último, quando visto de modo apartado. Cotejado com a polícia, o cangaceiro perde seu duplo feição, positivo e negativo, para configurar-se apenas como elemento de desordem. Comentando com Bentinho os estragos feitos pela polícia no Araticum, Domício não deixa de equiparar as duas forças a que se acha submetido o homem pobre livre: “Vida de sertanejo é esta que tu está vendo. Quando não é cangaceiro, é a volante fazendo essa desgraça que tu está vendo” (REGO, 1973, p. 169).

“O uso equivalente da força indiscriminada por parte de policiais e cangaceiros instaura um verdadeiro ciclo de violência e terror no sertão” afirma Ramalho de Farias (2006, p. 256). Entre a passagem de cada uma dessas forças, comenta a autora, situa-se a comunidade rústica do sertão, vítima fraca dos furores da polícia e do cangaço. Na esteira de Domício, afirma a personagem Severino, denunciando, através de uma imagem bastante significativa, a condição pobre dessa vida, que se reifica na alternância dessas forças: “Sertanejo vive sofrendo como couro de fazer torrado. É um apanhar que não tem conta. Quando não é cangaceiro, é a força” (REGO, 1973, p. 179). Modo de pensar análogo é utilizado pela personagem Terto, em *Cangaceiros*. Na tentativa de persuadir Bentinho a fugir do sertão, ele lança mão de um símile similar para marcar a situação do sertanejo diante do cerco implantado por policiais e cangaceiros: “ – Olha, menino, se tu vai te casar não fica aqui não. Com pouco mais vai aparecer força, e vai aparecer cangaceiro e tu não tem mais mulher para viver contigo na paz. O sertanejo é como bigorna de ferreiro: só serve para apanhar” (REGO, 1980, p. 108-109).

“Couro de fazer torrado” ou “bigorna de ferreiro” funcionam, assim, como expressões igualmente denotadoras da reificação da comunidade pobre sob o jugo dessas duas formas de violência que se abatem com o mesmo ímpeto sobre a população indefesa. (FARIAS, 2006, p. 256). Em *Cangaceiros*, a comparação das ações violentas da política às do cangaço parece laborar como artifício periódico em grande parte das falas das personagens. Passamos a destacar mais duas passagens. Elas demonstram ainda a percepção corriqueira que justapõe, no discurso do dominado, os desmandos das volantes aos desmandos dos cangaceiros. A primeira ilustração encontra-se no comentário do cantador Dioclécio a Bentinho: “Rapaz, terra desgraçada é este sertão. Vem a volante e vêm os cangaceiros e o pobre do sertanejo é que agüenta tudo no lombo” (REGO, 1980, p. 258). A segunda oferece as reflexões do mestre Jerônimo. Acovardado com a notícia da prisão do capitão Custódio, flagrado pelas tropas

enquanto transportava munição para Aparício, o mestre assim revela os seus temores de uma batida policial à Roqueira do Capitão.

Bem sabia que uma fazenda, suspeita daquele jeito, muito ia sofrer das volantes. Espantoso era que ainda não tivesse aparecido por ali um oficial com o diabo no corpo. Porque força de governo, quando entrava na perseguição dos cangaceiros, fazia o mesmo que os bandidos (REGO, 1980, p. 238)

Essa similitude entre as duas forças já foi observada por Ramalho de Farias e conforme a autora encontra sua configuração máxima em metáfora homóloga à registrada a propósito do cangaço: a metáfora da seca (2006, p. 257). Assim sendo, a seca, o cangaceiro e a polícia encarnam as três destruições que, cada uma a seu modo, contribuem para a devastação cíclica no sertão:

É o que sobra para sertanejo. Quando não é a seca é o cangaceiro, é o soldado. (REGO, 1980, p. 15)

Quem paga tudo isto é o sertanejo que nem pode trabalhar sossegado. Quando não tem seca, tem soldado. Quando não tem soldado, tem cangaceiros. (REGO, 1980, p. 70-71).

A correlação entre a força policial e a força cangaceira pode ainda ser captada por meio de outra metáfora com que os personagens costumam conceituar a violência indomada do cangaço: “a metáfora animal”, recorrendo ao dizer de Ramalho de Farias. Partindo dessa perspectiva, pode-se dizer que tanto a rebeldia deste, quando “a fúria do governo”, conforme são denominados os soldados, sofrem o mesmo processo de zoomorfização (2006, p. 257). Na opinião de Aparício, “[...] „mata-cachorro” é como bicho, a gente tem de matar bem matado.” (REGO, 1980, p. 34). A mesma potencialidade metafórica com base em vocabulário animal é utilizada pelo cantador Dioclécio em relação à força policial. Averiguando a situação desigual em que se acham os habitantes e agregados das terras do capitão Custódio, com a prisão do proprietário, diz ele para Bentinho: “ – Menino, nós estamos em cima de um formigueiro. O Tenente vem aí como uma caninana” (REGO, 1980, p. 239).

A analogia entre a violência da polícia e a violência do cangaço, conforme Ramalho de Farias, não se formula apenas no discurso do dominado. Diversamente, ela ainda é enunciada pelos personagens da classe dominante, os quais sofrem também as consequências nocivas da intervenção das tropas governamentais no espaço rural (FARIAS, 2006, p. 258). Na visão dos soldados, a maioria dos fazendeiros e coronéis é passível de incriminação por acoitar membros declarados do cangaço. Essa desconfiança, anteriormente estabelecida e fartamente legitimada, opera uma espécie de nivelamento entre os homens do sertão porque coloca

membros de classes sociais dispares no mesmo patamar, quer dizer, são igualmente sujeitos passivos da sanha policial. As suas terras começam a ser vigiadas e por qualquer deslize seus donos são punidos, além das mesmas poderem ser invadidas e dilaceradas a partir do poder de mando e execução dos policiais, que se declaram possuidores de uma “carta branca” para atuar no espaço sertanejo. Tal “carta branca”, concedida pelo governo, atribui aos tenentes um poder incondicional na região. De posse desse artefato, legalmente aceito e ratificado, eles dão mostras de que são autoridade máxima no sertão, amofinando, dessa maneira, o domínio dos coronéis e demais autoridades locais.

Na interpretação de Ramalho de Farias (2006, p. 258), a interferência imperiosa dos oficiais no território sertanejo pode ser compreendida como uma espécie de prognóstico figurado, literariamente construído, do tenentismo e do desempenho que passaria a ser desempenhado por este e pela Revolução de 1930, no desenvolvimento e elevação da burguesia brasileira, antagônico ao comando irrestrito da classe latifundiária. Ainda em conformidade com a autora, o projeto de modernização acastelado pelos tenentes incidiu obrigatoriamente pela recorrência ao Estado interventor para que estivessem aptos a costurarem as modificações cogentes no terreno econômico e sócio-político do latifúndio da República Velha. Nos romances de José Lins do Rego em exame, os integrais poderes de que se revestem os tenentes das tropas policiais atestam, para Ramalho de Farias, a presença do Estado interventor e as alterações que degingolaram no cenário político nacional com a ascensão da ordem burguesa e urbana oriunda do processo de industrialização e modernização do país. Segundo a estudiosa, sinalizam também, em equivalência, o declínio da classe oligárquica, cujo poder de mando é fortemente afetado em suas bases por esse novo poder emergente. (FARIAS, 2006, p. 258-259) É o tenente Maurício – cujo desempenho nos textos de José Lins do Rego lembra o da personagem Antônio das Mortes do filme *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha – quem afirma: “Tenho ordem, carta branca para neste sertão não levar ninguém em conta. O governo quer acabar com os bandidos. Aqui mando eu. Não tem prefeito, não tem juiz, não tem padre” (REGO, 1973, p. 106). O discurso da referida personagem é pronunciado diante do padre Amâncio e do coronel Deodato, quando de uma inspeção nas terras do coronel. No intuito de ratificar as acusações que incidem sobre o proprietário de terras, acusado por dar couro a cangaceiros, Maurício determina que seus homens malhem dois trabalhadores livres, que por sua vez, residiam na fazenda, ressaltando a ordem com a seguinte afirmação: “Esse pessoal daqui vai ver o que é uma autoridade” (REGO, 1973, p. 107). Insurrecionado com as palavras

que chegam a seus ouvidos, o coronel Deodato redargui: “ – O senhor chama a isso autoridade? Estão fazendo pior que os cangaceiros” (REGO, 1973, p. 107). Depois que a tropa policial retira-se de cena, o proprietário de terras diz novamente para o vigário a sentença tornada refrão: “É isso que o senhor vê, Seu Vigário. Cangaceiros por um lado, a força por outro” (REGO, 1973, p. 108).

A instância narradora também sublinha a similaridade já averiguada por todos. Em *Pedra Bonita*, delineia a imagem do tenente Maurício, em tudo parecida à dos homens do cangaço: “E de chapéu de couro na cabeça, com um rifle na mão direita e o punhal atravessado, parecia um cangaceiro que estivera com o grupo no Açu. Não fazia diferença” (REGO, 1973, p. 108). O mesmo juízo é mantido ainda pelo narrador em *Cangaceiros*, que coloca em paridade os dois grupos de sujeitos armados, não mais pelo aspecto físico, mas pelos despotismo que comanda a sua ação pública: “Os sertanejos sofriam dos cangaceiros e das volantes. Por onde passavam os soldados os estragos eram os mesmos. O povo botava a mão na cabeça, no desespero de não ter para onde recorrer” (REGO, 1980, p. 92).

Apesar de termos de modo exacerbado nas mais diferentes linhagens discursivas de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, a comparação entre a performance dos policiais e a dos homens do cangaço não pode constituir, na acepção de Ramalho de Farias, uma analogia perfeita. Ela possibilita-nos, como já observou a estudiosa, entrar em contato com somente um dos aspectos semânticos por meio do qual as manifestações do cangaço atualiza-se nos dois romances: a violência. (FARIAS, 2006, p. 260). Sem se permitir amortizar por este aspecto, o fenômeno cangaceiro supera, nas narrativas ficcionais, o âmbito degenerativo que acaba por amoldá-lo à presença da força policial no território sertanejo, campo de natural violência confusa e discricionária. Objetando-se a esse desenho reducente, o fenômeno do cangaceirismo, como o do messianismo, encobre-se, na economia interna das narrativas, de uma acepção mítica cambiante, que o desenha de forma multifacetada a partir das alternativas analíticas sob as quais é captado. Tais alternativas analíticas ou simplesmente modos de ver são responsáveis pelo procedimento de mitificação do fenômeno e pela sua caracterização desmistificadora, ao mesmo tempo em que desaprova o cangaceiro e o messiânico como unívocos de uma desestabilização natural que deve ser prudentemente vigiada, punida e esfacelada, torna possível o louvor da rebeldia do oprimido. Esta se coloca, concomitantemente, como gesto de preponderância e como meio possível e fecundo para a resistência ao aparelho central e dominante. Assim sendo, face ao poderio estadual local e ao abuso do poder central, as insurreições sociais do homem pobre marginal e dominado

adquirem, na ótica do explorado, ares de validade e virtude, tornando-se, portanto, a expressão da revolta das classes subalternas e seus sujeitos descentralizados e não estabelecidos. (FARIAS, 2006, p. 260-261). Como afirma o capitão Custódio: “Este nosso sertão é assim mesmo, Senhora Dona Josefina, há de sofrer de Governo, de rezar com beato, e lavar os peitos com os cangaceiros” (REGO, 1980, p. 36). Nessa exposição que revela gradações entre os elementos evocados, a força do crucifixo e, principalmente, no caso particular do cotejo com a polícia, a força do rifle, contraem uma acepção contestatória, colocando-se como possibilidade de luta contra a força armada do poder instituído.

Ainda para Ramalho de Farias, a reprovação da força policial não se estabelece apenas pela coerção desmesurada que insere no território sertanejo, nem pelo comportamento permissivo de soldados e oficiais. Para a estudiosa, a polícia e seu desempenho no sertão é desaprovado ainda por carrear o desmonte do poder local dos coronéis. (FARIAS, 2006, p. 261). Como se pode aferir a partir das falas do Tenente Maurício, a “carta branca” confiada aos militares pelo Estado aloca-os, de forma evidente, num patamar de superioridade na escala hierárquica de poderes no mundo sertanejo. Essa divisão clara de poderes entre os mais diversos sujeitos pode ser também averiguada nas alocações de diferentes personagens dos romances. Notemos, a esse propósito, a glosa de um grupo de aguardenteiros, em *Pedra Bonita*:

[...] O tenente Maurício [...] vinha com poderes para agir em todo o sertão. Ele mandava em tudo, não respeitava chefe político, não havia juiz, delegado, nada que tivesse força para se opor ao Tenente Maurício. A tropa que ele comandava tinha entrado na fazenda dos Jardins de Garanhuns e prendido um criminoso sem dar satisfações (REGO, 1973, p. 164).

O exercício irrestrito do mando por parte da tropa policial abisma, portanto, as relações de poder tradicionalmente aceitas, guardadas e estratificadas pelas autoridades locais, originando o decaimento da ordem vigente do coronelismo. Segundo as palavras do próprio sujeito que nos narra,

O Tenente Maurício ficara o centro de toda a vida do Açú. Era mais que prefeito, mais que juiz, resolvia tudo. Ficava ele na porta de casa [...] espichado na sua espreguiçadeira, dando a sua audiência e resolvendo. O escrivão Paiva tirava proveito da amizade dele. O Coronel Clarimundo entrava no declínio de seu prestígio. Já não era o faz-tudo do Açú. A autoridade do chefe da volante absorvia a sua importância. (REGO, 1973, p. 183).

Simulando a força interventora do Estado no sertão, a força policial forma um componente estranho a essa territorialidade. Daí é percebido pelo narrador como “pressão de uma grandeza estranha”, em contraposição à “força natural” do coronelismo. Essa

naturalização do “mandonismo local” é configurada em *Pedra Bonita* através da evocação de uma metáfora biológica, quando o narrador frisa a emoção dos habitantes da comunidade rústica diante da remoção da tropa policial do Açú e o retorno ao antigo sistema coronelista, que se notava – com a interferência do poder governamental no sertão – destituído para sempre, melhor dizendo, o que foi desarrumado, passa a arrumar-se, as coisas voltam aos seus devidos lugares:

O Açú voltou ao que era. A sua força natural. O coronel Clarimundo seria um homem mais rico, o Major Cleto começaria outra vez a prender e a soltar gente, tudo nos seus eixos.
[...] A tamarineira continuaria a falar mais livre, sem a pressão de uma grandeza estranha. O Açú respirava pelos seus próprios pulmões. *Os grandes e os pequenos da terra eram os mesmos de antigamente.* (1973, p. 188, grifo nosso).

O modo irônico com que a instância narradora enfatiza a opressão e a dominação dos homens e mulheres pobres pelos mandatários locais mostra seguramente uma atitude crítica diante do excesso de poder da estrutura oligárquica. A verificação crítica não abole, contudo, a legitimação e estratificação dessa forma de poder e dominação, que ocorre, importa destacar, em nome de um modelo percebido como natural e positivo quando colocado em choque com o poder da polícia, representante de uma ordem exógena e, afinal, calamitosa.

Como bem notou Ramalho de Farias, o estudo do comportamento da força policial no sertão autoriza, por conseguinte, “detectar uma oposição marcada entre ordem pública e ordem privada. Entre governo federal e „mandonismo local“. Entre os valores da Nova e da Velha República” (FARIAS, 2006, p. 263, grifo da autora). Ou ainda, entre as forças do progresso e os modos tradicionais de vida ou, nos termos de Antonio Candido, entre “os fatores de transformação” e os “fatores de persistência” (ou as formas da “permanência”) (1997, p. 199). Em suma, entre as regiões do Centro-Sul e do Nordeste. Abreviando, por fim, a imprecisão, da ordem pública a um polo meramente negativo e revestindo a ordem privada de uma carga semântica positiva, afirma a autora supracitada, os romances de José Lins do Rego rematam, “a despeito de sua perspectiva ambivalente, por fazer o elogio à estrutura política e socioeconômica da República Velha que, em alguns momentos, pareciam criticar” (FARIAS, 2006, p. 263).

Na visão fornecida pelos romances, esse galanteio – que está implicado num processo histórico face ao processo de mudança por que passa o Brasil na conjuntura de crise oriunda da atualização fixada pelo capital internacional – pode ser entendido como um tentame de se trazer de volta, de modo saudosista, a perda de hegemonia do espaço regional do Nordeste e

da classe oligárquica que o representa. Diz Ramalho de Farias que o apoio ao modelo estratificado durante a República Velha significa “a defesa dos interesses [...] da classe dominante brasileira contra as forças hegemônicas de um outro espaço, o Centro-Sul, cuja intervenção na região nordestina se afigura como ameaça à oligarquia rural” (2006, p. 264).

No romance *Pedra Bonita*, o poder rural do sertão, seu mandonismo local, é, em seu desfecho, genuinamente aprovado e, logo, restaurado. Diferentemente do que ocorre com a força policial e suas formas de poder, que são execrados e, como tal, expulsos da narrativa. No romance *Cangaceiros*, a policia acaba sendo paralisada pelo poder do mandatário-mor por excelência, o coronel Cazuzza Leutério. Insatisfeito com a ingerência dos componentes das tropas do governo no “seu” município, recomenda para o tenente Alvinho, comandante da guarnição alojada em Jatobá: “Capitão, eu vou lhe dizer uma coisa: não preciso de força no meu município para combater cangaceiro. Eles aqui chegaram e eu corri com eles” (REGO, 1980, p. 232). Observando que a prisão do capitão Custódio e a de seu doméstico pode ser utilizada estrategicamente por seus rivais políticos, tal personagem decreta, à revelia do tenente Alvinho, libertar os dois presos da cadeia, assegurando, com essa performance, a preeminência dos coronéis sobre os detentores da lei governamental. Essa superioridade mostra-se evidentemente nas palavras que comboiam o mando emitido ao vigilante da cadeia: “ – Olha, Joca, amanhã de madrugada você solta os dois homens. [...] Deixe que depois eu me entendo com o Capitão. Aqui em Jatobá mando eu. Isto de oficial de volante mandar é para os outros e não para mim” (REGO, 1980, p. 235).

Os juízos que os habitantes do sertão manifestam da ação do governo central neste espaço é assaz reducente. Ao rejeitar o elemento de progresso que o Estado engranza no território rural e asseverar apenas os danos que causa, esse julgamento termina decretando a falência do poder governamental na região sertaneja. Na concepção de Ramalho de Farias, nos dois romances, “esse poder torna-se sempre inócuo no combate ao cangaço e nocivo à população em geral” (FARIAS, 2006, p. 264). Em ambas as narrativas ficcionais, “ele é posto para ser negado e desmistificado em benefício da velha ordem coronelista, que permanece inalterada” (FARIAS, 2006, p. 264-265).

Os momentos finais dos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* sinalizam, desse modo, para um fenômeno já observado pelos estudiosos do assunto e que já foi detectado por Ramalho de Farias a propósito das narrativas em exame, e que se refere “à persistência do sistema oligárquico dentro de um novo quadro de organização política do país” (FARIAS, 2006, p. 265). Explicando essa continuação na transição do Império para a República, a

socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, que examina o coronelismo não somente em sua vertente política, mas em toda sua complicação sociológica, aponta que a estrutura coronelista cruza imperturbada a transformação de regime político do Brasil. De acordo com a estudiosa, “uma das grandes surpresas dos republicanos históricos, quase imediatamente após a Proclamação da República, foi a persistência desse sistema, que acreditavam ter anulado com a modificação do processo eleitoral.” (1976, p. 163).

Aos olhos das personagens de José Lins, não sobrevém despercebido as forças de permanência que se está aqui bosquejando. O modo como o capitão Custódio avalia, em *Cangaceiros*, as dimensões do chefe político de Jatobá dão conta do caráter abrangente e resistente do poder oligárquico, imune à transição do regime político no contexto em pauta:

[...] aqui quem manda é Cazuzza Leutério, manda mais do que o Governo. Jatobá e Paracatu é o mesmo que fazenda dele. E está tudo acabado. Foi assim na Monarquia e assim entrou pela República. Haja rei, haja presidente, manda Cazuzza e está acabado. [...] Fui liberal nos tempos antigos e os liberais nunca puderam aqui com o povo do pai de Cazuzza Leutério. Eu sei é que, hoje em dia, de nada vale o direito do voto. Manda Cazuzza Leutério nas eleições e no júri. O resto é conversa. (REGO, 1980, p. 25).

A fala do capitão Custódio possibilita-nos notar um exame analítico ao contexto político do Brasil, cujos “desenvolvimentos históricos” ainda conectados em seu bojo à manutenção da ordem ditada pelo coronelismo. Esse exame, contudo, é apenas superficial. Ele simula somente o estouro particular de um representante da classe oligárquica que se encontra num arranjo político adverso diante dos coronéis que apressam a condição de mandatários no sertão, de “donos do poder”. O contrassenso do discurso da personagem mostra-se em toda a sua força nos desvarios de insanidade que o assaltam em seguida, quando percebe a possibilidade de recobrimento do mando que se acha deposto. Nessa espécie de reincorporação imaginária, o capitão Custódio defende os exatos paradigmas que alicerçam o poder rural do sertão, qual seja, o mandonismo local, a que parecia se objetar no trecho anteriormente colocado.

Como lemos no estudo de Ramalho de Farias, se a configuração espacial Nordeste versus Centro-Sul do país pressupõe uma oposição entre o poder privado e o poder instituído, entre os valores do mundo rural oligárquico e os da civilização urbana e burguesa, a polarização entre os “dois Nordeste”, o Nordeste litorâneo-açucareiro e o Nordeste algodoeiro-pecuário, possibilita que se detecte o confronto entre os diversos valores e as diferentes esferas de poder presentes no mundo rural nordestino. (FARIAS, 2006, p. 266)

No romance *Pedra Bonita*, a dicotomia litoral x sertão é impetrada essencialmente pelas personagens oriundas da classe dominante, como D. Eufrásia, irmã do padre Amâncio, e D.

Senhora, esposa do juiz. Na visão do homem litorâneo, o espaço sertanejo é percebido de forma negativa quando colocado em face com o litoral, que lhe convém como régua. O afronte que se institui entre esses dois territórios nordestinos não se cria, contudo, em diferenças socioeconômicas que abalizem as duas territorialidades em termos de progresso ou atraso. Diversamente, o paralelo valorativo é acurado ou pelas fundamentações e imperativos morais, psicológicas, e pelo comportamento singular dos moradores desses espaços, ou então se fundamenta em explicações metafísicas, como é o caso da “maldição do sangue”, entendida como responsável por todas as adversidades que assolam a região sertaneja. (FARIAS, 2006, p. 266).

Inclusive o vigário Amâncio não consegue desviar-se desse diagrama analítico. Apesar de a personagem prover contextos para explicar a estagnação do vilarejo do Açú em relação ao desenvolvimento dos espaços do litoral e que esses mesmos contextos pautem-se em explicações de ordem histórica, tais especulações em nenhum instante são desdobradas ao entendimento dos movimentos sociais do homem pobre dominado. Estes, por sua vez, padecem do mesmo artifício de “descontextualização” e são captados sob a mesma perspectiva em chave depreciativa que singulariza a fala das outras personagens do litoral. Desse modo, na versão do representante de “Deus” na terra, o reproche da rebeldia do homem pobre subjugado não se estabelece também em termos de uma análise crítica ao modelo como um todo. Pelo contrário, esse reproche transcorre de uma atitude visivelmente etnocêntrica que confere ao espaço sertanejo a agitação, a irracionalidade, a credice e a “falta de saber” do povo do sertão, como se a condição de miserabilidade que explode essa desordem fosse armada como causa dela mesma. Visto assim, poderíamos assegurar que o contraste litoral x sertão, povo litorâneo x povo sertanejo, adquire, na visão de Amâncio e na das demais personagens que a concebem, o papel de disfarçar as contradições estruturalmente sociais vigentes no espaço de ruralismo e ruralidade do Nordeste, apresentando e colocando os homens pobres, que são subjugados e dominados em sujeitos pacientes (passivos) de sua própria carência. (FARIAS, 2006, p. 266-267)

Papel similar marca a oposição brejo x sertão, no romance *Cangaceiros*, não obstante a mudança de óculos, agora a do dominado. Apesar de permear em aleatórias referências, o discurso de outras personagens, o contraste brejo x sertão se atualiza basicamente em *Cangaceiros* nos discursos de dois personagens da classe desfavorecida, o mestre de açúcar, Jerônimo, e o protagonista Bentinho. Na fala do primeiro, essa oposição entre as duas territorialidades nordestinas sugere um embate entre as duas veemências de poder privado

vigorantes na estrutura do coronelismo: o mando do senhor de engenho e o mando do fazendeiro sertanejo, pintados pelo coronel Cunha Lima, de Areia, e pelo capitão Custódio, do sertão. Na fala da personagem central dos romances em estudo, essa contraposição ocorre em nome do poder da religião católica, a que ambiciona reconectar-se, em dolo ao poderio possível da religião messiânica e do cangaço, dos quais a personagem anseia, intimamente, esquivar. (FARIAS, 2006, p. 267-268)

Mestre Jerônimo é homem pobre do brejo, de nascimento, mas habita atualmente o sertão, nas propriedades de capitão Custódio, e refere-se com frequência ao seu modo de vida no primeiro espaço citado, onde por duas vezes, a partir da proteção paternalista do senhor do engenho, ele considerado inocente dos crimes que cometera. Esse abrigo ofertado pelo senhor de engenho – que abusa de todo e qualquer modelo para definição daquilo que é justo – é, repetidamente, acionado na fala da personagem brejeira. Convém-lhe de régua para os conceitos negativos que avalia seu atual empregador, cujo mando se encontra em decadência pelo fato de ele não ter vingado o assassinato de seu primogênito, morto por um braço-armado subjugado ao coronel Cazuzza Leutério. O esfacelamento das prerrogativas do mando do capitão Custódio é percebida pelo mestre e por outras personagens subalternas como uma intimidação à impunidade daqueles que dele dependem. Assim, quando o filho do mestre esfolia um outro indivíduo e vai para o cangaço para evadir ao encaço dos homens da polícia, o mestre culpa o proprietário da Roqueira porque ele não mais tem condições de manutenção do mando, tornando-se, logo, juntamente com seus “utilizados”, ele próprio um acossado. (FARIAS, 2006, p. 268). A partir dessa verificação, tem-se o louvor à figura do coronel Cunha Lima, estimado arquétipo do então “autêntico” senhor oligárquico:

Pelo que eu vejo, esta história do menino ainda vai dar em coisa. Estou morando em terra de homem mofino. O meu filho está sem proteção. E pelo que estou vendo, vai cair no cangaço. Se fosse no Brejo, um senhor de engenho não deixava este meu filho assim desprotegido. Mas nesta Roqueira não há jeito. Aqui não há homem no leme.

[...] eu só fico nesta terra porque não sei direito do paradeiro do menino. Se ele tiver cabeça, tem que ganhar lá para as bandas do Brejo e contar a história ao Doutor Cunha Lima. Ali não vai bater inspetor de quarteirão para contar bobagem. (REGO, 1980, p. 148-149).

Quando confirma o fato de seu filho ter adentrado no movimento social do cangaço, o mestre Jerônimo volta a aferir para Bentinho o desafino entre a incoerência de poder do fazendeiro sertanejo e o poder absoluto dos dois proprietários, que são assim objetados:

Vou voltar para o Brejo. Lá tenho um homem de fôlego que pode me sustentar. E não é esta gata parida que só faz gemer [...].

- Se tu quiser, também vai comigo. O doutor Cunha Lima é homem de não temer careta de governo, é homem de respeito (1980, p. 168)
[...] O meu filho já se foi. Se eu tivesse no Brejo, não tinha acontecido isto. Feito um crime, e nem foi um crime, tinha proteção e o júri para ele se livrar. (REGO, 1980, p. 176).

Na interpretação de Ramalho de Farias, o mestre Jerônimo aposta na “ideologia do favor” e o “paternalismo” do senhor de engenho “como atributos que, imprescindíveis à esfera de atuação do poder senhorial, devem a todo custo ser preservados” (2006, p. 269). Levantados tais predicados, o tema do poder está, na consciência do mestre, “indissolavelmente associada à concepção de macheza e virilidade inerente às comunidades que ainda se pautam pelos valores do sistema patriarcal” (2006, p. 269). Assim sendo, é expressivo o modo pelo qual a personagem avalia a extensão do poder do coronel Cunha Lima quando colocado em embate com a inexistência do poder do capitão Custódio. Obrando no seu engenho como lugar-tenente da lei e da ordem, numa evidente ofensa aos poderes constituídos (governo, polícia, juiz), o coronel do brejo é caracterizado pelo mestre Jerônimo através de uma série de expressões: “homem de fôlego”, “homem de não temer careta de governo”, “homem de respeito” (FARIAS, 2006, p. 269).

Essas expressões, denotadoras da concepção estreita que o mestre tem de hombridade, contrapõem-se aos termos “homem mofino”, “aqui não há homem no leme”, com que alude à fraqueza do capitão Custódio. Num processo de depreciação gradativa, a ausência de mando do capitão Custódio é registrada de forma ainda mais contundente pelo seu empregado do brejo. Seu discurso contém, além das expressões já registradas, várias metáforas pejorativas, que assinalam, mais uma vez, a exclusão do fazendeiro sertanejo da esfera do poder: “mulher parida”, “gata mansa”, “gata no cio”, “galinha velha”, “boi de cu branco”, “chifre-de-cabra”. Repetidas por outras personagens ou pelo próprio capitão que, num processo de autopunição, as recebe como legítimas, e significativamente outorgadas, às vezes, pelo discurso do narrador, essas metáforas, cuja carga semântica conota sempre feminilidade ou impotência, associam, num mesmo campo semântico, a ausência de poder à ausência de virilidade. (FARIAS, 2006, p. 269-270). Assim, ao constatar a incapacidade do patrão de conter os sucessivos furtos de gado, cometidos pelo vaqueiro da Roqueira e ao verificar também que o capitão é incapaz de punir com a expulsão de suas terras o empregado infrator, afirma mestre Jerônimo, reatualizando o contraste entre os dois senhores rurais: “A gente tem até tristeza de trabalhar para uma gangorra desta. Saí da terra de um Doutor Cunha Lima para cair na terra deste boi de cu branco” (REGO, 1980, p. 132).

Para o mestre Jerônimo, poder torna-se, pois, sinônimo de posse, riqueza, mas também de força repressiva, virilidade, atributos sem os quais o senhor territorial não pode ser o chefe todo poderoso da região, assumir, em toda a sua plenitude, o “mandonismo local”. Obedecendo a essa premissa, a analogia entre poder e virilidade é reduplicada noutro momento da fala do mestre Jerônimo, quando este coloca uma comparação entre a terra e a figura feminina. Conforme Farias (2006, p. 270), ambas são tidas como propriedades do mandatário oligarca e, como tais, carecem da proeminência varonil do “dono”. A terra não protegida teria o mesmo peso de uma mulher matrimoniada, cujo cônjuge fosse inútil para resguardá-la do assédio de outros indivíduos.

[...] Aquele Capitão Custódio é o homem mais sofredor que conheci. [...] Aqui neste sertão ele tem terra e não manda nela. É como se fosse um casado que os outros come [sic] a mulher. E ele nem como coisa. Um homem deve punir pelo que é seu” (REGO, 1980, p. 69).

Através da fala do mestre Jerônimo, o texto estabelece uma tríplice associação: entre o exercício do poder, a posse da terra e a masculinidade. Esses três elementos, na leitura de Ramalho de Farias (2006, p. 270) se acham também indissolavelmente ligados no discurso do próprio capitão Custódio. Na sua concepção, endossada por grande parte das personagens sertanejas, quem não pode exercer a vingança não é “homem de verdade”, e sim um “velho mofino”, que não merece as terras que tem. Eis como ele mesmo formula as esfregaduras entre os três elementos apontados:

A minha mulher morreu de pensar, de saber que tinha um marido que *não era homem* para vingar uma afronta (1980, p. 64, grifos nossos).
Morreu ela de desgosto porque *não tinha marido macho* para se vingar. (REGO, 1980, p. 109, grifo nosso).

A minha mulher Mocinha ainda quis fazer o que eu não tinha podido [...] Mas eu faço. Deus do céu há de ficar sabendo que Custódio dos Santos, um dia, foi *homem de verdade*. [...] Ninguém acredita no que eu digo. [...] E quem vai acreditar num *velho mofino*? Não acreditou a minha mulher e nem há de acreditar o meu filho que está [...] enterrado na terra do pai, *nesta terra de que o pai não devia ser dono*. Para que ser dono? (REGO, 1980, p. 121, grifos nossos).

Apesar de não ser, com obviedade, um pré-requisito decretado apenas ao senhor de terras, ensina-nos Ramalho de Farias (2006, p. 271) que faz parte do próprio código de honra vigente no sertão, a questão da vingança. Para o capitão Custódio, está agregada, de forma inerente, a sua condição de proprietário de terras. A ineficácia em consumir um código de honra é uma declaração do esfacelamento de seu poder oligarca, além, é claro, da incompatibilidade de seu patamar de senhor de fazenda. Essa declaração o faz, aos olhos

públicos, um “sertanejo desonrado” e de seus subalternos em particular, incapacitando-o a administrar seus bens dentro dos padrões oligárquicos. O vaqueiro que lhe roubava as reses, comparando a falta de autoridade do dono da Roqueira ao poder de mando do pai do capitão, assim se expressa:

Esta fazenda já foi de gente de muito mando. O finado meu pai foi vaqueiro do pai do Capitão e me dizia: „ – Olha menino, o Capitão Constantino só tinha uma palavra. O filho nem chega aos pés dele“. Não estou falando não, mas o Capitão Custódio está aí, me dá grito, me chama de ladrão. É só porque não tem mando de verdade (REGO, 1980, p. 157).

O modo negligente com que o fazendeiro lida com suas terras suscita pretexto para o mestre Jerônimo estabelecer mais uma vez um julgamento valorativo entre os dois senhores oligarcas.

– Este velho não sabe a terra que tem. Vive por aí com o desgosto dele e não ata e nem desata. Planta uma bobagem de cana e tem estas grotas de serra que davam para mais de três mil cargas de rapadura. [...] Isto na mão de um Capitão Cunha Lima, de Areia, dava para enricar. (1980, p. 47).

Deposto do poder de mando, o capitão Custódio é alcunhado por expressões semânticas que se relacionam com a feminilidade e impotência, além de ser mostrado metaforicamente na narrativa como um indivíduo morto. A insanidade e os desatinos que o agridem são sinais desse extermínio em vida, que é assim anotado em outra fala de mestre Jerônimo:

– Me contaram que mataram o filho do velho em Jatobá e ainda desfeitaram o homem com um recado atrevido. E é por isso que o velho perdeu o mando. [...] Por estas bandas um homem que não vigia uma morte é homem morto. O Capitão Custódio é como defunto. A mulher morreu de desgosto e ele vive a leseirar por aí (REGO, 1980, p. 47).

A fala da personagem brejeira multiplica, como podemos entrever, os fundamentos quadram de base para uma visão machista e patriarcal da classe oligárquica rural. Dentre esses imperativos categóricos sobressaem-se, exatamente,

a defesa da propriedade privada e da força de repressão contra aqueles que desejam usurpá-la; o poder de mando confundido com virilidade; a reificação da mulher (associada metaforicamente aos bens do senhor); a ideologia do favor; o paternalismo. (FARIAS, 2006, p. 273).

A autora comenta ainda que a presença ou a ausência desses mecanismos de sustentação da estrutura coronelista funcionam, respectivamente, como suporte do elogio que o mestre empreende à figura do coronel Cunha Lima e à situação de ordem e prosperidade vigentes no seu engenho e da crítica que dirige ao capitão Custódio e ao estado de desmando e decadência de sua fazenda. Com base nesses critérios valorativos, a oposição brejo x sertão toma corpo no discurso do mestre Jerônimo, segundo Ramalho de Farias, nos limites com que apreende a

performance singular dos dois oligarcas rurais diante do da atuação prática do poder e do mando. Apartando-se das relações mais ambíguas do contrato social em que estes “soberanos” estão alocados, entende a estudiosa, o mestre passa a julgá-los ora na chave do elogio, ora do desabono, numa exaltação ou condenação personificada de seus atributos pessoais. (FARIAS, 2006, p. 273).

É possível afirmar segundo a voz marginal do mestre Jerônimo que o contraste brejo x sertão se coloca pela precisão que tem a instancia narradora em conferir verossimilhança à personagem porque a visão de mundo do trabalhador pobre e livre é aquela do homem do brejo. O embate estabelecido entre as duas territorialidades nordestinas, todavia, é evocado nos dizeres da personagem central, Antonio Bento. E apesar do fato de ela contrair outras cores, isto é, outras características, os fundamentos intelectivos que estão depositados em torno de ambos os espaços regionais sinalizam para a manutenção da mesma balizagem dicotômica anotada a propósito da personagem do brejo. É essa manutenção que explica, segundo o conselho de Ramalho de Farias, o desfecho dos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, assinalando, ao que tudo indica, a ideologia subjacente ao ponto de vista narrativo. (FARIAS, 2006, p. 273-274).

Antônio Bento é filho da terra sertaneja e a ela está ligado umbilicalmente. Ao lermos os romances em estudo, observamos que ele almeja abandonar tal espacialidade para recomeçar sua vida apartado de tudo o que a região sertaneja representa. Nota-se que o seu desejo íntimo não é somente retirar-se para um lugar sem importância, pelo contrário, quer fugir do sertão para estabelecer-se em um engenho do brejo. Movido pelas especulações e relatos do mestre de açúcar, o espaço brejeiro se lhe coloca como um alvo a ser alcançado, um destino possível no caminhar insólito das veredas do rural, promessa de uma vida de condições mais abastadas, de menor subdesenvolvimento, arranjando-se como possibilidade de fuga da “destino” que assombra os seus, leia-se os movimentos do messianismo e do cangaço. O espaço sertanejo conecta-se, por contiguidade, aos preceitos do padre Amâncio e aos imperativos da religião eurocêntrica de que este é porta-voz. O que estamos tentando falar é que nos momentos em que o protagonista especula e interroga terreno geográfico e sócio histórico em que está enfeixado e nos caminhos que o aprisionam às suas raízes antigas e tradicionais, é para refletir acerca do espaço brejeiro e na possibilidade de recobrar o que lhe fora comunicado e assimilado pelas instruções do protetor. Desse modo, quanto mais se encontra e se percebe entrelaçado a Aparício e à “herança” dos Vieira, mais ambiciona reencontrar o mundo do padre Amâncio. (FARIAS, 2006, p. 274). Nos momentos finais de

Cangaceiros, tem-se colocado no estado anímico do protagonista, de forma crescente, o a ambição de escapar do espaço rural do sertão nordestino. Animado pelos *flashes* memorialísticos que trazem à tona um passado tranquilo e “possivelmente inexistente”, divorciado de fundamentação histórica e mais ligado ao pintar o passado com cores nostálgicas, em que Bentinho desfrutava da “mansa ordem da casa do padrinho”, esse desejo é assim expresso:

Chegou-lhe um nó na garganta e foi lhe aparecendo na memória a figura de Dona Eufrásia, a irmã do Padre Amâncio, a doce voz que lhe ensinara tantas coisas, a mansa ordem da casa do padrinho. Aquela na recordação inesperada ligou-o à vida de fora. Não podia ficar de maneira nenhuma. Não era mais irmão de Aparício. *Não tinha mais nada com aquele mundo* (REGO, 1980, p. 241, grifo nosso).

Como já teve a oportunidade de afirmar Ramalho de Farias (2006, p. 275), a ânsia por deixar o sertão circunscreve-se, pois, pela intercessão do mundo da família, do espaço privado da santa igreja de seu pai adotivo, em cuja ordem o protagonista ambiciona reintegrar-se, em dolo de seu mundo originário, de raiz, dos laços de sangue que o enfeixavam ao território sertanejo: “Não era mais irmão de Aparício. Não tinha mais nada com aquele mundo”. A deliberação da partida termina por pintar, assim, o divórcio com os valores de sua gente. Quer dizer “deixar para sempre todas as desgraças da família perseguida pelas pragas, pelas maldições dos antigos.” (REGO, 1980, p. 261). Consubstanciando-se como um acesso num mundo díspar, numa “vida de fora”, a decisão da partida denota ainda o pagamento da dívida para com o padrinho, em relação a quem volta a se sentir culpado. (FARIAS, 2006, p. 275). Como declara para seu amigo, o cantador popular Dioclécio, recordando as cenas finais do romance *Pedra Bonita*,

Eu vi o meu padrinho no Açu e corri atrás do meu povo para ver se podia salvar os pobres. E não salvei coisa nenhuma. Deixei o meu padrinho, na hora da morte, e Deus me castigou. É verdade, mas agora eu não fico mais não. Vou arrumar meus troços. (REGO, 1980, p. 256).

Ir para o brejo – torna-se subentendido no discurso literário que é para este espaço rural que a personagem central segue – é, de fato, uma forma de reincorporação e evocação aberta dos modos de vida e fundamentos ditados pelo vigário do Açu e nos postulados da religião oficial/cristã/eurocêntrica/hegemônica dos quais tinha se colocado distante por longas páginas. Tanto na leitura de Ramalho de Farias (2006, p. 275), quanto na nossa, é bastante importante o fato de o cantador popular Dioclécio, personagem que acaba por ser o guia de Bentinho para fora do “inferno” do sertão, seja concebido como um enviado de Deus, expressão que pode ser aproximada ao campo semântico contido etimologicamente na origem

grega do nome do cantador, que significa glória de Deus: “Aquele Dioclécio viera para a sua vida como se fosse um mandado de Deus” (REGO, 1980, p. 261).

E apesar de os momentos finais de *Cangaceiros* inverterem o percurso traçado e cumprido por Bentinho no desfecho de *Pedra Bonita*, essa alteração só em aparência mostra-se conflitante. No primeiro romance em estudo, vale recordar, em um tentame de diluir a culpa pela “maldição de sangue”, o protagonista desampara seu padrinho nas proximidades da morte e segue em direção ao reduto messiânico da Pedra para auxiliar sua gente. No segundo romance, ambicionando fugir da mesma “maldição”, ele deixa, enfim, o espaço rural do sertão procurando de uma vida de condições mais satisfatórias em um engenho localizado no espaço rural do brejo, onde aspira reaver as “lições do padrinho”. Assim, os desfechos dos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* terminam, conforme Farias (2006, p. 275-276), literalmente, em sinalizar para a superposição de um campo de valores, fundamentações e imperativos norteadores em detrimento de outro(s). Desse modo, as narrativas sugerem os valores da religião oficial em detrimento dos valores do messianismo e do cangaço, que o protagonista ou adota em nome da ordem e da razão ou renuncia em nome da desordem e do irracional. Valores que são identificados com o espaço açucareiro do brejo e com o espaço pecuário do sertão.

1.5 – Considerações prévias

Poder-se-ia considerar previamente, claro está, a partir do trabalho investigativo de Ramalho de Farias (2006, p. 276) que nas narrativas romanescas de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, a prioridade e escolha consciente e artisticamente construída pelo Nordeste do açúcar não é, de forma alguma, aleatória para a estrutura íntima da epopeia sertaneja, como se estivesse colocada em um nível menor de problematização. Diversamente, ela implica, dá cores e encena, seja no caso das figuras dramáticas oriundas da classe social dominadora, seja no caso das figuras dramáticas vindas da classe social dominada, uma visão etnocêntrica, um narrador social alinhado com uma fração da classe oligárquica nordestina: os oligarcas do engenho, os *pater familias* da açucocracia. Apoiado, ao que tudo indica, pela própria visão de mundo da instancia narradora, o etnocentrismo de que se está tratando incide justamente em se adotar como óculos avaliativos e de fundamentação ética e moral para ver o sertão os valores do litoral e os do brejo, alinhados e pintados com os valores da “aristocracia”, melhor dizendo, “açucocracia”, a aristocracia do açúcar. Desse modo, através de uma hierarquia

regional que supervaloriza um espaço rural em detrimento do outro e, em seu interior, uma classe de senhores de terras à outra, as narrativas ficcionais de José Lins do Rego em exame não apenas desarticulam e tornam opaca a verdadeira condição do homem pobre do campo, sempre dominado e subjugado, colocado a própria sorte no sistema de poder oligárquico, como terminam por exaurir a própria questão das relações de poder que aloca e legitima a situação de dominadores e dominados, inúteis utilizáveis e utilizadores conscientes na estrutura micro e macroestrutural da região nordestina.

Pranteando as duras formas de vida colocadas para o homem pobre sertanejo, o mestre de açúcar e a personagem central estão sempre a procurar uma justificativa para as possíveis causas dessa condição. Essa justificativa apenas se estabelece, contudo, por meio de comentários, senão insólitos, pelo menos podemos considerar desconjuntados. No que se refere ao mestre Jerônimo, as especulações conferem a responsabilidade pela qualidade das relações de trabalho no meio rural aos atributos personificados na figura do proprietário. O coronel de engenho ou o coronel sertanejo são percebidos apenas enquanto sujeitos individuais, sem chamar a atenção para uma relação mais abastada que perpassa o sistema oligárquico em que estão implantados. Assim sendo, tais personagens acabam por ser inteligidos pela ação ou incapacidade de gerenciamento dos bens materiais, pela forma como manifestam ou deixam de manifestar o poder de mando, pela possibilidade ou impossibilidade de proteger de forma paternalista seus apaniguados ou aqueles que deles dependem. Em resumo, deles se determina que exerçam a sua função de senhor, que exerçam em toda a sua perfeição o “mandonismo local”. Tratando de Bentinho, as elucidações transferem a um plano natural ou sobrenatural os fatos sociais concretos que perpassam os movimentos socioculturais representados pelas forças do messianismo e do cangaço. Em ambos, o discurso do homem pobre subalterno, alinhado à base dicotômica de dois territórios nordestinos, reafirma o mesmo engenho ideológico que regula as falas das personas do litoral em torno dos “mandos e desmandos” presentes na região sertaneja. Estes passam a ser miticamente compreendidos, como lemos em Farias (2006, p. 277), muito mais como produto de um determinismo biológico ou sobrenatural (sina, destino, loucura, atavismo, maldição do sangue, castigo de Deus) do que como resultado das condições históricas e das relações de produção vigorantes no meio rural do Nordeste. Concordamos, enfim, com as palavras de Ramalho de Farias de que essa dicotomia entre os “dois Nordeste”

tem por função dissolver as polarizações entre dominantes e dominados frente a uma estrutura política e socio-econômica que se descontextualiza, não obstante todo um desejo textual de resgatar as contradições sociais e de conferir legitimidade às manifestações culturais e estéticas vigentes no

sertão. E à revelia da forma densa, ambígua, profundamente bela e dramática através da qual o espaço regional sertanejo e os fenômenos do messianismo e do cangaço são configurados. (2006, p. 277).

Utilizando-nos de tais palavras, encerramos o primeiro capítulo desta dissertação e passamos ao segundo.

CAPÍTULO 2

Glauber Rocha e a espacialidade sertaneja (*Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*)

2.1 – Prolegômenos para a análise de *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*

Assim como iniciamos o primeiro capítulo desta dissertação, o objetivo que se coloca nesta parte é de fazer, de maneira concisa, um balanço histórico-cultural em torno do movimento cinematográfico conhecido como “Cinema Novo”. Pretende-se tratar também de seus principais aspectos ideológicos, apontando para o cineasta-símbolo do movimento que é Glauber Rocha. No que diz respeito a esse cineasta, enfatizaremos algumas de suas matrizes estéticas, políticas e sociais que contribuíram tanto para a sua peculiar visão de mundo, como para o seu fazer artístico. Acreditamos, assim, que este início de segundo capítulo configura-se também como outro prelúdio, desta vez, para a análise dos longas-metragens *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, a serem efetuadas no decorrer deste.

De acordo com Alexandre Figuerôa, em seu livro *Cinema Novo*, foi a partir do filme intitulado *Os cafajestes*, de 1962, dirigido pelo cineasta Ruy Guerra, que a expressão “Cinema Novo” alcançou o grande público e popularizou-se pelo país. Este filme, que herda parâmetros da *nouvelle vague* francesa, mostrou-se o primeiro sucesso comercial de uma produção com pequeno orçamento e colocada fora eixo tradicional de produção das chamadas “chanchadas” e das grandes companhias, como, por exemplo, a Cinédia, a Atlântida e a Vera Cruz. Contudo, o Cinema Novo teve suas “origens” nos últimos anos de 1950, quando a sociedade brasileira tomava conhecimento de um significativo processo de desenvolvimento social, histórico e econômico, sintetizado pelo bordão “cinquenta anos em cinco”, alastrado pelo governo Juscelino Kubitschek, como se sabe de 1956 até 1960. (FIGUERÔA, 2004, p. 21-22)

Neste período, diversas propostas culturais, de atitude nitidamente inovadora e vanguardista, dilatavam-se como uma espécie de contragolpe ou adequação dos produtos culturais brasileiros aos novos tempos. O cinema degustava uma diversidade de inovações, principalmente no campo da estruturação formal. A leitura e o contato com as novas correntes cinematográficas dos países europeus e Rússia se fazia notar, justapostos à exaltação modernizadora de jovens cineastas, como Ruy Guerra, Alex Viany, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, que estavam engajados, conforme João Carlos Teixeira Gomes, em *Glauber Rocha, esse vulcão*, num processo de descoberta e transformação da realidade brasileira (1997, p. 146).

Os cineastas em questão procuraram edificar uma filmografia brasileira totalmente nova, nos planos do conteúdo e da forma. O intuito era de romper com certo marginalismo intelectual, presente até então no cinema do Brasil, numa tentativa de “descolonizar” sua feitura, posto que a mesma era responsável pelas reverberações de nossa tradição colonial e oprimida, além de apresentar uma imagem falseada do nosso povo e cultura. O resultado foi, como indica Raquel Gerber, no texto “Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo”, o engendramento do cinema nacional “como parte integrante de nossa cultura, como expressão viva dessa cultura” (1986, p. 11).

Primeiramente, os cinemanovistas se mostraram inspirados pelos fundamentos de interpretação e crítica à realidade propostos por Karl Marx, Georg Lukács, Jean-Paul Sartre e Frantz Fanon. Atentos às reformulações estético-cinematográficas das vanguardas europeias e russa, e também dialogando com os discursos sobre as condições sociais do homem pobre brasileiro, já denunciadas pela literatura modernista e regionalista, tais cineastas não deixaram de captar as configurações do país no momento histórico em que estavam alocados; pelo contrário, com lentes vorazes e famintas, se propuseram a descortinar os dilemas do Brasil nos campos político, econômico, cultural e artístico.

Na esteira da efervescência do pensamento revolucionário, característica do período, o Cinema Novo surge com “a missão de ser a expressão da cultura brasileira” (GERBER, 1986, p. 11), como um movimento de ruptura à importação do modelo colonizador vigente até então; falamos daqueles filmes realizados sob os padrões de consumo passivo e burguês, ordenados pela causalidade e a lógica ossificada dos grandes estúdios, os quais ditavam no Brasil, em termos econômicos e culturais, o *american way of life*. A luta dos cinemanovistas justificava-se pelo fato de que não apenas transplantávamos para o nosso país tal forma

filmica, mas conforme Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, em *O nacional e o popular na cultura brasileira*, “idéias prontas - e formas, modelos, estruturas de pensamento - forjadas em função de realidades diversas que correspondem mal a nossa própria realidade” (1983, p. 166). Ou seja, o ideário norte-americano ocupava tamanho espaço na vida brasileira, a ponto de não mais conseguirmos formular reflexões objetivas acerca de nossa própria realidade¹⁴. Nas palavras de Rocha, um dos idealizadores do Cinema Novo,

o movimento tinha um objetivo econômico-político-cultural integrado [...] queríamos fazer filmes que tivessem como objetivo a realidade brasileira, dentro de uma perspectiva revolucionária” (ROCHA apud GERBER, 1986, p. 11).

Jean-Claude Bernardet, no livro *Cinema brasileiro*, ressalta que voltar-se para o Brasil, no contexto cinemanovista, não mais queria significar uma produção que descrevesse nossos costumes locais, “mas sim ter da sociedade brasileira uma visão crítica, analisar suas contradições numa perspectiva sociológica” (1979, p. 75). Conforme o crítico, cada película procura, tomando por base um assunto particular, “fornecer uma análise globalizante da sociedade brasileira, ou do „Terceiro Mundo“” (1979, p. 75). A escolha consciente por dar tratamento ao local não garantiria uma antecipada vinculação ao ideário do Cinema Novo. Enaltece Bernardet que, neste caso, “o decisivo é o tratamento ideológico-estético que a temática receberá” (1979, p. 76).

Como lemos no trabalho de Rodrigo Bueno em que analisa as dimensões da história no cinema de Glauber Rocha, os jovens cineastas brasileiros dos anos de 1960 já citados entoavam o lema “com uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” e acreditavam que, com isso, seria possível despertar nas grandes massas essa consciência emancipatória. (2010, p. 41). Em 1962, escrevendo no jornal da União Nacional dos Estudantes (UNE), Carlos Diegues recusava o esteticismo de uma herança modernista e afirmava o Cinema Novo como ato político:

O Cinema Novo não tem data de nascimento. Não tem manifesto histórico nem semana de comemoração. Não foi criado por ninguém em particular e não é fruto de nenhum grupo específico [...]. O Cinema Novo não é novo apenas pela juventude de seus praticantes. Nem Novo, nesse contexto, sugere “novidade” ou modismo. *O Cinema Novo é parte de um processo maior de transformação da sociedade brasileira que finalmente chegou ao cinema.* (1980, p. 65, grifo nosso).

¹⁴ Conforme nos informa Raquel Gerber (1986, p. 12), do ponto de vista mercadológico, os filmes estrangeiros, muitas vezes de matriz hollywoodiana, ocupavam 90% do tempo de projeção nas salas brasileiras, uma invasão que deveria ser freada.

Segundo a noção de mudança realidade sócio histórica do Brasil por meio da conscientização, as principais temáticas das películas do início da década de 1960, ligados ao movimento cinemanovista, eram a pobreza nordestina, a opressão social, a violência urbana das metrópoles engrossadas e miseráveis. A título de exemplificação, *Barravento*, de 1961, de Glauber Rocha, conta a história de uma comunidade de pescadores na Bahia marcada pelo misticismo; *Vidas Secas*, de 1963, de Néelson Pereira dos Santos opera uma leitura do então afamado romance homônimo de Graciliano Ramos sobre os homens pobres circunscritos na seca nordestina; já *Os Fuzis*, de 1964, de Ruy Guerra, narra as tensões e sugere comparações entre as vítimas da seca e um grupo de soldados enviados para proteger os galpões de um latifundiário. (BUENO, 2010, p. 41)

Tais narrativas, que obtiveram respeitável êxito tanto no Brasil como no exterior, sagraram um tipo de produção distintiva das propostas de vanguarda no meio cinematográfico brasileiro. Consolidavam-se, assim, como uma espécie de reação aos protocolos do cinema industrial, típico da produção estadunidense, como frisamos acima, notadamente aquela de caráter hollywoodiano. No caso do nosso país, afinou-se com o período de mudança na estrutura econômica e aberta participação popular. (BUENO, 2010, p. 42). A opção por temáticas consideradas de caráter popular vinculou-se, de acordo com Ismail Xavier, em *O cinema brasileiro moderno*, a uma análise e a uma crítica da realidade brasileira, como também revelou a emergência das contradições geradas por esse mesmo processo de desenvolvimento. (2001, p. 14).

Os homens de cinema no Brasil mostravam-se, simultaneamente, como observadores acalorados do processo de modernização periférica e críticos sérios das contradições sociais oriundas dessa mesma modernização. Como nos noticia Rodrigo Bueno (2010, p. 42), em seu primeiro momento, no período pré-1964, o Cinema Novo se organizou como a expressão via imagens e sons de um grupo de jovens que se coligavam no Rio de Janeiro, centro de produção de suas obras, lavrando suas ideias através do periódico estudantil *O Metropolitano* e do suplemento dominical do *Jornal do Brasil*. Sua proposta enquadrava-se, como lemos no texto “Cinema Novo”, de Alex Vianny (1999, p. 21-25), no conceito de “nacional-popular” e cerrava fileiras em torno do que se convencionou denominar nacional-desenvolvimentismo, ideologia difundida à época pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, criado no governo Juscelino Kubitschek e subordinado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC).

Esta primeira fase de realizações cinematográficas é a que caracterizou, também, uma unidade estética entre os cinemanovistas, como afirma Rodrigo Bueno. Envolvidos com os

mesmos ideais, procuravam produzir cinema de forma independente, sem maiores preocupações com os acabamentos formais que caracterizavam a produção do tipo industrial, tão própria daquela feita pela companhia cinematográfica paulista Vera Cruz (BUENO, 2010, p. 42). Além disso, os cinemanovistas eram profundamente críticos a ela, apresentando-a como uma tentativa de reprodução de padrões hollywoodianos em terras brasileiras, sustentada, assim, em um falseamento da nossa realidade social e cultural. (VIANY, 1999, p. 28).

Se essencialmente os cinemanovistas rejeitaram asilar um modelo exclusivo de estratégias formais, este fato não exprimiu que eles estavam divorciados do cinema mundial e à ideia de um arquétipo, ao menos em linhas gerais, agregador. (BUENO, 2010, p. 42). Apesar de procurarem por temas que lhes pudessem servir de encenação conteudística nos meios marginais da sociedade brasileira, estes jovens cineastas confirmaram laços estilísticos apertados, sobremaneira, com o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa¹⁵. Conforme Alexandre Figuerôa (2004, p. 30-31), tais influências foram percebidas em dois níveis principais: o neo-realismo italiano veio como proposta análoga de abordagem formal que pôde ser reincorporada por sua simplicidade, baixo custo de produção, linguagem direta. E a *nouvelle vague*, especialmente para um cineasta como Glauber Rocha, influenciou na legitimação de um “cinema de autor”, o que possibilitou a materialização dos estilos particulares dos expoentes do movimento cinematográfico em curso.

¹⁵ É importante destacarmos que embora o Brasil não tenha tido efetiva participação na II Guerra Mundial, nosso país foi afetado pelas mudanças latentes na Europa e Rússia. A Itália destruída no pós-guerra reinventa sua forma de fazer cinema e traz à luz o Neo-realismo italiano, um estilo que implica em utilizar temas populares, cenários naturais, “não-atores” e limitados recursos técnicos de que dispunham os cineastas italianos após os combates e perda da referida guerra, além dos enredos e cenas criadas com fortes conotações políticas. A *Nouvelle vague* francesa adota uma postura de cinema independente (ou de autor), em que o diretor assume o papel do produtor, possibilitando ao cineasta mais liberdade criativa e operacional. Isso foi inovador para o cinema mundial. Nessa corrente, os filmes não tinham a função de retorno comercial, como acaba sendo obrigatório nas grandes indústrias cinematográficas, como são exemplos cabais as produções hollywoodianas, orquestradas por “produtores-investidores”, e até mesmo as companhias brasileiras Vera Cruz, Cinédia ou Maristela. Como bem nos lembra Glauber Rocha, “Com o advento da *Nouvelle vague*, todo um plano tradicional [do cinema] foi subvertido [...] Estava oficialmente estabelecida a corrupção social do criador de filmes” (ROCHA apud FONSECA, 1987, p. 76, colchetes nosso). Essa mudança de paradigmas possibilitou aos cineastas novas experiências cinematográficas, mais voltadas para a experimentação estética e política. Já o cinema político russo também deixa marcas no cinema mundial por sua montagem dialética, os filmes exigiam de seus expectadores certo esforço de compreensão, já que esse cinema não prioriza uma montagem linear e acabada dos fatos. No cinema político russo, tendo como seu maior expoente Serguei Mikhailovitch Eisenstein, percebemos que a sucessão de eventos no espaço diegético não deve ser necessariamente regida por uma causalidade linear, a ponto de Eisenstein falar em “justaposição de planos”, ao invés de encadeamento, no sentido de que um plano não precisa ter relação com outro, ao contrário, deve ser sua negação dialética. Para maiores esclarecimentos, ver: GERBER, Raquel. “Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo”. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio (org.). *Glauber Rocha*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 10-40.

Desse modo, insurgiram vários artifícios, mais ou menos compartilhados entre uma considerável parcela de cineastas brasileiros ligados e comprometidos com a denúncia das mazelas sociais brasileiras. Observa-se, pois, de um lado, metodologias livres e, digamos, simples – em oposição à sofisticação tecnológica do padrão burguês de companhias de linhagem hollywoodiana –, e do outro, a apresentação de discussões difíceis pintadas com as cores da revolução socialista em curso, como é possível notar com as discussões em torno do desenfeixamento terceiro-mundista as teorias acerca do subdesenvolvimento latino-americano. Com efeito, os diretores cinemanovistas não somente se ofereciam como novos produtores do cinema no Brasil, animados em proporcionar uma realização estética que se organizasse a partir do sentimento de independência no construir os sons e as imagens, e pela inovação estética, resultado do contato com as novidades oriundas dos grandes centros cinematográficos europeus, mas, também inseriam o debate político sobre a função social da produção cinematográfica. No período pré-1964, ela se caracterizaria pela tentativa de inserção da temática nacional e popular, pela discussão da identidade nacional e pela crítica às contradições geradas pelo processo modernizador em curso.

Na acepção de Rodrigo Bueno, tratava-se, contudo, de uma ocasião de primazia do sentimento democrático que seria minado e, por fim, destituído, como se sabe, pelo golpe militar praticado em abril de 1964. Segundo o autor, a segunda fase do Cinema Novo pensou a crise das esquerdas ou então os problemas descortinados e tornados mais agudos pelo regime militar.

As ilusões e esperanças do período imediatamente anterior são substituídas por uma refração dos sujeitos e pela perplexidade diante da nova conjuntura. Os filmes ganharam uma dimensão analítica, muito mais acentuada e a questão política foi trabalhada de maneira bem mais sutil. Nessa etapa, não seria mais necessário ser tão didático e realista em relação aos problemas da miséria nordestina ou uma denúncia tão direta das injustiças sociais. (BUENO, 2010, p. 43)

Na interpretação de Ismail Xavier, ocorreu uma dupla mudança no interior e no exterior do contexto cinemanovista, leia-se seu panorama histórico-cultural. Para o crítico de cinema, é importante frisar a montagem de uma estrutura estatal autoritária, que não media atos de repressão, avessa a qualquer forma de manifestação crítica ao processo de exclusão política e econômica dos setores populares. E também o fato de que a partir da viabilização de novas formas de realização filmica, na maioria suscitadas pelo próprio processo de desenvolvimento da nossa economia a partir de 1967, os cinemanovistas foram levados a uma dispersão estética, colocados outra vez em busca de novas formas de produção e expressão, procurando

se adequar ao novo mercado cultural em expansão. Entretanto, ainda que suas experiências fossem individualizadas, não perderam sua identidade de grupo, articulando-se, política e culturalmente, sempre que possível. (2001, p. 62-63).

O embate de ideias possibilitado pelo manifesto “Uma Estética da Fome”, publicado primeiramente no Brasil, na célebre *Revista Civilização Brasileira*, dirigida naquele momento por Ênio Silveira, mas que anteriormente fora escrito, preparado e apresentado como tese nos debates em torno do cinema latino-americano contemporâneo àquele período, no seminário *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, na *V Rassegna del Cinema Latino-Americano*, que ocorreu em Gênova, Itália, em 1965, mas que, ao ser publicada em nosso país, adquiriu feição de manifesto de reformulação artística, sobretudo cinematográfica; com o texto de Gustavo Dahl, “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, publicado também pela *Revista Civilização Brasileira*, em 1966 pode revelar unidades de grupo dentro do corpo geral de cineastas atuantes no período.

Ao passo que o primeiro texto apregoa a necessidade de os cineastas voltarem-se para um pensamento sério sobre a execução sistêmica de uma prática estética em que o aprofundamento formal se coloque como eixo estruturante durante a gestação fílmica, o segundo texto sinaliza para a necessidade de estabelecermos um diálogo profícuo e coeso entre a produção cinemanovista e as estruturas estéticas ditas “tradicionais”, melhor dizendo, que estabeleça laços harmônicos com as condições ossificadas de produção estéticas reiteradas pelo mercado cinematográfico brasileiro, que por sua vez, sobrepujado pelo produto industrial estrangeiro porque nunca tivera condições econômicas de manter uma indústria cinematográfica forte, buscou nos protocolos hollywoodianos, um modelo de “como fazer”.

O embate entre as diferentes concepções cinematográficas e os modelos divergentes oferecidos pelas duas vertentes para os caminhos do cinema no Brasil permite que apreciemos não uma incongruência invencível, mas as largas possibilidades de inclusão social que agora eram depositadas à produção cinematográfica. Rodrigo Bueno nos lembra de que a

busca de uma identidade cultural, afirmada pela inovação estética, que possibilitava uma abordagem original de temáticas relacionadas à realidade brasileira, foi mantida, ainda que abandonada, gradualmente, a postura radicalizada do cinema de autor, tão característica de suas primeiras produções, adotando-se técnicas de produção mais complexas, na qual a diversificação e a especialização profissional constituíam a regra. Esta transformação se deu, no entanto, em condições de supressão das liberdades e de agravamento do arbítrio, exercido pelo Regime Militar instalado no poder após abril de 1964. (BUENO, 2010, p. 44-45)

Para as finalidades deste trabalho, é importante rastreamos alguns aspectos relacionados ao modo como foi pensada a política e a estética pelos cinemanovistas nos idos de 1964 e o modo como oferecem com suas películas leituras acerca do tempo histórico em que estão inseridas e que se tornam, pois, cada uma a seu modo, uma espécie de resposta singular à conjuntura, às novas condições de produção e de sobrevivência de uma linguagem crítica, preocupada com a realidade brasileira. Torna-se imprescindível, conforme Fernão Ramos, no texto “Os novos rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)”, tentar entender as singulares produções estéticas realizadas pelos cineastas levando em consideração toda a complexidade e dificuldade de se especular os anos de 1964, contudo, no conselho do estudioso, é interessante que se observe a questão estética; a relação da arte com o mercado emergente, quer dizer, a difícil relação entre ser cooptado e passar a rezar em um receituário estático de modos de composição fílmica ou seu contrário, a afirmação de um estilo próprio, um cinema com assinatura, e como alcançar visibilidade; a questão política, como é possível realizar e apresentar um discurso de substrato crítico em um período de nossa história nacional caracterizada por atos repressivos, de vigilância e punição aos detratores. (1987, p. 357-361).

Fernão Ramos comenta que entre os anos de 1965 e 1968, a inquietação dos diretores se deu com a conjuntura interna do Brasil. O estarcimento diante do golpe militar deixa de ser estarcimento e passa a ser necessidade de digestão, nada palatável, contudo, fundamental para a continuidade de uma reflexão autocrítica sobre o país, especialmente no que se refere às concepções que os intelectuais e artistas no Brasil tinham de uma arte popular e nacional, conceitos estes já presente e investigados por diversas fitas no momento anterior ao golpe militar. Na ótica do autor, são filmes significativos desse período: *O desafio*, de 1966, de Paulo Cesar Saraceni; *O padre e a moça*, de 1965, de Joaquim Pedro de Andrade; *A falecida*, de 1965, de Leon Hirszman; *O bravo guerreiro*, de 1968, de Gustavo Dahl; e *Terra em transe*, de 1967, de Glauber Rocha. (RAMOS, 1987, p. 357-361). Para Rodrigo Bueno, ao passo que os diretores realizaram uma espécie de busca de uma identidade perdida, “procuraram se transformar no campo da estética fílmica, adaptando-se às novas condições de mercado e preocupados em atingir um público o mais diversificado possível” (BUENO, 2010, p. 45). Tem-se, pois, delineado uma tática que, a seu modo, foi ampliada no campo da comunicação no Brasil e que na interpretação do estudioso está relacionada à renúncia gradual de uma linguagem plena de símbolos,

proporcionada pela articulação dos cortes e montagem, original das primeiras produções cinemanovistas, e de uma percepção de realidade,

centrada na fotografia agressiva, que contrastava fortemente claros e escuros, própria de uma perspectiva realista, voltada a envolver e chocar o espectador. (BUENO, 2010, p. 45)

Histórico e culturalmente, vale mencionar que nesse momento, observamos no Brasil um considerável crescimento do mercado de bens culturais, que deu outros moldes, cores e matizes para aquilo que se entendia como “perfil daquele que degustava arte e cultura em terras brasileiras”. Na leitura de Renato Ortiz, em *A moderna tradição brasileira*, a ampliação do mercado de bens de cultura no Brasil possibilitou outro terreno de realização artística porque ao trazermos para este lado dos trópicos avançados aparelhos tecnológicos e ao se adotar como eixo de produção o audiovisual de televisão, é impossível que o cinema passasse ileso a tais mudanças. O autor comenta ainda que se valendo do crescimento econômico em curso, por sua vez, alcançado em fundamentações e imperativos ditados pelo Estado arbitrário e autoritário, despontou em nosso país um outro perfil de consumidor burguês, que foi vagarosamente se acostumando às inovações apresentadas pela tecnologia e pela modernidade insegura que ocorria no Brasil. (1988, p. 113-114).

Pode-se dizer que o mercado de propaganda no Brasil traduziu bem essa adequação, cunhando e lavrando novas rotinas, apressando o processo de mercantilização e o a própria prática do consumo desenfreado. Alcançar os receptores-alvo e abeirar-se intelectualmente dessa densa mudança em curso tornou-se o alvo dos artistas do Cinema Novo, posto na ordem do dia, mormente a partir do mês de dezembro do ano de 1968, momento em que ocorre no país uma agudização da violência e da repressão através da prescrição do Ato Institucional nº 5. Tais alterações acabam por mostrar um estágio peculiar no processo de modernização da sociedade brasileira. Neste instante, não mais relacionado com a inclusão dos homens pobres dentro de uma perspectiva democrática e nacionalista, pelo contrário, através de um modelo concentracionista e excludente, porque foi por meio de diversos sacrifícios sociais, e de um abundante endividamento com outros países, que se viabilizou o crescimento do parque industrial, como também a reformulação das relações de trabalho no campo, quando da preocupação com a agroindústria, cujo cultivo passou a ser enviado, quase que exclusivamente, para o mercado de bens internacionais. Energizando esse período onde a exclusão mostrava-se forte em nossas relações, observamos que o adensamento do desenvolvimento do espaço da cidade, da *urbis*, suscitado especialmente pela intensa fuga do homem pobre rural de seu meio campesino e seguido pela crescente dificuldade colocadas pelas condições sociais e econômicas dos setores populares. Fato este que foi consolidado, em

conformidade com Renato Ortiz, pela enorme concentração de renda e abandono dos investimentos sociais, características do assim chamado milagre econômico. (1988, p. 70-74).

Rebatendo a estas primeiras provocações colocadas pela conjuntura histórico-política, os diretores filiados ao Cinema Novo solidificaram uma primeira variação formal e de assunto em seus filmes, que terminaram provocando uma ampliação das possibilidades da linguagem cinematográfica, agora, menos experimental em termos narrativos, e por sua vez, carente da energia política tão presente nas realizações filmicas do primeiro momento. Simultaneamente, também acionaram aspectos modernizantes na realização de suas películas, alcançados pela dilatação econômica que seguia: aparelhos tecnológicos mais avançados, a presença da cor e a possibilidade da sua captação e tratamento expressivo, a profissionalização dos membros envolvidos durante a execução de uma película, como os assistentes das mais variadas frentes que juntas compõe a totalidade filmica e atores já conhecidos do grande público.

Assim sendo, é possível dizer que foi no momento em que se dilatou a sociedade do consumo no Brasil, quando o desenvolvimento de uma modernização, ao mesmo tempo periférica, conservadora e autoritária foi colocada em ação, e as suas primeiras implicações foram percebidas, que o movimento do Cinema Novo alargou uma atitude crítica a essa mesma modernização. Contudo, “foi aí também que ele assimilou suas benesses, aproveitando-se de todo um desenvolvimento tecnológico que então era colocado à fruição da incipiente indústria cinematográfica brasileira”. (BUENO, 2010, p. 47).

É relevante realçar aqui que, a figura mais protuberante e controversa do grupo do Cinema Novo foi Glauber Rocha. E essa afirmação encontra validade já que tal cineasta não somente se restringiu ao realismo didático que marcou a primeira fase do movimento cinematográfico supracitado, mas arriscou-se a produzir, por meio variadas soluções e linguagens, uma especulação séria e prática para a liberação do Terceiro Mundo e da superação dialética do subdesenvolvimento na América Latina. Durante os idos de 1960 e 1970, Glauber Rocha notou-se amarrado em muitas ideias e projetos, que não se reduziram ao ato de dirigir, como também produzir e escrever roteiros para filmes. Aproveitando-se das lacunas presentes nas propostas aconselhadas pelos delegados da política cultural do regime militar, os diretores cultivavam em suas películas assuntos históricos ou mesmo buscavam introduzir o debate a temas contemporâneos, como a vida na *urbis*, a modificação dos costumes e tradições e a liberação sexual. O universo em desagregação do Brasil tradicional foi aqui enfocado, como lemos em Xavier (2001, p. 65-72) como o espaço privilegiado para

se pensar a profunda transformação pela qual passava a sociedade brasileira em pleno processo de modernização autoritária.

Tem-se colocado nesse instante, de forma preponderante, uma cultura urbana e mais plurissignificativa, a qual preponderou sobre a concepção dos filmes durante o pós-AI-5 (já que no campo cinematográfico anterior privilegiaram-se películas alocadas em espaços rurais com referenciais políticos evidentes). Do mesmo modo que na segunda fase, apesar de sermos capazes de observar uma elaboração de tons mais carnavalescos e matizes alegóricos. São frequentemente citados como exemplos cabais desse período e dessa vertente de produção os seguintes filmes: *Os herdeiros*, de 1969 e *Quando o carnaval chegar*, de 1971, de Carlos Diegues, este último com referências à chanchada e a Carmem Miranda e *Azyllo muito louco*, de 1969, de Nelson Pereira dos Santos, inspirado em “O Alienista”, conto célebre de Machado de Assis, para sutilmente ridicularizar o regime militar.

E isso sem contar que grande parte das narrativas ficcionais cinematográficas desta linhagem, com certa harmonia, faziam leituras em torno daquilo que se convencionou chamar de “tropicalismo”. Tal movimento cultural revelado nas mais diversas esferas da arte brasileira concebeu a revisão ideológica dos últimos anos da década de 1960 e a reincorporação da discussão em torno do caráter nacional nas artes do Brasil. Em termos de estilo, a fase conhecida como “tropicalista/antropofágica” do Cinema Novo estava irmanada, essencialmente, à evocação de componentes *kitsch* ligados a uma moderna vestimenta e a uma sofisticação tecnológica, combinando e miscigenando o primitivismo e a noção da deglutição e do sincretismo cultural. É significativo afirmar que o tropicalismo e o Cinema Novo nesta sua fase tropicalista não podem ser entendidos como espécie de repetição de alguns refrãos e procedimentos ditados pelo modernismo de quarenta anos antes. Celso Favaretto, em *Tropicália, alegoria, alegria*, anota o seguinte:

O que o tropicalismo retém do primitivismo antropofágico é mais a concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que a sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar as culturas em conflito. (1996, p. 49).

Quiçá pela natureza híbrida, multifacetada e autorreferencial, o movimento do Cinema Novo não teve condições de deslumbrar os olhos e os ouvidos do público maior, e, portanto, de conquistar as massas. Contudo, pode-se afirmar com segurança que uma das razões pode ter sido a separação entre o que é representado na grande tela e a linguagem e a estrutura das películas. No dizer de Rodrigo Bueno, os filmes desse período traziam como conteúdo o povo “em comunidades pobres, subúrbios e favelas, porém a forma, as vozes narrativas e os pontos

de vista eram próprios da classe média intelectualizada, que, por sua vez, formava a maioria do público desses filmes” (2010, p. 48).

O que esse conjunto de filmes conseguiu foi a transmissão de imagens idealizadas e mistificadas da pobreza e do atraso no Terceiro Mundo. Paulo Emílio Salles Gomes, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, assinala que a necessidade de produção imagética sobre o homem brasileiro e sua condição socioeconômica resulta do afastamento, conscientemente organizado, dos artistas e intelectuais em não perfilhar como sua, uma tradição colonizadora que ditou os lugares sociais dos sujeitos, criando como resultado a impossibilidade deste cinema superar seu aspecto mítico. Diz o estudioso:

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos eixos em torno do qual passaria a girar nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma [...]. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. (1994, p. 102-103).

Importa destacar que esse ponto de vista impreciso e fartamente ambíguo (e, porque não dizermos maniqueísta e redutor) da sociedade brasileira construiu uma colisão significativa na vida política do Brasil, sobretudo, para os diretores. A própria noção de Brasil e suas idiosincrasias modificaram-se com o passar do movimento cinemanovista, em especial, fora do país. Utilizando-se um aparelho estético que, de maneira suposta, aborda um número maior de receptores que o texto literário, por exemplo, o cinema deixou narrar ao resto do planeta (estamos falando do ambiente prenotado de festivais internacionais e ciclos fechados a um público intelectual que chegaram a exhibir estes filmes) o distanciamento cada vez mais evidente entre as diferentes classes sociais no país e os problemas enfrentados na tentativa de transformar tal situação em um regime autoritário, que fala com seu povo numa imposição de cima para baixo.

Em sua análise sobre a produção estética do Terceiro Mundo, o crítico Roberto Schwarz fixa, de forma objetiva, o papel do intelectual e do artista terceiro-mundista para o cenário social, político e econômico colocado para a década de 1960 e início da 1970. Transcrevam-se suas palavras:

Ao público patricio, provinciano pela natureza das coisas, estes artistas deram o espetáculo importante do intelectual que se debate no coração da atualidade mundial. E à intelectualidade do primeiro mundo, paralisada pelo auge capitalista da época e pelas sucessivas revelações sobre a vida

soviética, davam o espetáculo grato de uma sociedade em movimento, onde a audácia, a improvisação e, sobretudo, o próprio intelectual podiam alguma coisa. (1987, p. 108).

É nesse sentido que se torna importante lembramos que o movimento cinemanovista não se desconjuntou somente por fazer parte de uma estética atrelada à realidade do Terceiro Mundo ou porque simplesmente tornou-se “ultrapassado”, mas, porque majorava no Brasil dos anos de 1970 o terror e tremor da censura, da acossamento político, e da vigilância ideológica operada pela própria esquerda. Os diretores que fizeram parte do Cinema Novo continuaram com suas carreiras, a partir da segunda metade dos anos de 1970, já desatados do movimento cinematográfico (apesar de admitirmos a dificuldade em apartarmos-nos dos rótulos quando o caso é Glauber Rocha). Contudo, as narrativas fílmicas desse período persistiram por suas qualidades intrínsecas e também porque conseguiram produzir uma imagem mais resolvida e real do país e suas contradições internas, por meio de uma de um estilo nitidamente de caudilha.

Assim, o Cinema Novo foi “substituído” pelo movimento “udigrudi” (a suposta pronúncia brasileira para *underground*), o cinema-lixo de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, entre outros, que despontou como, simultaneamente, uma rejeição (principalmente do intelectualismo e das opções estéticas alinhadas ao cinema europeu) e uma radicalização do Cinema Novo. Para Ismail Xavier, sem aspirações tão internacionalistas e sem uma política tão demarcada para o terceiro mundo, o cinema “udigrudi” mesmo assim construiu leitura de como pode ser a estética em países do Terceiro Mundo: utilizando-se do lixo, mergulhando nas sobras podres (que pode entendido como vários lixos, o cultural, o midiático, o tecnológico) do primeiro mundo. Nos países terceiro-mundistas, segundo o conselho dos adeptos do cinema “udigrudi”, deveríamos edificar uma cinematografia necessariamente hipotética, mal-acabada, violenta, iconoclasta e anti-burguês. (2001, p. 96-101).

Ao longo dos anos de 1970, o Cinema Novo foi sendo deslocado como único discurso cinematográfico alternativo e perdeu sua razão de ser como movimento. Como lemos em Rodrigo Bueno (2010, p. 50), a direita ou censurava e punia impiedosamente ou o tolhia, já a esquerda executava um desnecessário patrulhamento das ideias. Entretanto, o seu valor estético e histórico foi admitido com o passar dos anos: o Cinema Novo, quiçá, tenha se mostrado como o mais bem acabada dilatação do discurso e da estética terceiro-mundistas no Brasil. Conecte a isto, o fato de tal movimento cinematográfico avocar, com bravura, a herança das problemáticas levantadas pelo modernismo em idos de 1920, mas sobremaneira,

de reascender a difícil questão da identidade nacional brasileira e da presença do cosmopolitismo no interior da produção cultural no Brasil.

2.2 – Uma apresentação de *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*

Podemos dizer que o primeiro intuito do cineasta Glauber Rocha com o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, era o de compor uma narrativa ficcional que estabelecesse diálogos com os movimentos sociais da primeira metade da década de 1960 e sugerisse artisticamente os possíveis caminhos para a ausência de consenso, como também consciência política do homem do Brasil. As práticas do cangaço e do messianismo se mostraram para o artista baiano como gestos de rebeldia primitiva que despontaram no território brasileiro. Para Rocha, debruçar-se analiticamente em torno de tais movimentos seria indispensável porque estaríamos em contato com dados importantes acerca da consciência sertaneja, que como sabemos causou indisposição às instituições e aos poderes organizados, principalmente em sua interface com as questões da terra.

Para José de Souza Martins, em *Os camponeses e a política no Brasil*, as questões de terra no Brasil se explicitam com a abolição da escravatura, quando o fundamento da exploração e dominação deixou de ser o escravo e passou a ser a terra. O confronto entre camponeses e fazendeiros há muito tempo vinha sendo disfarçado pela mediação da escravatura, sendo que, com o seu fim, “a revelação de um novo instrumento de dominação, revelou também a contradição que separava os exploradores dos explorados” (1986, p. 63). Os problemas referentes à propriedade da terra agravaram-se quando a terra passou a ser o principal valor da fazenda, o que antes estava mais centrado no escravo. Daí surgiram as expulsões, grilagem e levantamento de cercas dentro de terras alheias. Os conflitos envolviam, em geral, pobres e ricos, fazendeiros e camponeses.

No caso da região nordestina, a abolição da escravatura aumentou o número de pobres no campo, tendo em vista que os ex-escravos, por não disporem de recursos, nem de lugar para onde se transferir ou onde viver, tornaram-se moradores de engenhos e fazendas. Na leitura de Manuel Correia de Andrade, em *Lutas camponesas no Nordeste*, nas regiões onde a pecuária predominava, “eles iriam formar, com os brancos pobres livres, a grande massa de agricultores que recebiam um sítio, onde cultivavam algodão e alimentos, sendo o primeiro vendido ao proprietário” (1986, p. 16). Desse modo, surgiram os parceiros e os pequenos

arrendatários, os quais pagavam a renda da terra com a contribuição fixada. Formavam uma clientela ligada ao proprietário, a quem respeitavam e obedeciam. Na zona açucareira, devido à crise da cana, os senhores de engenho arrendaram suas terras a foreiros e foram viver na cidade. Contudo, quando os preços do açúcar subiram no período da guerra, iniciaram o desterro dos foreiros. Onde não foram expulsos, tornaram-se moradores de condição, obrigados a trabalhar no canavial e receber um salário inferior ao dos outros trabalhadores.

As Ligas Camponesas surgem nesse contexto – e num contexto de crise política – e ganham importância nas áreas onde havia camponeses a serem expropriados por causa da expansão da cultura de cana-de-açúcar e da grilagem: Pernambuco, Paraíba e sertões do Maranhão, Piauí e Bahia. Joseph Page, em *A revolução que nunca houve*, conta que no início da década de 1960 o Nordeste estava a um passo de uma explosão revolucionária, e que visitantes da região testemunhavam que “milhões de camponeses, vivendo em infinita pobreza, vinham demonstrando evidentes sinais de descontentamento, e que agitadores [...] eficazmente atiçavam chamas” (1971, p. 11).

E porque o filme *Deus e o diabo na terra do sol* foi concebido sob pressão dessa ebulição e, conforme o próprio Glauber Rocha, como “bandeira revolucionária do Nordeste”, é possível que a trajetória do casal camponês Manuel e Rosa dentro da narrativa corresponda a uma alegoria da revolução que se acreditava em curso, isto é, quando o projeto de um Brasil socialista mostrava-se como uma via possível para o país vindouro. A síntese definidora da película em questão, segundo as palavras do próprio Glauber Rocha, em entrevista concedida à Raquel Gerber no ano de 1973, é a de que o filme seria uma “metáfora revolucionária [...] totalizante” (ROCHA apud GERBER, 1977, p. 27). Levado a explicar esta afirmação, o cineasta declara que *Deus e o diabo* é uma revolução da consciência, “uma explosão do inconsciente do camponês do Terceiro Mundo” (ROCHA apud GERBER, 1977, p. 27). A afirmação baseia-se nos pressupostos do autor decorrentes de suas concepções acerca da “estética da fome” e do seu conceito de cultura popular. Isso quer dizer que para o cineasta, os movimentos messiânicos e o cangaço são revoltas populares (não revoluções) contra a opressão. Este pensamento mostra-se afinado com a realidade histórica brasileira. Conforme Martins:

Tanto o messianismo quanto o cangaço indicam uma situação de desordem nos vínculos tradicionais de dependência no sertão. A apropriação da terra pelos grandes fazendeiros, que fora subproduto da escravidão, passa a ser condição da sujeição do trabalho livre, instrumento para arrancar do camponês mais trabalho. A característica violência pessoal e direta, que confrontava os camponeses entre si e entre eles e os fazendeiros, começa a se transformar numa resistência de classe. Daí que formas tão parecidas de

resistência ocorram em áreas tão distantes e tão diferentes em muitos aspectos, como Canudos e Contestado. Ainda que essa resistência tenha ocorrido na moldura da dominação dos coronéis, messianismo e cangaço foram as formas primeiras de uma vontade própria. (1986, p. 62-63).

Assim sendo, para Glauber Rocha, messianismo e cangaço configuram-se como rebeliões de líderes dentro de um sistema de opressão, como afirma no debate anexado ao roteiro do filme: “O beato é um rebelde metafísico, o cangaceiro é um rebelde anarquista” (ROCHA, 1965, p. 128). Neste sentido, a força popular, consubstanciada pelas rebeliões dos beatos e cangaceiros, é uma força ineficaz, que não conduz à revolução. Por conseguinte, o filme propõe uma terceira força de rebeldia capaz de ultrapassar as duas primeiras. Esta força semantiza-se através do mar, metáfora da rebeldia camponesa, metáfora revolucionária.

A terceira rebeldia é o mar, que não está lá, mas está acontecendo por aí: são os camponeses. Havia um terceiro episódio, sobre a rebeldia camponesa, que não pude fazer porque a fita ia ficar enorme [...] Acho que a solução encontrada é mais sintética, mais violenta (ROCHA, 1965, p.128).

A diegese do filme não se reduz, obviamente, a esse modelo consciente, mas também não o nega. De acordo com Célia Tolentino, em *O rural no cinema brasileiro*, no diálogo com os conturbados embates e debates do início dos anos de 1960, período no qual a ideia de reforma podia equiparar-se e nivelar-se a de revolução, e a questão da consciência política era um ponto fulcral na união de artistas e intelectuais com o povo, *Deus e o diabo na terra do sol* “tomava o campo da tradição nordestina e os seus mitos como forma de valorizar os elementos particulares nacionais e submeter a eles a universal consciência revolucionária” (2001, p. 173). A finalidade do filme é demonstrar a possibilidade de execução de um cinema político, intenso no acento provocativo, colocando em baixa autoridade a reconfiguração dos fatos históricos na chave do espetáculo comercial, trazendo à lume apenas os assuntos fundamentais que organizassem a história. Uma película revolucionária que flagelasse as elites, impugnasse o receptor e proporcionasse para o colonizador imperialista o espetáculo da violência coerente do colonizado. Assim se expressa Glauber Rocha, a respeito de sua “estética da fome”, definida como uma estética da violência capaz de empreender o processo de descolonização cultural do Brasil:

[...] uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino (1981, p. 31-32).

Deus e o diabo na terra do sol abre a imagem com uma terra desolada tomada em plano de grande conjunto. A angulação, neste instante, é oblíqua, como se o eixo ótico da objetiva olhasse para baixo. Esta câmera alta e aérea mostra mandacarus, juazeiros, macambiras e xique-xiques revezando com os espaços vazios, elementos que compõem a natureza erma em que está circunscrito o vaqueiro Manuel, de quem ainda não temos notícias. O espaço sonoro da cena é ocupado por “A canção do sertão”, ária das *Bachianas brasileiras*, de Heitor Villa-Lobos. O movimento se estabelece por meio de uma panorâmica horizontal para a esquerda, puramente descritiva, cuja finalidade é a exploração do espaço da caatinga e que é interrompida por um corte, que mostrará em seguida, em primeiro e primeiríssimo plano, respectivamente, a queixada de uma rês e seu olho em processo de decomposição.

Há um outro corte e nos deparamos com um homem pobre sertanejo, sobre quem podemos concluir, pela imagem, que trabalha como vaqueiro, não apenas pela sugestão da rês morta, mas porque se apresenta “encourado”, do chapéu na cabeça aos calçados nos pés, passando pelo gibão que protege seu corpo. A particularidade de seu vestuário quase todo em couro pode ser explicado pela presença hegemônica da pecuária extensiva como fundamento dos modos de produção material do sertão. Em *Os cangaceiros*, Maria Isaura Pereira de Queiroz enfatiza que nessa região, a criação de gado foi e é essencial. O boi é, simultaneamente, elemento basilar da economia, pois é através de sua criação que o homem do sertão ganha a vida, como também é provedor do alimento, de sua vestidura, dos instrumentos para refrear o próprio animal. Diz a autora: “O boi impôs sua marca na civilização do Sertão. O couro, material de primeira necessidade, é também produto de exportação. *O couro dá ao sertanejo sua aparência característica*” (1977, p. 30, grifo nosso). Sendo assim, a presença do boi é algo quase indissociável da identidade do homem sertanejo. A eles cabe uma relação de pertencimento mútuo, de completude. De acordo com a autora:

A cor castanha da terra e das roupagens se repete nas casas, feitas de sopapo: portas de couro, mantas, catres, odres, mochilas de couro, sem falar nos arreios e das roupas, feitas estas para circular nos carrascais. Estamos nos antípodas da civilização do litoral, a risonha civilização do açúcar. (QUEIROZ, 1977, p. 30)

O vaqueiro Manuel mostra-se abatido com a morte da rês. O primeiro plano com que o rosto da personagem é colocado no quadro fílmico marca a tristeza, que por sua vez é acentuada pela elevação sonora da música de Villa-Lobos, e torna-se preocupação, definida pelo gesto de roçar a barba rala. Mesmo que cabisbaixo, Manuel levanta-se e vai em direção de seu animal de tração, que está arriado e selado, pronto para deixar o plano cercado pela

caatinga. É a presença da voz em *off* do cantador popular no plano seguinte que nos define quem é tal personagem “encourada”:

Manuel e Rosa
Vivia no sertão
Trabalhando a terra
Com as própria mão

É importante destacar aqui o fato de ser através do cantador e poeta popular que o espectador é colocado na condição de “ouvinte”, tal qual na tradição oral, sendo parte da performance e contribuinte na constituição da trama. Há um corte e a câmera executa uma panorâmica vertical. A imagem em movimento percorre um caminho que vai do céu à terra, como se o narrador fílmico sinalizasse o caráter religioso que surgirá na tela, como se comunicasse ao espectador que o grupo que será flagrado pela objetiva tivesse ligações celestiais. Temos então na imagem uma procissão de romeiros. Homens, mulheres e crianças são liderados por um beato que se posiciona com centralidade no grupo. Ele carrega uma cruz e, ao seu lado, homens com estandartes. Estes instrumentos são reverenciados pelos seguidores que, de joelhos, caminham lentamente. Ao fundo, o cantador segue nos fornecendo mais informações sobre Manuel, o vaqueiro:

Até que um dia
Pelo sim e pelo não
Entrô na vida deles
O Santo Sebastião

Um novo corte e a angulação coloca-se oblíqua. A câmara alta toma Manuel montado em seu animal, que penetra o campo onde estão os romeiros. A personagem exhibe uma feição de deslumbramento pelos rezadores e pelo beato Sebastião, que, segundo as palavras do cantador:

Trazia a bondade nos olhos
Jesus Cristo no coração

A morosa ladainha entoada pelos rezadores ocupa o plano estético-auditivo da película, tomando o lugar da voz do cantador. Escuta-se:

As ovelhas desgarradas
Que andam em pastos perdidos
Procurando seu rebanho
E o senhor da Boa Vida
Quero deixar este mundo
Com a minha triste sina
Procurando seu rebanho
E o Senhor da Boa Vida

Manuel passa a seguir os devotos, que miram e caminham para o infinito, liderados por Sebastião. Contudo, se separam em determinado momento da procissão. Temos, pois, configurado, o exórdio do filme: um homem pobre que trabalha como vaqueiro, prostrado com a morte de um bovino, abatido pela seca, depara-se com um cortejo de rezadores e permite-se empolgar por ele, como bem atesta a tomada subsequente, quando Manuel noticia com suas próprias palavras o encontro a sua esposa Rosa:

Manuel: – Rosa, vi o Santo Sebastião. Ele disse que ia vim um milagre e salvá todo mundo. Tinha uma porção de gente atrás dele e os fiéis tudo cantando e rezando [...] Ele me olhou aqui dentro... É o milagre, Rosa, é o milagre!

Percebendo que o encontro com o líder messiânico é uma espécie de advertência dos céus em face de sua condição subalterna, o camponês julga que alguma coisa de formidável e maravilhosa está prestes a acontecer em sua existência. Uma das possibilidades é a de estar apto a comprar sua própria propriedade de terras e abandonar a condição de parceleiro do coronel Moraes. No fim da semana, Manuel deve fazer a partilha do gado com o proprietário supracitado porque tem direito a uma pequena parcela do rebanho em cada acerto de contas. Maria Isaura Pereira de Queiroz nos ensina que os vaqueiros recebiam em pagamento a quarta parte do produto do rebanho. No seu dizer,

Esta última forma de pagamento era tradicional. [...] o vaqueiro separava as novas cabeças de gado que haviam nascido, sorteava um quarto delas que lhe cabia como salário, e marcava-as com o seu sinal particular. Os vaqueiros podiam esperar um dia se tornarem criadores desde que pudessem conservar suas reses, pois não necessitavam da terra para pasto, uma vez que seu gado pastava nos mesmos relvados que o do patrão. (1991, p. 19).

É na feira livre, um espaço de sociabilidade entre os homens sertanejos, que esta prática tradicional se coroa. No filme, ao mesmo tempo em que somos colocados em contato com uma variedade de planos que almejam mostrar as pessoas, as trocas, os jogos, o comércio, etc., o cantador se faz presente tanto no campo estético-sonoro da película como também “cantando e contando”, na própria feira, mais informações a respeito do beato Sebastião e os meios pelos quais o seu mito se difundiu pelo sertão brasileiro:

Sebastião nasceu do fogo
no mês de fevereiro
anunciando que a desgraça
ia queimar o mundo inteiro
mas que ele podia salvar
quem seguisse os passos dele
que era santo e milagreiro

Conforme noticia os versos da canção, o beato Sebastião brotou da seca e da probabilidade de ultrajar ainda mais a condição de subsistência dos homens pobres e dependentes do sertão nordestino. É a essa camada social que o santo estaria convocando para acompanhar seus passos, em direção a alguma salvação. E, como teremos a oportunidade de observar, a sua fala, fixada aos problemas contíguos, às desventuras da vida do sertanejo pobre, proporciona como contrapeso um paraíso onde sobejariam a produtividade e o mantimento, um paraíso feito de fartura, para compensar a fome e a privação.

Manuel vai para a divisão da rês. A cerca de madeira e sua sombra no chão, como podemos observar no quadro ao lado, envolvem e aprisionam a personagem, provavelmente, apontando para a estrutura de dominação na qual está circunscrito e enfeixado. Abeira-se cheio de respeito, chapéu de couro na mão e esclarece ao coronel Moraes que quatro vacas foram mordidas por cobra e morreram. O proprietário então determina a perda do direito do vaqueiro a uma parte da divisão do gado, uma vez que as quatro unidades que lhe competiam teriam sido as que morreram. O vaqueiro Manuel rebela-se, e o proprietário, exercendo seu mandonismo local, avalia atrevida sua atitude diante da autoridade patriarcal, descendo-lhe o chicote. Transcrevemos o diálogo:



Manuel: Trouxe as vacas, mas morreram quatro.
Coronel Moraes: Ahã. Beberam no açude do norte?
Manuel: Sim, sinhô. Era onde tinha água. Foram mordida de cobra. São doze vaca. Queria fazer a partilha para ajustar as conta.
Coronel Moraes: Não tem conta pra ajustá. As vacas que morreram eram todas suas.
Manuel: Mas, Seu Moraes, as vaca tinha o ferro do sinhô. Não pode sê logo as minha que sou um homem pobre.
Coronel Moraes: Já disse, tá dito! A lei tá comigo.
Manuel: Dá licença seu Moraes, que lei é essa?
Coronel Moraes: Qué discuti?
Manuel: Não sinhô. Só tô querendo sabe que lei é essa que num protege o que é meu. O sinhô não pode tirar o que é meu.
Coronel Moraes: Tá me chamando de ladrão?
Manuel: Quem tá falando é o sinhô...

No desfecho desta cena, coronel Moraes e o vaqueiro Manuel são mostrados equivalentemente. Ambas as personagens estão dispostas face a face em primeiro plano, não mais sustentando uma prerrogativa hierárquica, um superior ao outro, pelo contrário, o camponês olha dentro dos olhos do patrão para questionar, como lemos acima, nas falas do



diálogo, a lei que, segundo o coronel, estaria do seu lado em detrimento dos direitos de Manuel. E porque é chicoteado pelo coronel, o vaqueiro vê-se humilhado e ofendido. Manuel mata-o com golpes de facão e, por meio de uma rápida sucessão de planos, tem-se na película, a perseguição do trabalhador rural pelos braços-armados do oligarca.

De acordo com Célia Tolentino, para o diálogo com o pensamento político do momento histórico no qual se arranja a cena de dramatização da narrativa ficcional, a atitude do vaqueiro Manuel poderia ser entendida como um “lampejo de consciência” oriundo da própria estrutura opressiva na qual está inserido o trabalhador rural. Nas palavras da autora, tal desempenho

[...] forjaria um princípio de ruptura com a ordem coronelista opressora. Entretanto, podemos dizer que Manuel reage, para além do roubo de que está sendo vítima, à honra atingida, por ser espancado como um animal, ou como um escravo, ponto importante para aqueles que se entendiam homens livres no sertão. Lembremos que Fabiano [*Vidas secas*] também observa esse limite ao coronel, seu patrão [...] isso constitui um ponto muito importante no que entendemos como a dissimulação da relação antitética entre as classes proprietárias e seus agregados. Resquício ideológico da ordem escravocrata, a relação entre proprietários e homens pobres livres aparecia como uma relação entre iguais. Se na década de 1960 essa é uma questão superada, nos anos em que ambos os relatos (*Deus e o diabo* e *Vidas secas*) se localizam – final dos anos 30 e início dos 40 –, essa idéia parece sobreviver com outro peso. (2001, p. 181-182, colchetes nossos).

Além disso, inversamente à tese da consciência política, o vaqueiro Manuel entende que a “mão de Deus” estaria conduzindo-o para perto do beato Sebastião, mesmo que pelas árduas trilhas do “infortúnio”. É desse modo que o trabalhador esclarece, a partir de uma perspectiva mágica, o rumo dos acontecimentos que cercam sua existência. Direção natural, posto que intrínseca aos códigos e valores que organizam a sua vida, condicionada fundamentalmente por sua condição social de homem pobre e subordinado à proteção, à rede de relações, como impõe o coronelismo vigente nos anos dos quais o filme trata. É por isso que Manuel afirma para Rosa: “Agora não tem outro jeito, senão ir pra Monte Santo pedir Sebastião para proteger a gente”.

Na interpretação de Ismail Xavier, tem-se colocado neste instante do filme de Glauber Rocha, o fim de uma das três fases que, na película se faz notar com o auxílio da voz do cantor, instancia que dialoga diretamente com o espectador. Esta fase é identificada como a de “Manoel-vaqueiro”. Para o estudioso,

vivendo na roça com sua mulher e sua mãe, em condições precárias de subsistência, Manoel cuida do gado do coronel Moraes; como pagamento, tem direito a uma pequena parcela do rebanho em cada acerto de contas; Rosa cuida da roça, ajudando no cultivo dos gêneros que consomem para sobreviver. [...] Primeira ruptura: vítima de um logro na partilha do gado, Manoel se revolta e mata o coronel; os jagunços o perseguem e, no tiroteio em frente à sua casa, matam sua mãe. Vendo nessa morte um sinal de Deus, percebendo a sua condição de perseguido diante dos poderosos, Manoel adere a Sebastião, o santo milagreiro. (2007, p. 92)

A tomada seguinte apresenta o Monte Santo de modo dignificante. Nessa cena, de valor estético ímpar, está presente o “Magnificat Aleluia para Orquestra e Côro” e a cantiga das *Bachianas Brasileiras*, de Heitor Villa-Lobos. A câmara percorre a escada que leva da base ao topo do morro, onde está presente uma igreja. A angulação é oblíqua e o eixo ótico olha para cima – câmara baixa –, como se o narrador fílmico estivesse contemplando a grandeza do ritual messiânico lá existente.



O “Magnificat Aleluia” irrompe quando a pausa na voz do santo Sebastião é combinada com o tremular de seu estandarte no quadro imagético. Em seguida, a sinfonia cessa e permanece o som apenas da voz do beato e o burburinho da ventania. Utilizando-se de um movimento panorâmico vertical, a objetiva identifica e enquadra o casal Manuel e Rosa em um plano geral, subindo as escadas do monte. É nítido que Rosa hesita, e a cantiga das *Bachianas Brasileiras* n. 4 faz-se perceber, informando o conteúdo semântico da discussão iniciada pelo casal camponês, posto que a melodia da canção é um tema folclórico do Nordeste, que diz:

Ó mana deixa eu ir
Ó mana eu vou só
Ó mana deixa eu ir
Pro sertão do Caicó



A prédica do beato Sebastião se estrutura a partir de uma fusão de vários discursos que perpassaram os movimentos milenarista e sebastianista no Nordeste, os quais surgiram ao longo da história na territorialidade sertaneja. Como se sabe, os movimentos messiânicos apregoam a vinda do Messias como episódio próximo, o qual instauraria uma outra ordem de justiça e felicidade oposta aquela vigente. E isso muito se liga à tentativa de contestar o mundo circundante e sua feição problemática, por meio do depósito auspicioso em um herói semideus que ocasionaria a salvação. Em *O messianismo no Brasil e no mundo*, Maria Isaura Pereira de Queiroz comenta:

Um tempo de expectativa messiânica antecede sempre a vinda do líder, podendo-se confundir com a provação a que tem de se sujeitar para verificação de suas qualidades sobrenaturais, as quais são outrossim ratificadas pelos prodígios e milagres que executa. O messias é sempre “anunciado” por um personagem anterior (pré-messias) que lhe profetiza a vinda; ou então ele mesmo aparece, apregoa sua doutrina, retira-se para o local incógnito ou santificado, para em seguida volver trazendo a Idade do Ouro ou os Novos Tempos. (1965, p. 81)

A socióloga destaca também que, no caso do messianismo rústico brasileiro foi possível elencar alguns aspectos recorrentes como a fundamentação hierárquica nas bases da organização do grupo, a legitimação do Messias como líder sagrado e profano, a preponderância de seguidores oriundos das camadas pobres da sociedade, a família enquanto modelo de organização e, ainda, a compreensão do líder como reencarnação de personagens cristãos e legendários. Para Pereira de Queiroz,

No interior da seita desaparece, então, a organização vigente na sociedade global, substituída por outra imposta pelo líder. Isto é, o messias anula definitivamente „toda distinção de grupo ou de classe, passando os indivíduos a valer somente pelo grau de santidade que lhes for atribuído ou que adquirirão a seu serviço“. Disciplina seu grupo segundo novas leis, aniquila a hierarquia anterior e, assim sendo, „organiza seu reino e funda quase sempre uma hierarquia que parte de sua própria pessoa“, de tal maneira que o profetismo para ele „se transforma em meio de governar“. Com esse intuito, não se ocupa somente de problemas religiosos, mas também de problemas práticos que lhes merecem acurada atenção; monopoliza a vida moral dos adeptos, imprime em tudo e em todos a sua marca. Seu papel é, pois, no âmbito social, abolir e criar. (1965, p. 82-83)

No caso da personagem do filme de Glauber Rocha, ele assegura aos devotos um mundo de abundância, procedente dos céus, numa ilha onde todos terão entrada à terra fecunda e à glória de Deus:

Sebastião: – Foi Dom Pedro Alves que descobriu o Brasil e fez a escada de pedra e de sangue. Esse caminho do Monte Santo leva até o céu o corpo e a alma dos inocentes. Andei no meio do povo, em mais de cem lugá dizendo que o mundo ia acabá nesta seca com o fogo saindo das pedra. Os prefeito, as otoridade, os fazendeiro dissero que eu estava mentindo e que o sol era culpado das desgraça. Mas no ano passado, eu disse que ia secá cem dia e ficô cem dia sem chuvê. Agora eu digo: do lado de lá deste Monte Santo existe uma terra onde tudo é verde. Os cavalo comendo as frô e os menino bebendo leite nas água dos rios. Os hôme come pão feito de pedra, e poeira da terra vira farinha. Tem água e comida, tem fartura do céu todo dia. Quando o sol nasce, aparece Jesus Cristo e a Virgem Maria. E o meu Santo Sebastião, todo cravado de flecha no peito. Então é preciso mostrar aos donos da terra o poder e a força do Santo. Eles tiraram D. Pedro do trono e agora querem matar quem ama o Imperador. Mas quem quiser alcançar a salvação, fica comigo de hoje em diante até o dia em que aparecer no sol o sinal de Deus. Vão descer cem anjos com as espadas de fogo anunciando o dia da partida e abrindo o nosso caminho nas veredas do sertão! E o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão!

A fala de Sebastião se irmana àquelas dos líderes religiosos de Pedra Bonita, Caldeirão Grande, Canudos, etc.; anima a comunidade romeira oferecendo um “mundo restaurador” ao permanente estado de miserabilidade e ao abandono do homem pobre do campo. Esse discurso é todo inspirado nas profecias atribuídas a Antônio Conselheiro: seu conteúdo apocalíptico, a defesa do Imperador deposto e o prenúncio da boa aventura. A começar pela última sentença dessa prédica do santo Sebastião, conforme acima, a expressão “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão” é destacada de uma das profecias encontradas em Canudos, em um dos cadernos do Conselheiro recolhidos após a guerra. A profecia original diz: “Em 1896 hade rebanhos mil correr da praia para o certão; então o certão virará praia e a praia virará certão” (CONSELHEIRO apud CUNHA, 2000, p. 143). O Conselheiro anunciava a aproximação de uma série de desgraças, mas ressaltava que se livraria delas um rebanho, o qual “é preciso que se reúnam porque há um só pastor e um só rebanho”, como também está contido na pregação do santo Sebastião quando diz: “Mas quem quiser alcançar a salvação, fica comigo de hoje em diante”.

Também, tal e qual o Conselheiro, no Santo Sebastião encontrava-se a condenação da República. Em Canudos, a crítica e reprovação do novo regime eram levadas ao público em forma de versos, muitos dos quais foram escritos por conselheiristas, como os que seguem, extraídos da obra *O ciclo folclórico do bom Jesus Conselheiro* (1950), de José Calasans:

Saiu D. Pedro II

Para o reino de Lisboa
Acabou-se a monarquia
O Brasil ficou atôa.

Garantidos pela lei
Aqueles malvados estão
Nós temos a lei de Deus
Eles tem a lei do cão.

Bem desgraçados são eles
Pra fazerem eleição
Abatendo a lei de Deus
Suspendendo a lei do cão.

Conforme Calasans, o Conselheiro não escondia sua aversão à República recém instaurada, e repreendia quem não concordasse com esse seu ponto de vista. O estudioso anota que “tudo que fosse republicano recendia a pecado. Queimavam o dinheiro emitido pelo governo republicano. Em Canudos somente tinham curso livre as células da monarquia” (1950, p. 42). Nina Rodrigues, por sua vez, pensando dentro do determinismo, defendia que a população sertaneja seria por muito tempo monarquista, porque não possuía “capacidade mental para compreender e aceitar a substituição do representante concreto do poder pela abstração que ele encarna – a lei” (RODRIGUES apud CALASANS, 1950, p. 65).

O anúncio da bem aventurança proferido por Sebastião, no qual apregoa um tempo dourado numa terra paradisíaca, “onde tudo é verde; os cavalos comendo as flor, os meninos bebendo leite nas águas dos rio [...] e poeira da estrada vira farinha”, parece ser construído a partir do testemunho colhido pelo cineasta dos sobreviventes da Guerra de Canudos, Manuel Ciríaco e Maria Mamede, cujas camadas de lembranças podem ser observadas, segundo a perspectiva de Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (2006), como lembranças de tantos outros remanescentes de guerra¹⁶. Conta Manuel Ciríaco à Glauber Rocha: “O Bom Jesus prometia que os rios ia virar rios de leite, que os montes tinham paredes de cuscuz”. Na mesma entrevista¹⁷, vale dizer, registrada e publicada pelo cineasta baiano no livro *Deus e o diabo na terra do sol* (1965), sua irmã, Maria Mamede complementou:

¹⁶ “Nossas memórias permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem.” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

¹⁷ Lamentavelmente, Glauber Rocha não fornece detalhes sobre a entrevista. Informa somente que ela foi feita em Canudos e que os entrevistados tinham “oitenta e poucos anos” e eram sobreviventes da guerra de Canudos. Sabe-se que Manuel Ciríaco, seu irmão José Ciríaco e sua irmã Maria Mamede foram também entrevistados por outros pesquisadores. Calasans (2000), quando remonta a biografia de alguns dos jagunços de Canudos é, por sinal, bastante informado pelos testemunhos de Manuel Ciríaco, mas também não fornece dados biográficos deste. Waldemar Lima, diretor de fotografia de e câmera na filmagem de *Deus e o diabo na terra do sol*, informa

O Bom Jesus, ele nunca que olhava as mulher de frente, ele dava sempre as costas, mas num foi ele que provocou a guerra, num foi ele que trouxe a guerra, ele queria fazer o leite correr nos rios e partir o cuscuz nas paredes dos montes (MAMEDE apud ROCHA, 1965)

Conforme Tolentino, ao reincorporar a prédica de Antonio Conselheiro, o filme ainda conserva a forma adotada pelo catolicismo popularizado, “que se encarregava de dar „sentido“ às privações camponesas” (2001, p. 185). Os adeptos do movimento messiânico cooptavam em número considerável os homens e as mulheres já expelidos das propriedades rurais, os quais

acabavam recriando uma organização societal liderada por um grande e poderoso senhor, que também exigia fidelidade e sacrifícios absolutos em troca da felicidade, da boa vida. Assim como a prédica da Igreja Católica conseguia constituir-se em pregação ideológica adequada ao modelo patriarcalista, louvando a obediência à hierarquia, o sacrifício, o apego à pobreza e a compensação no reino dos céus, a versão popular também reforçava um poder central, o respeito à hierarquia e o direito de vida e morte sobre os comandados. E o beato de *Deus e o Diabo*, que recebe a mais devota adesão de Manuel, mostrará sua face autoritária e enlouquecida quando andar pelos vilarejos espancando prostitutas, exigindo penitências desumanas dos seus seguidores e, chegando ao paroxismo, sacrificar uma vida humana em nome da purificação das almas. O Santo mostrará seu lado diabólico em nome de Deus. (TOLENTINO, 2001, p. 185).

Visto assim, fascínio chama desequilíbrio. É o que podemos observar com a ação de se sacrificar uma criança em nome da limpeza espiritual de Rosa, esposa cética de Manuel, a qual se colocou terminantemente contra o messianismo religioso capitaneado e imposto por Sebastião ao longo da narrativa de *Deus e o diabo na terra do sol*. Porque incrédula, Rosa coloca-se apartada tanto de Manuel como dos beatos em performance de transe místico. É ela quem mata Sebastião, enquanto a personagem Antonio das Mortes, jagunço contratado pelo potentado local e pela igreja oficial para exterminar os seguidores do santo, executa o serviço. Vale destacar que os fanáticos, durante a cena, não oferecem resistência, pelo contrário, o povo messiânico, crédulo em seus princípios, despedem-se desta vida entoando ladainhas, rezando e cantando, num gesto que mais transparece felicidade do que espanto ou apego à vida. Um registro sobre esse estado de espírito pode ser capturado na fala da personagem Antonio das Mortes, que, admirado, afirma para o cego Júlio: “Morreru tudo feliz, rezando de alegria”.

que os Ciriacos chegaram a ser gravados/ filmados mas, no entanto, não se sabe o que foi feito do material (MONZANI, 2005, p. 33). Estima-se que esta entrevista tenha sido feita entre 1959 e 1960, nas viagens de Glauber Rocha fez ao sertão antes de filmar *Deus e o diabo na terra do sol*.

Este momento do filme sela o fim da segunda fase do filme, conforme a interpretação de Ismail Xavier. Tal etapa é identificada pelo autor como “Manoel-beato”:

[...] apesar da oposição de Rosa, que não acredita em Sebastião, Manoel entrega seu destino ao santo, demonstrando fidelidade e devoção no cumprimento dos rituais exigidos pela sua doutrina de purificação da alma. Concentrados em Monte Santo à espera do milagre dos céus que trará a salvação dos eleitos, os beatos de Sebastião incomodam os senhores de terra e a Igreja católica; estes, para neutralizar Sebastião, apelam para Antonio das Mortes – o “matador de cangaceiros” [...] Segunda ruptura: aceita a tarefa do extermínio, Antônio elimina os beatos no momento em que Rosa mata Sebastião, pondo fim a sua luta para recuperar Manoel. (2007, p. 93)

Contudo, Manuel e Rosa não são mortos por Antônio. O casal retorna novamente para o ponto de onde saíram. Isso significa que eles não têm mais a comunidade messiânica que, mal ou bem, lhes rendia um pai protetor, semantizado na figura do beato Sebastião. Nesse instante da história, Manuel e Rosa constituem um casal pobre e abandonado pelas veredas do sertão profundo. Ouvimos o cantador:

Da morte de Monte Santo
Sobrou Manuel-vaqueiro
Por piedade de Antônio das Mortes
Matadô de cangaceiro

Nosso casal sertanejo é dirigido pelo cego Júlio, o então cantador popular que narra a história de *Deus e o diabo na terra do sol*, e que leva Manuel e Rosa a cruzar o bando de Corisco, que por sua vez, se camufla na vegetação baixa da caatinga em torno dos destroços da comunidade do arraial de Canudos, neste instante, evocada pelo filme com a finalidade de recuperar os fatos que compõem a história de Antônio Conselheiro. Novamente ouvimos o cantador anunciando:

A história continua
Preste mais atenção
Andô Manuel e Rosa
Nas veredas do Sertão
Até que um dia
Pelo sim e pelo não
Entrô na vida deles
Corisco, o Diabo de Lampião.

Isso quer dizer que a narração de *Deus e o diabo na terra do sol* ainda não chegou ao fim. Do mesmo modo que o mito de Antonio Conselheiro pode ser nivelado ao de Corisco e Lampião, a película se apronta para apresentar novos acontecimentos na trajetória do camponês Manuel, que experienciado a condição de beato, se apresenta restituído ao sertão na sua condição originária de vaqueiro. Neste instante, Manuel amalgamar-se-á a uma outra rebeldia possível ao homem pobre do sertão nordestino, qual seja, o cangaço, Janus bi frontal

da mesma matéria, porque existirá uma vez mais um senhor, impregnado da força da luta e exigente do valor de fidelidade plena, assim como demandavam o proprietário de terra, coronel Moraes, e o beato Sebastião.

Manuel, ainda sensibilizado com a condição de beato, elege o cangaceiro Corisco como São Jorge, entidade importante para o beato Sebastião. Diz para Rosa quando escuta os gritos de Corisco, tentando identifica-lo: “É meu São Jorge, Rosa. É o meu São Jorge, Rosa. É meu São Jorge do padrinho Sebastião, Rosa. É meu São Jorge do meu padrinho Sebastião, Rosa. É meu São Jorge, Rosa”. Assim, seu ingresso no cangaço se estabelece como forma de vingar-se pela morte do então padrinho religioso, o “santo milagreiro”. Em diálogo com o cangaceiro Corisco, assim se expressa:

Manuel: – Capitão Corisco, eu queria entrá para o cangaço. Podia ser um cabra bom na ajuda dessa guerra. Não tenho o que fazê. Podia vingar meu Padrinho Sebastião, não foi o governo dos coronel que matou ele também?

É neste momento que Manuel e Corisco nomeiam o inimigo comum que os conecta umbilicalmente, e que dera fim tanto em Lampião e seu grupo, quanto nos beatos, seguidores de Sebastião. Manuel é agora batizado como “Satanás”.



Na primeira investida a uma fazenda – de propriedade do coronel Calazans, delator de Lampião – na qual “Satanás” toma parte, o cangaceiro Corisco impõe a obrigação que o camponês abandone o crucifixo que está preso por um facão, ou seja, que se desamarre da base mística e passe a outra violência e, consecutivamente, “dê fim à macheza” de um homem, castrando-o, com a finalidade de cumprir um rito de iniciação ao cangaço. O vaqueiro tem êxito na tarefa solicitada, contudo, a seriedade da ação, que é enfatizada no plano estético da cena com a elevação da trilha-sonora, faz com que nos interroguemos, assim como Manuel, posteriormente, sobre a legitimidade desse ato. (TOLENTINO, 2001, p. 192). E é na cena em que o cangaceiro Corisco mata lentamente um homem, trazendo à tona a cobrança do fato de o pai deste ter desfeitoado o seguidor de Lampião em sua infância, que Manuel questionará:

Manuel: – Só se pode fazer justiça no derramamento de sangue?
Corisco: – Homem neste mundo só tem validade quando pega nas armas pra mudá o destino...

Contudo, como se pode fazer de Manuel um indivíduo com consciência de sua própria história, dono de seu próprio horizonte de olhar? Porque, ao longo da narrativa o que se viu foi que no momento em que as situações se esgarçam, quando o sertanejo é colocado no fio da navalha, tem-se igualmente Manuel em sua condição de vaqueiro dependente. Há sempre um movimento rotativo que o recoloca na linha de partida, posto que o território sertanejo e seus códigos se estabelecem com energia e não progridem, de modo político, a experiência de Manuel. Tal personagem, que passou de um proprietário autoritário a outro, retornaria ao estado de vaqueiro pobre e sertanejo ensejando a necessidade de um tutor logo após o esfacelamento de Corisco por Antônio das Mortes, matador de cangaceiros, se a película não optasse por arrematar pela consumação da prédica de Antônio Conselheiro, incorporada pelo beato Sebastião. Ouve-se em *off* o cantador popular:

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!
E o sertão vai virar mar
O mar vai virar sertão.

Importa mencionar aqui que estamos em face do fim da terceira fase do filme, “Manoel-cangaceiro”, definida assim por Ismail Xavier:

[...] únicos sobreviventes do massacre de Monte Santo, Manoel e Rosa são conduzidos por Cego Júlio para a sua ligação com Corisco, sobrevivente de um outro massacre: o do bando de Lampião. Para vingar o santo, e vendo em Corisco um novo sinal dos céus, Manoel adere ao cangaço, procurando manter-se fiel ao passado de beato, o que motiva constantes discussões com Corisco sobre a significação da violência e da reza na luta para mudar o destino; em torno da grandeza do santo, contraposta a grandeza de Lampião, desenvolve-se o desafio que acaba envolvendo todos os protagonistas, inclusive Rosa e Dadá, mulher de Corisco. [...] Ruptura final: Antônio cumpre a sua missão de matador de cangaceiros e realiza o prometido, em conversa com o Cego Júlio, eliminado Corisco; o sertão se abre para a corrida de Manoel e Rosa, sobreviventes. (2007, p. 93).

Por fim, observa-se que o cantador e poeta popular completa a narração de *Deus e o diabo na terra do sol* restaurando o vaqueiro Manuel à solidez dos acontecimentos. Todavia, quando nós, espectadores, aguardamos para entender como finda a diegése, o mesmo cantador popular traz à baila a expectativa do líder de Canudos, deixando claro que o prenúncio está

materializado e assim deverá se constituir: “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”. E, ao passo que relembra esta prédica, ecoando-a como refrão final da sua canção, o porvir se choca com a utopia da história e transforma-se em possibilidade, e o mar violento submerge a caatinga no desfecho olímpico de *Deus e o diabo na terra do sol*.

Se com o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha propõe-se a analisar os enredos e desenredos da consciência histórica no Brasil, como da práxis revolucionária, com a narração de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, o cineasta baiano muda de olhar para inteligir o contexto do Nordeste algodoeiro-pecuário, principalmente, no que se refere à condição dos homens pobres livres e o levantar “das forças irracionais, das massas pobres”. De acordo com Tolentino, dessa vez no texto “Canudos no cinema e as metáforas da nacionalidade”, ao trazer às telas, novamente, os movimentos do messianismo e do cangaço, Glauber Rocha, diferentemente da tese levantada no filme de 1964, iria legitimá-los como o mais adequado modo de resistência terceiro-mundista, desta vez, “descolonizada”, posto que “incompreensíveis à razão que, mesmo revolucionária, revelava-se dominadora. A razão seria colonizadora e imperialista, como o desenvolvimento, que domina o homem pelo consumo” (1997, p. 48). É o que se pode perceber pelas palavras de Glauber Rocha, presentes no texto “Eztetyka do sonho”, escrito, primeiramente, em 1971, para ser apresentado aos alunos da Universidade de Columbia:

Os sistemas culturais atuantes, de direita e esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado deste vício colonizador. A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento. A tecnologia é ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo. As respostas da esquerda, exemplifico outra vez no Brasil, foram paternalistas em relação ao tema central dos conflitos políticos: as massas pobres.

O povo é o mito da burguesia.

A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo.

As variações ideológicas desta razão paternalista se identificam em monótonos ciclos de protesto e repressão. A razão de esquerda revela-se herdeira da razão revolucionária burguesa européia. A colonização em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir (ROCHA, 1981, p. 219).

A partir dessas declarações, podemos dizer que o cineasta ainda procurava um entendimento acerca do malogro da revolução socialista no país e, ao que tudo indica, supõe que digerimos e incorporamos, de modo reificado, diversas ideias e contextos, sem ao menos

sujeitá-los e refreá-los ao terreno histórico brasileiro. É por isso que, na ótica glauberiana, o movimento de esquerda no Brasil fora guiado pela razão burguesa, por sua vez, oriunda dos países europeus, quando os corações vermelhos apostaram no desenvolvimento como possível caminho para a marcha da revolução. Nesse sentido, configurava-se em nosso país um projeto de sociedade

a ser descoberto em nossa própria casa, pois, ao contrário da revolução burguesa, tínhamos na história grandes levantes populares como Canudos e o fenômeno do cangaço – que na sua leitura fora uma luta de meio século contra o governo. E partindo desta constatação desloca o eixo central da luta de classes no Brasil, entendendo que o *tema central dos conflitos políticos (são) as massas pobres*, uma leitura que estende aos países colonizados daí por diante. (TOLENTINO, 1997, p. 48).

Com a história de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, a filmografia de Glauber Rocha opera um retorno ao território sertanejo com a figura dramática e enigmática de Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros. A diegese realoca a personagem diante da realidade e forças sociais com as quais ela estabeleceu vínculos em *Deus e o diabo na terra do sol*. Antes mesmo do prólogo que abre a narração, em que Antônio das Mortes fuzila o cangaceiro Coirana, como que antecipando o que surgirá com o desenvolvimento narrativo, a película abre a imagem com um triplo São Jorge matando o dragão. Um letreiro branco, de função didática, surge na tela e lemos o seguinte texto:

Os cangaceiros, bandidos místicos, desapareceram do Nordeste do Brasil em 1940. O mais célebre de todos foi Lampião que capitaneou uma luta de 25 anos contra o governo. Ainda hoje, de tempos em tempos, surgem bandos de cangaceiros que tentam recuperar a lenda de Lampião. São Jorge é o santo católico mais popular do Brasil. Há uma divindade análoga na religião negra de origem africana, Oxóssi. São Jorge e seu duplo Oxóssi são chamados pelo povo de “santo guerreiro”. Este filme se inspira na lendária guerra de “dragão da maldade contra o santo guerreiro”. Jagunços são matadores de aluguel. Coronéis são grandes proprietários de terra. Beatos são comunidades de camponeses miseráveis e místicos. Santa é a pessoa que dirige espiritualmente essas comunidades.

A narrativa propriamente dita tem início com o esfacelamento da calma característica de Jardim das Piranhas, um vilarejo sertanejo. Para isso, surge um grupo de cangaceiros e beatos que, juntos, descem a ladeira e tomam as ruas da pequena comunidade tradicional com terços, fuzis, facões, parabelos, bandeiras, estandartes, aplaudindo, cantando e dançando em transe uma espécie de cântico ritual que reitera o refrão: “Bahia é terra de coco/ É terra de dois irmão/ Governador da Bahia/ São Cosme e São Damião”.



Como é possível observarmos a partir do quadro acima, há três figuras que lideram o grupo de cangaceiros e beatos: um homem negro paramentado de São Jorge ou Ogum, chamado Negro Antão; uma mulher branca, beata e travestida de Iansã, chamada de Dona Santa; e Coirana, um cangaceiro, cujas vestes muito se assemelham aquelas usadas por Corisco e Lampião. Ao agruparem-se no meio da praça do vilarejo, o grupo coloca em alerta os membros do potentado local. É Coirana quem se incumbe de capitanear a ação e o discurso.

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

No fim da alocução, o cangaceiro Coirana alega que não é praticante da luta armada porque almeja defender qualquer sobrenome de relevo social, como reza a tradição cangaceira, e por tal motivo é desprovido de um núcleo familiar, designação patronímica e nome de família. Quando se declara inspirado pela miserabilidade e com ela tornando-se agentes catalizadores e polos aglutinadores da massa pobre presente na região sertaneja, parece sinalizar uma outra prática/vertente para o banditismo rebelde, revelando um sentido político à bravura, ousadia e disposição para o enfrentamento. De acordo com Tolentino, tal característica, para se estabelecer estreitamentos com a época de realização da película, foi vista como um foco insuperável de guerrilha; contudo, ressalta a autora, que *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* também pode ser analisado como um trabalho em que Glauber Rocha já expressava o que viria a ser seu parecer futuro, “no sentido de buscar as rebeldias primitivas como revolucionárias em si mesmas” (1997, p. 49). Tais forças sociais, que são ao mesmo tempo místicas e violentas, explica Tolentino, ao evadirem a fronteira da

racionalidade, fugiam à vigilância, tornaram-se insuportáveis, como nos noticia a história brasileira. Para a estudiosa:

Não era preciso destruí-las para conseguir uma consciência revolucionária, até porque o cineasta parecia desconfiar dela (o Professor, personagem que tenta intelectualizar a reivindicação dos beatos e cangaceiros de *O Dragão*, é um exemplo do imobilismo daqueles que só acreditavam nas forças classicamente dispostas). (TOLENTINO, 1997, p. 49)

Como tivemos a oportunidade de ler na fala do cangaceiro Coirana, este está embravecido com a condição de pobreza e fome perdurante e, a seu ver, a responsabilidade deste estado de miserabilidade é dos pecados – orgulho e avareza – praticados pelos homens ricos da terra, os donos do poder. Tais iniquidades deveriam ser extintas por meio da elaboração de uma vingança, por amor e por ódio, à maneira como demonstrou Lampião, entendido como pai protetor. Em face do *ultimatum* impetrado por Coirana e a irrupção dos rezadores, Matos, o delegado do pequeno vilarejo de Jardim das Piranhas, preposto pelo velho mandatário local, o coronel Horácio, vai até a capital em um tentame de tomar providências e retorna para a comunidade com Antônio das Mortes, nesse momento, mais velho e aposentado matador de cangaceiros, mas que aceita retomar sua atividade.

Em cena subsequente, Antônio das Mortes encara o cangaceiro Coirana em um duelo organizado em acentos cavalheirescos e teatrais. Porque está em vantagem em relação ao adversário, Antônio puxa o punhal de Coirana e atinge-o com um golpe no peito; contudo, a Santa interpõe-se entre os dois homens e evita que o matador de cangaceiros impetre o golpe final, salvando Coirana. E, ao passo que nas feições do cangaceiro transparece sua agonia, informando-nos de sua posição de subalternidade, que abrange o fato de ter trabalhado como escravo nos sertões de Mato Grosso, Antônio das Mortes opera uma densa reflexão em torno de sua vida, tocado pelo olhar cortante da Santa, que resulta em um processo de arrependimento, conversão e redenção. Para o espectador, o autoquestionamento de Antônio das Mortes se estabelece por meio de trajetórias místicas, inspiradas pelo olhar condenatório da beata. Contudo, a cena possibilita-nos afirmar que subliminarmente desponta uma outra pergunta, de resposta mais complexa: segundo o que ou quem o matador de cangaceiros se guiava? Ao que tudo indica, Antônio passa a entender-se tão deserdado como os cangaceiros e beatos. Apesar de não ter clareza sobre tal questão, assim se expressa ao delegado Matos: “Depois que eu vi aquela gente de perto eu senti uma coisa como nunca senti na vida [...] E o coração tem coisas que não se explica, doutor”.

Para um número considerável de pesquisadores e estudiosos da obra de Glauber Rocha, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* aponta para a tomada de consciência de classe

de Antônio das Mortes, que até este instante lutava em nome e a favor dos homens ricos do território sertanejo. Isso porque, em seu discurso para o delegado, a quem dava os créditos por ter sido tirado do ostracismo, Antônio destacava que só agora tinha clareza para observar o seu lugar social. Isso explica o fato de o matador passar para o outro lado e exigir que o Coronel Horácio abrisse os armazéns e as terras para o deleite dos beatos pobres e famintos. E, cara-a-cara com o delegado Matos, surpreso com a nova configuração e posição de Antônio, este faz a seguinte afirmação: “Deus fez o mundo, e o Diabo, o arame farpado. Se o Coronel pecou, tem de pagar”. Isso significa que o matador passa para o outro lado da luta, mas que fique claro que o faz por conta do contato com a prédica dos místicos.

Assim, observamos que, mais do que qualquer consciência política, Antônio adota a lógica do messianismo que ali se hospeda. Asseverará mais adiante que suas questões são com Deus e não com a política, mostrando ao espectador que se agita por uma outra ordem de relações, não aquelas da consciência de classe. Acrescente-se a isso o fato de que o pedido ao Coronel Horácio possa ser interpretado como uma atualização da tática do cangaço de estabelecer, no mínimo, algumas exigências para a consumação ou não do ataque. Ou seja, restaura o campo das alianças de honra. Posto que sabe que o velho coronel cego não atenderá seu pedido, terá argumentos mais que necessários para combatê-lo, como reza a tradição. E é possível dizermos que tal campo da honra se configura com nitidez no momento em que Matos opera uma contraproposta a Antônio: entregaria os alimentos dos armazéns do coronel Horácio e sua terra e, além disso, ainda conseguiria uma pequena propriedade rural, desde que o matador desse fim ao velho Horácio. Todavia, Antônio responde à proposta da seguinte maneira: “O senhor é um homem letrado, mas minha ignorância tem honra. Eu só vou matar o coronel se ele não atender o meu pedido”. Dessa forma, o coronel terá de demandar a ação de Antônio, dissolvendo e afrontando a linha por ele estabelecida. Horácio assim o fará; não abrirá os armazéns e mandará matar todos os beatos e cangaceiros.

O morticínio se consuma, restando vivos apenas o Negro Antão e a Santa. O professor de história, que até este instante não havia levado a sério a presença das forças do messianismo e a possibilidade de um saldo de contas, ao colocar-se a parte dos acontecimentos, desespera-se, e, às costas de Negro Antão, dá-lhe uma surra repetindo como refrão sua culpa passiva pela chacina da comunidade mística, em chave trágica. E aqui o professor de história – possível alter ego de Glauber – deixa transparente sua relação de amor e de ódio em relação ao povo e a sua visão de mundo. Assim, quais são motivos que mantém estagnada essa massa mobilizada para rezar e que não se levanta em armas, não impende o

anunciado do cangaceiro Coirana de não deixar pedra sobre pedra? E sinaliza para a sensação de que as agitações na vida nacional parecem obedecer a uma estrutura circular e repetitiva, tanto na cidade quanto no campo:

Professor: – Eu vou embora, negro, eu vou voltar pra cidade, vou voltar pra cidade! Vou encontrar a mesma desgraça, negro! E vou ficar girando, girando, apanhando, sofrendo, sofrendo, apanhando e sofrendo... Brasil, Brasil, Brasil...

Em um profundo abatimento, sentindo-se débil em face do morticínio, o intelectual arrisca deixar o vilarejo de Jardim das Piranhas, dirigindo-se a uma grande rodovia com a finalidade de obter uma carona com os caminhões, que passam acelerados. Permanecerá pela rodovia até ser resgatado por Antônio das Mortes, que o devolve ao cenário da luta, numa alusão de que a guerra ainda não chegara ao fim, apenas uma batalha.

Na praça de Jardim das Piranhas, coronel Horácio, o velho mandatário local, chama Antônio das Mortes para o ajuste final, com ele e seus jagunços. O membro da oligarquia sertaneja frisa, em sua fala, o fato de ter apoiado o fim de Lampião (cangaço) e Antônio Conselheiro (messianismo); contudo, é feito da mesma fibra e coragem que tais sertanejos. E desse modo, incorpora efetivamente o confronto para o âmbito da honra e anuncia que Mata-Vaca, homem pobre contratado para liquidar com os rezadores, não é apenas um braço armado pago, mas um afilhado que defende seu padrinho até as últimas consequências, até a última gota de sangue necessária. O conflito está assim desenhado: os guerreiros de honra em lados opostos, quando o professor de história mostra-se do lado do “ex-matador de cangaceiros”. E, curiosamente, o professor anuncia isso ao coronel no mesmo sentido, primeiramente orquestrado por Coirana, o cangaceiro:

Professor: Coronel, está chegando a hora. Agora a cidade vai começar a enxergar. [...] Sabe quem tá falando? É um homem que nunca derramou sangue de ninguém mas está disposto a derramar o sangue dele para vingar a metade deste sertão injustiçado. É conforme as palavras da Bíblia: olho por olho, dente por dente.

O entrelaçamento estabelecido entre o professor de história e o matador de cangaceiros, Antônio das Mortes, não dissemina a luta de ambos de um ponto de vista revolucionário, segundo a ótica marxista. O que se pode defender é que o intelectual entende que o ato da vingança carrega em si mesmo um sentido revolucionário que se efetiva nas revoltas e nas ações. Contudo, isso não evita que o mandatário local, o velho proprietários de terras cego, observe-se muito mais atemorizado quando colocado em face da nova figura do em relação ao antigo inimigo, que vai para o campo da luta nos mesmos termos. É por isso que o coronel

Horácio analisa-o como um “anjo da peste”, um monstro das novas ideias, oriundo da cidade que chega no campo para “semear a ideia de destruição”¹⁸. Antônio das Mortes também compreende que o poder e eficácia das reflexões do intelectual são de maiores e de mais importância do que sua força bruta, corpórea e violenta. Muito embora, quiçá, isso só se efetive depois que o vilarejo de Jardim das Piranhas depurasse as tradicionais bases do mandonismo local, porque aí sim, as reflexões e novas ideias mostrar-se-iam “utilizáveis” para hastear e propor juízos em torno das mudanças e com elas um oponente bem mais complicado e nomeado, como é o caso do coronel Horácio.

Uma intensa troca de tiros entre Antônio das Mortes e Mata-Vaca, jagunço e afilhado do coronel Horácio, inicia a luta, o duelo do dragão da maldade contra o santo guerreiro, todo construído a partir de referências ao faroeste, e que ocasiona o morticínio de toda a massa armada de jagunços e triunfo para o matador de cangaceiros. Porém, o lance final é de responsabilidade de Negro Antão e dona Santa, que, montados em um cavalo branco, revivem a cena-chave do mito de São Jorge e dão fim à vida do coronel Horácio, quando cravam uma lança em seu peito. Transcorrido este fato, os líderes messiânicos seguem em direção do crepúsculo, juntos do padre da cidade, que por sua vez, simbolicamente, carrega um parabelo nas costas. Mas para onde segue o trio religioso? Os três adentram no sertão profundo. Nesse ínterim, o professor de história, aflito com seus próprios desejos, opta pela morte da sensual amante do coronel Horácio, Laura, que, alvejada por tiro, falece em plena praça pública.

Acabada a luta do dragão contra o santo, Antônio das Mortes, ainda mais deprimido, dá passos em direção da rodovia localizada nas cercanias de Jardim das Piranhas e que bastante movimentada, divide os planos finais da película glauberiana com um posto de gasolina onde se pode captar claramente a presença da concha, logomarca da equipe Shell, que nos faz lembrar que há outro dragão da maldade, bastante feroz abeirando o pequeno vilarejo tradicional: o dragão dos novos tempos, dos tempos modernos, cujo aniquilamento não poderá ser realizado por ele, o ex-matador de cangaceiros. O monstro dos novos tempos possui cabeças infinitas e mais complexas, que, quiçá, mostrem-se mais desumanas que aquelas do velho regime tradicional do patriarcalismo rural.

2.3 – O sertão em dois atos

¹⁸ “Cabe acrescentar que esse papel da cidade não é novo. Já é tradicional na cultura brasileira a cidade aparecer como uma fonte de idéias perturbadoras e renovadoras, quer seja enviando para o interior indivíduos portadores dessas idéias que serão no campo consideradas subversivas, quer seja chamando a si pessoas que aspiram a uma vida melhor” afirma Jean-Claude Bernardet, em *Brasil em tempo de cinema* (2007, p. 75).

O objetivo que se coloca neste momento da dissertação é relacionar os filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, narrativas alocadas no sertão nordestino, ao contexto cultural e ideológico que foram realizadas. Considerando o fato de que ocorreu uma significativa transformação na maneira pela qual o cineasta baiano observava o mundo e entendia a ideia de revolução no período que espaça as duas películas, almejamos analisar o quadro de referências culturais que bem poderiam explicar os diferentes modos de tematização do sertão nas telas.

Torna-se relevante o fato de que o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* costuma ser interpretado como uma espécie de continuação de *Deus e o diabo na terra do sol*. Segundo Sylvia Nemer, em seu estudo sobre a presença do cordel na cinematografia glauberiana, não se trata de um julgamento equivocado, mas de uma posição que deve ser problematizada levando em conta que, nesse segundo filme, o diretor não só reavio as questões apresentadas anteriormente; ele as evocou na chave transformativa, reinventando a tradição de representação do sertão no cinema e, mais do que isso, a sua própria tradição cinematográfica. Configurando-se como um filme decisivo, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, trata da metamorfose de Antonio das Mortes que, de representante do mal, passa à condição de santo guerreiro. No início da película, notamos Antônio retirado de seu antigo ofício, aposentado, vivendo pelos descaminhos da cidade grande. Regressando ao espaço rural do sertão nordestino para examinar a veracidade da informação dada pelo delegado de Jardim das Piranhas, que lhe falara sobre a permanência de cangaceiros na região, o matador se depara com uma realidade exógena: uma espécie de arremedo de cangaceiro se faz passar por herói, falando em nome do povo e colocando-se como seu defensor. O duelo de Antonio das Mortes com Coirana vai provocar a transformação da personagem existencialmente. Porém, não se trata apenas disso, porque a metamorfose de Antonio das Mortes será acompanhada pela metamorfose do próprio filme que vai se distanciar de seu foco inicial, voltado para a representação das performances populares (como o desafio de cordel e os cortejos de cangaceiros e beatos), para transformar-se a si mesmo em uma performance, em um ato de criação coletiva. (NEMER, 2005, p. 172-173).

Lançado no ano de 1969, período no qual a televisão, já implantada na maioria do espaço nacional, fazia do país uma aldeia global, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é um filme que trata do próprio ato da representação, ao papel da imagem nessa nova sociedade. (NEMER, 2005, p. 173). Godard, importante cineasta preocupado com esse

tipo de produção e reflexão, foi uma matriz estética para Glauber no período, que inclusive tomou parte em uma cena do filme *Vento do leste*, de 1969, película do cineasta francês em que Rocha desponta em pé com os braços distendidos em uma encruzilhada que leva para três estradas, indicando o caminho do cinema político:

Glauber Rocha: – Por aqui, é o cinema de aventura estética e do questionamento filosófico, e, por lá, é o cinema do Terceiro Mundo, um cinema perigoso, divino, maravilhoso, onde as questões são questões práticas, como as da produção, da distribuição, da formação de 300 cineastas para fazer 600 filmes por ano, só no Brasil, para alimentar um dos maiores mercados do mundo.

O discurso de Glauber Rocha no filme *Vento do leste*, citado no texto “O último escândalo de Godard” (1985, p. 241) retoma algumas questões apresentadas em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Ao colocar em debate a atitude de Godard em relação à ideia de destruição do cinema, esse discurso sugere, além da rejeição de Glauber a tal posicionamento, um possível caminho para o cinema do Terceiro Mundo. De acordo com Sylvia Nemer, voltados a uma crítica radical ao mundo das imagens, as narrações de Godard eram, na verdade, colagens, composições feitas a partir de fragmentos de outros filmes, notícias, músicas, cartazes, etc. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, informa a autora, recorre a um procedimento semelhante utilizando referências internas ao campo cinematográfico, como é o caso do *western*, e externas, como o desafio de cordel. Mas não se trata aqui, exatamente, de discutir, como nos filmes de Godard, a questão da imagem e sim o problema, mais geral, da representação. Tal questão, na acepção da estudiosa, fica claro, por exemplo, nas cenas de combate que misturam referências dos duelos do *western* com os desafios repentistas. As duas manifestações, tal como apresentadas no filme, ou seja, fora de seu contexto original e associadas uma a outra por meio do diálogo que entre elas se estabelece, provocam no espectador um efeito de estranhamento, um distanciamento em relação ao modelo de representação dominante no cinema comercial. (NEMER, 2005, p. 173-174).

No que se refere à desconstrução de um certo modo de fazer cinema, é muito clara a relação entre Glauber e Godard. Porém, a questão que interessava a Glauber era outra, sobretudo porque outra era também a realidade em que vivia. Negando a ideia de destruir o cinema, o cineasta baiano dizia: “É preciso continuar a fazer cinema no Brasil!” (1985, p. 242). Na leitura de Nemer, não se trata, portanto, de simplesmente “destruir o cinema”, mas de uma destruição acompanhada de um processo de reconstrução. A citação da poesia popular sertaneja, afirma a autora, se inscreve nessa proposta de realizar, por intermédio do

procedimento intertextual, um novo tipo de criação cinematográfica. Na verdade, isso não é uma novidade na cinematografia de Glauber Rocha: em *Deus e o diabo na terra do sol*, o cineasta já fazia uso, por exemplo, do cordel para criar um contraponto narrativo às imagens; em *Terra em transe* é a poesia de Mário Faustino que cumpre esse papel; porém, em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* o uso da citação não apenas serve para criar um contraponto entre a narração e a imagem, mas principalmente para promover, conforme Nemer, uma inversão no sentido original da imagem que assume, assim, sua condição de espetáculo, de performance. Inclusive, o uso da citação em *off* do cantador e poeta popular, predominante em *Deus e o diabo na terra do sol*, não é comum no filme de 1969, que adota, preferencialmente, a fala declamada, mecanismo que aprofunda ainda mais a ideia de artifício da representação, de simulacro. (NEMER, 2005, p. 174-175)

Mistura insólita de ironia, didatismo e delírio, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* expressa, no dizer de Sylvia Nemer, muito bem as tensões de Glauber quanto a se manter fiel ao ideário de transformação social propagados pelo Cinema Novo ou seguir outro caminho (adotando, por exemplo, a linha do Cinema Marginal, voltado para um discurso completamente sarcástico e demolidor). (NEMER, 2005, p. 175-176). Em suas cartas ao mundo, o cineasta manifesta sua dificuldade em adotar uma posição: o Cinema Novo, segundo ele, estava esgotado; o Cinema Marginal ele desconsiderava. Não há, contudo, nessa recusa de Glauber Rocha em aceitar o Cinema Marginal, qualquer sinal de nostalgia em relação às formas de cinema político do passado. Na verdade, afirma Nemer, se há um traço que nele se destaca é a ligação intensa com o momento vivido e a necessidade constante de reinventar o seu cinema, como se vê inclusive em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, onde sua volta ao sertão se faz acompanhar da necessidade de discutir novas questões, introduzir uma nota de diferença àquele sertão fechado de *Deus e o diabo na terra do sol*. Como lemos no estudo de Nemer, o sertão de 1969, paralelamente o que fazia um dos principais movimentos de vanguarda da época (o Tropicalismo, que juntava “margarina” e “Amaralina”, “bossa” e “palhoça”), está repleto, de elementos da cultura urbano-industrial: o posto de gasolina, os veículos, o rádio, as músicas (“Carinhoso” e “Cheiro de Carolina”), as latas vazias servindo como vasos de planta e as próprias personagens Laura, Matos e o professor que fazem penetrar no sertão não apenas os figurinos, mas também a moral da cidade grande. (NEMER, 2005, p. 176).

A película, em sua profusão de sentidos, expressa, na acepção de Nemer o sentido da ausência de sentido. Marcado pelo enrijecimento da ditadura, pelo fim das utopias e dos ideais

revolucionários, pela presença, considerada alienante, da televisão no cotidiano da sociedade brasileira, pelo surgimento dos movimentos de contracultura, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, diz a autora, é fruto de um momento histórico distinto daquele de *Deus e o diabo na terra do sol*. Apesar de apenas cinco anos separarem a realização dos dois filmes, esses foram anos de intensas mudanças sociais, culturais, ideológicas, em suma, de uma profunda mudança de mentalidade. O que não significa que o sertão tenha mudado nesse período; o que efetivamente mudou foi a forma de olhá-lo. Até 1964, argumenta a estudiosa, ainda era predominante a crença na possibilidade de se mudar o país, ou melhor, de se mudar o mundo. *Deus e o diabo na terra do sol*, como basicamente toda a arte política então produzida, inscreve-se nesse contexto ideológico cuja referência é a arte como agente da revolução. Bastante homogêneo em suas referências, o filme de 1964, ao contrário de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* onde a busca carece inteiramente de sentido, trata de uma busca concreta, ainda que tal concretização se dê mais no plano da idéia, da imaginação, do que da realidade, posto que a revolução, objetivo dessa busca, permanece, no final, em aberto. (NEMER, 2005, p. 176-177).

O filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* está circunscrito em um contexto distinto no qual a experiência não é mais transmitida, ela é a própria razão de ser da obra. Em conformidade com Sylvia Nemer, não é à toa a vinculação do filme a uma expressão poética onde a criação é simultânea à transmissão e a participação do público vital na evolução do espetáculo. Argumenta a autora que, ao contrário do folheto, cuja narração remete a algo ocorrido no passado, o desafio e o duelo são uma poesia do presente, do instante, do improvisado. (NEMER, 2005, p. 182). Em um caso, trata-se de contar uma história. No outro, de provocar uma experiência:

não mais narrar uma estória, transmitir uma determinada experiência existencial, pessoal ou histórica, para cujo fim o filme não passaria de mero suporte, de simples veículo. Mas sim considerar o cinema como essa própria experiência/vivência. Conceber o filme não como o meio para emitir conceitos e conteúdos, mas como o espaço para a experimentação de processos novos (BORGES apud NEMER, 2005, p. 182)

A opção pelo experimentalismo faz parte do contexto da contracultura que envolveu as mais diferentes manifestações culturais, afirma Sylvia Nemer, em seu estudo sobre o cinema de Glauber. Em comum havia a ideia de que o público ajudava a fazer o espetáculo: os happenings de arte plásticas, os Festivais da Canção, o Teatro de Arena, o Oficina, os shows do Opinião e, acima de tudo, as passeatas de protesto que reuniam nas ruas milhares de pessoas em atitude de contestação à ordem. Essa insubordinação generalizada, essa rebeldia,

essa energia espontânea que brotava nos palcos e nas ruas, afirma a autora, difere completamente da noção de participação do início dos anos 1960, quando o fazer político estava atrelado aos partidos, sindicatos e organizações de classe. (NEMER, 2005, p. 182-183).

2.4 – Considerações prévias

Nesse chão histórico, onde a arte era uma militância, a massa estava absorvida na mensagem do seu líder. Esse é o retrato mostrado no filme de 1964, em que a câmera fixa, à maneira do cinema político da época, denuncia a imobilidade da população sertaneja. Na interpretação de Nemer, totalmente diferentes são as imagens do filme de 1969, onde o povo, repetindo velhos rituais, não apenas participa como faz acontecer o espetáculo. A própria ideia de espetáculo merece ser reconsiderada, posto que, nesse filme, o que está em jogo, no que se refere à apropriação das tradições populares, é a carnavalização do mundo da ordem e seus espetáculos tradicionais: a parada de Sete de Setembro, por um lado, e, por outro, o espetáculo cinematográfico, o cinema de aventura, de violência, normalmente fundado sobre uma perspectiva de arte burguesa. O filme de 1969, diz a autora, também carnavaliza a noção de popular como folclore, desenvolvida por intelectuais da cultura, que se dirigiam ao povo com um olhar de especialista. Em seu aspecto livre, lúdico e desordenado, as manifestações da cultura popular, tais como apresentadas em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, invertem a rigidez e os códigos da cultura oficial e da arte burguesa, estabelecendo um contraponto à sua hegemonia. Ao contrário de *Deus e o diabo na terra do sol*, voltado para a narração, para a repetição da história, diz Nemer, aqui o que interessa é a sua teatralização, a sua carnavalização. (NEMER, 2005, p. 183).

Outra questão que deve ser considerada, quando se trata das diferenças entre o filme de 1964 e o de 1969, é a introdução do som direto e do equipamento leve que permitiu a *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* registrar os cantos improvisados dos habitantes da vila de Milagres. Deve-se, no conselho da estudiosa, levar em conta, quando se observa a forma do povo ser representado em cada um dos filmes, por um lado, as mudanças ideológicas, que repercutiram no modo do artista dirigir seu olhar às manifestações populares, e, por outro, as mudanças tecnológicas, que deram nova configuração a tais manifestações. Em suas duas visões do sertão, Glauber Rocha, extremamente atento ao que ocorria à sua volta, revela algumas das principais mudanças ocorridas no país naquele período em que tudo minava e tudo ainda parecia viável. (NEMER, 2005, p. 183-184).

CAPÍTULO 3

O sertão de José Lins do Rego e Glauber Rocha: as pistas para a comparação

3.1 – Primeira aproximação

O objetivo que se coloca nesta parte do trabalho é examinar a produção ensaística de Glauber Rocha publicada na revista *Mapa* (1957-1958), um periódico de existência curta – três números publicados na Bahia –, de cunho manifestamente revalorativo e recuperativo das artes e autores brasileiros. Procuraremos trabalhar qualitativamente, buscando apresentar, mesmo que brevemente, seu tema, sua linha editorial, seu formato, como também seu corpo de autores. Centraremos nossa atenção no ensaio “Romance de José Lins do Rego”, trazido à luz em 1957, ano de falecimento do escritor paraibano. Alguns apontamentos sobre este texto almejam definir os impactos e embaraços que a leitura de um romancista, já naquele momento canonizado pela crítica, que sempre tivera veiculação com o regionalismo nordestino, reverberou na consciência do estudante ainda em formação. E também deste texto é possível termos uma ideia da busca e entendimento de uma visão nacionalista e de arte, explicitadas pelo jovem ensaísta, por certo, subsidiadas também pelas leituras da produção ficcional do escritor paraibano, visto por Rocha como um grande romancista moderno, brasileiro por natureza e excelência.

Inicialmente, podemos considerar que o ensaio em pauta está dividido em cinco partes: uma explicação inicial sobre o escritor paraibano, uma visão geral dos seus romances, um diagnóstico para as narrativas do assim chamado “ciclo da cana de açúcar”, uma análise dos últimos produtos simbólicos de Lins do Rego e uma pequena conclusão. Importa para essa investigação, a título de recorte, as observações que o jovem Glauber Rocha efetuou a

propósito dos romances *Pedra Bonita*, de 1938, e *Cangaceiros*, de 1953, nas quais nota disparidades a respeito de uma narrativa que se divide em dois livros, afastados por quinze anos. E a partir dos diagnósticos feitos pelo autor, a propósito dos dois romances, procuraremos apresentar quais são os sujeitos que ele denominou de *três tipos basilares que José Lins lança como uma representação da vida pobre no Nordeste*; quais são os *quatro elementos vigorosos* que dominam o Nordeste narrado por José Lins do Rego; e o alcance de heroicidade conferida à representação do cangaceiro Aparício apenas em *Cangaceiros*, romance no qual José Lins do Rego deixa de assinalar a procura pelo herói, e onde se observa, conforme Rocha, “uma consumação”.

3.1.1 – Um período em *Mapa*¹⁹

Mapa é um sonho acalentado em salas e corredores. *Mapa* é trecho de vida, que deverá permanecer e frutificar. Queremos as gerações passando por essas páginas, queremos falar do presente como é, e do futuro quando chegar. Ambos, presente e futuro devem entregar tudo a si através do pensamento moço. O jovem tem um destino, tem uma bandeira não para carregar em desfile patriótico, e sim para abrir ao vento e ficar alerta. Cantaremos o hino escutando o inimigo. Semearemos a terra matando a erva má. *Mapa* é uma afirmação do que somos. Mocidade voltada para problemas de arte e que não deixa de conhecer os problemas do Brasil. Se na hora for necessário um grito debaixo para cima, saberemos como dá-lo. As esperanças estão voltadas para nós. Só nos resta continuar o caminho aberto para uma pátria livre dos abraços interesseiros. Este é o nosso objetivo e para isto estamos em *Mapa*, esperando o momento, unidos, irmãos e cheios de confiança no futuro²⁰

De existência curta, a revista *Mapa* contou somente com três números entre 1957 e 1958. A título de nota, seu primeiro número somou quarenta páginas, obteve apoio da ABES (Associação Baiana de Estudantes Secundários), e a direção editorial oscilava, estando nas mãos de Fernando da Rocha Peres em alguns instantes e nas de Glauber Rocha em outros. No caso da primeira edição, a direção foi assinada por Fernando, recebendo, aliás, respeitáveis subsídios gráficos de Calasans Neto em suas capas, que contribuiria duas vezes com o

¹⁹ Assim como Antonio Cândido, em sua *Formação da literatura brasileira*, que reconheceu a importância da noção de “período”, entendemos que o mesmo, é por nós utilizado “incidentemente e atendendo à evidência estética e histórica”, longe de “distinções rigorosas”. E isso porque procuramos assinalar, conforme Cândido, apenas “a idéia de movimento, passagem, comunicação, - entre fases, grupos e obras” (1964, p. 37).

²⁰ *Mapa*, Salvador (BA), ano 1, n. 1, 1957, s/p. [verificável na contracapa da revista].

periódico, com as capas da primeira e terceira edições, uma vez que na segunda edição, este trabalho ficou sob a responsabilidade de Lênio Braga.

No primeiro número da revista *Mapa*, há uma miscelânea de gêneros publicados (crônica, conto, poemas e ensaios), os quais procuraram demarcar a variedade cultural a que se propunha o periódico, respectivamente assinados por Júlia Conceição, Paulo Gil Soares, Carlos Anísio Melhor, Lina Gadelha, Silva Dutra, Albérico Mota, João Carlos Teixeira Gomes e Zilmérico Ribeiro (GOMES, 1997; REBECHI JUNIOR, 2011). A segunda e a terceira edições alargaram em número de páginas e de colaboradores; desta vez, desvinculando-se do bairrismo, pois passam a receber contribuições de outros estados, como é o caso de Mario Cravo e do próprio Di Cavalcanti, que publicou na revista *Mapa* de número dois, um pequeno ensaio sobre a pintura moderna.

A terceira edição é singularizada pela chegada de espaços publicitários em seu interior, dividindo lugar com vinhetas de Genaro de Carvalho e um texto do crítico e cineasta Alex Viany, um setor exclusivo para a prática da tradução de textos e a retirada da seção “noticiários”, presente até então nos dois primeiros números. Apesar de as diferenças terem ocorrido no interior das fileiras que organizavam a *Mapa*, nos adverte o texto do editorial do terceiro número:

As posições fundamentais estão na mesma base: *editar os novos sobretudo, os mais velhos na medida do possível e do justo*. Completando: olho aberto sobre o retrocesso cultural da província. Cumpre, sobretudo, deixar essa angulação bem enquadrada, uma vez que, lidando por excelência na casa da tradição e do culto ao passado e da robusta mitologia em torno dos falsos valores daqui e de outras terras, *Mapa* – que a esta altura já não mais é uma tímida estreante – mantém, cada vez mais dura, a sua intolerância.²¹

Na interpretação do próprio João Carlos Teixeira Gomes, que figurava como membro do corpo de publicações do primeiro número, a “mais importante das colaborações, porém, era a do próprio Glauber, através de um ensaio intitulado „O *western* – uma introdução ao estudo do gênero herói”” (1997, p. 33). Poder-se-ia observar aí a gênese dos estudos sobre o faroeste norte-americano, os quais se alargariam ao longo da vivência do cineasta em potencial, porque o *western*, Glauber Rocha dizia já naquele “trecho de vida”, fora criado, enquanto gênero filmico, “para ganhar o coração de todos”, posto que “o homem do século XX cresceu à sombra do herói criado por Hollywood” (1957, p. 19). E pelas palavras de Rocha, pode-se considerar que o estudante está voltado à crítica de dominação cultural dos E.U.A, neste caso, especificamente através do cinema, e observemos que, em seu pensamento,

²¹ *Mapa*, Salvador (BA), ano 2, n. 3, 1958, s/p. [verificável na capa e na contracapa da revista], grifo nosso.

o sentido de superioridade, de fonte hegemônica para os outros países é colocada no plano do universal; os heróis construídos e difundidos pela indústria cinematográfica norte-americana estavam aptos a forjar os nossos heróis, melhor dizendo, o “deles” que passam a ser “nossos”. A supremacia de como tal fato social e estético é possível, integrado dentro de um corpo de perspectivas e imperativos que então subsidiam sua recepção, é o que desponta na visão do estudante. É importante assinalar isso porque parece estar nessas linhas iniciais de Glauber, mesmo que de forma ainda incipiente, as reflexões que se darão, digamos assim, de forma mais séria, no âmbito de uma ética e de uma estética cinematográfica, propostas em forma de manifesto; referimo-nos ao texto “Uma estética da fome”, já comentado neste trabalho.

Assim, pelo menos a partir da figura de Glauber Rocha, não que com isso ignoremos a importância dos outros membros, pode-se assegurar que houve a confirmação daquilo que fora escrito no editorial acima transcrito; o que naquele momento fora pensado e até veiculado em sentido profético se confirmou: as inquietações sentidas e vociferadas naquela época “permaneceram e frutificaram”, para usarmos termos lá colocados. E por que se inquietar com um cinema que não é nosso? Pensando exclusivamente no ensaio “O *western* – uma introdução ao estudo do gênero herói”, de 1957, a indagação ganha força quando levamos em consideração o suporte em que o texto foi publicado, uma revista de cunho manifestamente revalorativo de nossas artes, como pudemos ler em seus editoriais. Por que estudar um herói que não é nosso, mas que, de certa maneira, é oriundo de uma cinematografia que nos moldou? São questões que nos ocorrem apenas ao passarmos os olhos pelo título do ensaio.

Iremos nos deter no ensaio “Romance de José Lins do Rego”, *Mapa 2*, e não levantar questões abordadas nos outros dois, o primeiro sobre o *western* e a construção mítica do caubói no cinema de massa norte-americano, *Mapa 1*, e o outro, quando comenta o cinema mexicano, *Mapa 3*, atentando à necessidade de recorte colocada pela natureza deste texto. Todavia, vale levantar, ainda que brevemente, a ideia de que justapostos, nutrem motivações intelectuais dadas e configuradas dentro de um corpo de questões suscitadas e enfrentadas pelo jovem Glauber de Andrade Rocha entre 1957 e 1958, e de onde é possível se contrair certo balanço, que a nosso ver, mereceria descrição mais detalhada e aprofundamento, mas que escapam ao caráter de concisão a que esta investigação deve obedecer, no sentido de que nos preocupamos em evitar certa prolixidade que se originaria ao nos determos nos três ensaios.

O que não impossibilita dizer que na tríade discursiva apresentada para a revista *Mapa* tem-se, a nosso ver, colocado no pensamento do jovem Glauber que, para se construir uma

visão sobre o Brasil e para que esta seja considerada séria, deve-se necessariamente levar em consideração os aspectos comparativos possíveis, a seu ver, mais do que essenciais àqueles que se propusessem a tal finalidade. Ao que tudo indica, Glauber precisa mirar outras formações discursivas e de linguagem, outras experiências estéticas. A impressão que se tem é que, nesses três ensaios, está colocado como necessidade ao cineasta em potencial discutir e frequentemente, porque não dizer, buscar estímulos a partir de outro campo artístico que não o seu. Glauber Rocha parece ter escrito sobre a literatura (de José Lins do Rego) com intenção de equacionar e contrair diversos argumentos para a arte cinematográfica, para aquilo que desenvolveria particularmente em seus filmes, e escreveu sobre outras cinematografias (norte-americana e mexicana) para esboçar contextos, e assim pensar nossa própria realidade, guardadas as especificidades em que Glauber comparou as formas como tais cinematografias aportaram no cinema nacional ou possibilidades de confronto.

3.1.2 – Glauber Rocha, leitor de José Lins do Rego

Apesar de publicado em 1957, ano de falecimento do escritor paraibano José Lins do Rego, o ensaio “Romance de José Lins do Rego”, mesmo que, pela data, possa sugerir, a primeira vista, qualquer homenagem póstuma, não o é. E se por esse aspecto iniciamos nossas considerações sobre o ensaio em questão é porque queremos demarcar uma vontade explícita do ensaísta abordado, ou melhor, que a inspiração para a escritura e publicação do texto não se vinculava à morte do escritor, mas à necessidade de recuperação da leitura dos produtos artísticos deixados por José Lins do Rego. Assim se expressa Glauber Rocha ainda nas primeiras páginas do artigo:

Este trabalho já estava concluído quando o romancista morreu. Sentimos que a nossa responsabilidade cresceu mas sabemos mais da necessidade de que José Lins penetre em muito lugar ainda hoje fechado, imbecilmente fechado para ele. (1957, p. 60)

Na primeira parte de seu ensaio, Glauber Rocha apresenta de forma poética, em tom manifestamente elogioso, o escritor paraibano:

Nêle existe uma cantoria dos pássaros, um sabor de mel, um verde, e colorido cheiro de flor nortista, um criar fecundo de mitos de homens crescendo e ruindo do apogeu à decadência do engenho. Nêle o lirismo das vacas leiteiras, do canavial inclinado ao vento do aboiar no crepúsculo. Nêle a vasta humanidade e o verde da terra. Nêle, sobretudo, o homem brasileiro, o herói nascendo, um novo herói, nosso, a procura da grande luta. Nêle a alegre conclusão de que o romance brasileiro existe. (1957, p. 60).

Essas linhas demarcam as chaves de entrada utilizadas pelo o estudante Glauber Rocha para submergir nos romances de Lins do Rego: a terra, a paisagem nordestina como matéria fecunda para elaboração de uma literatura fincada no local. Os adjetivos utilizados pelo ensaísta para caracterizar a forma como o dado particular foi incorporado esteticamente pelos produtos de Lins do Rego reiteram o elogio à obra e a seu autor: “sadio e forte” (1957, p. 59). Entretanto, lembra-nos subseqüentemente o autor que considerar o memorialismo desenvolvido nas narrativas do escritor paraibano não pode ser parâmetro único e, a seu ver, incompleto, na apreensão das narrações. Nas palavras de Rocha, José Lins do Rego não se resume a um fotógrafo, um memorialista, mas teve condições de traçar “com hábeis domínios, o nordeste do senhor de engenho e do cangaceiro. Assim, ultrapassa a lembrança numa criação de heróis, num levantamento de mitos.” (1957, p. 59).

Tal afirmação possibilita-nos compreender então que, para o jovem ensaísta, o autor de *Menino de engenho* elabora uma produção estética apta a conferir heroicidade às criaturas inventadas, às quais foram inspiradas e recolhidas a partir da experiência agrária que marca José Lins do Rego. Como lemos em Glauber, há na composição estética do escritor paraibano algo para além do registro objetivo, “fotográfico” e “memorialista”, para usarmos termos do próprio ensaísta. Em seus escritos há, por meio da representação empregada, caracteres e categorias sensíveis que despregariam as narrativas do mero saudosismo, da lembrança de heróis que sentiram o falecimento de uma ordem moral quando da chegada de outra. Ao nos determos nessas considerações de Rocha, podemos entrever que o interesse do jovem estudante em José Lins está em perceber como o escritor absorveu dados da experiência vivida e ao compor suas personagens, conferiu dimensão mítica a elas. E assim, Rocha chega ainda ousadamente a questionar: “Por que então não dizê-lo o moderno romancista brasileiro por excelência?” (1957, p. 59).

É possível notar também que, na leitura de Glauber sobre o romance brasileiro, o autor considerou que o mesmo se caracterizou e se fortaleceu por meio da temática regional. Enquanto alguns autores continuaram a representar o local à maneira pitoresca, observa Glauber, outros eliminaram o artificialismo e extraíram da terra, por meio de dimensões estéticas de alcance díspares, o homem e a própria terra, como assim julgou ocorrer em primazia em José Lins e sua obra. O motivo pelo qual quer reaver a leitura desta produção ficcional nos círculos intelectuais baianos fica evidente ainda na explicação inicial dos propósitos de sua abordagem, nos quais utiliza de certo espírito modernista e vocábulos escrachados, e não poupa nomes, sendo incisivo em sua observação sobre a realidade da

cultura baiana e a necessidade de defendermos nossa terra e os produtos culturais dela oriundos. Conforme Glauber Rocha:

Pena que os jovens, agora, vivendo uma crise de valorações, não se integrem e se dispersem na obra de nossos melhores romancistas. *Lamentável a pré-disposição contra o que é nosso, muito triste a pregação de um falso universalismo que não passa de masturbação mal executada.* Assim, a maioria se acaba na mais profunda *sub-literatura, no pior sub-produto*: Françoise Sagan. Os que se iniciam em poesia, conto ou romance, para não falarmos em outras manifestações artísticas, estão *desarticulados*, vítima de uma inconsciência formal e temática, perambulando fascinado entre os “ismos” importados e a falsa, porque necessitada de vivência, penetração nos elementos de nossa cultura. (1957, p. 59, grifos nossos).

Fica evidente em seu ensaio que Rocha julga a depreciação de José Lins do Rego junto aos setores jovens da Bahia porque esta realidade cultural estava atrelada às múltiplas intervenções culturais oriundas de outras nacionalidades; em parte pela disseminação de fontes teóricas e modismos que avultavam e compunham o juízo de gosto de jovens animados por esse “novo” e pela circulação em massa de autores de leitura/literatura mais simplificada. Como lemos, Rocha dá como exemplos desse tipo de literatura Campos de Carvalho e Françoise Sagan. O intuito do estudante é discorrer para um grupo mais extenso de jovens. É principalmente a juventude seu alvo, em especial aqueles que viam com certo charme a cultura estrangeira e menosprezavam a cultura local. Como entendemos do trecho supracitado, Rocha percebe na importação desmedida da produção estrangeira e na publicação corrente de autores nacionais de valor estético que ele considera menor, instrumentos que fomentam a inconsciência do público leitor, que por sua vez, abandonou, ou melhor, passou a inferiorizar outras práxis literárias nacionais, fontes fundamentais para os contornos daquilo que somos. Para o autor, a juventude deveria olhar as fileiras de textos literários que colheram da vivência agônica, proximamente, e que incorporaram “elementos de nossa cultura” (1957, p. 59) com rigor e destreza.

Vale bem considerar os parâmetros utilizados pelo ensaísta Glauber Rocha para avaliar duas frentes distintas de modos de composições literárias. Se por um lado temos as produções voltadas ao dado local, vistas com otimismo, por outro, temos o que o autor denominou de “sub-literatura”, “sub-produto”. Tem-se colocado na crítica do jovem estudante uma relação bastante delicada que é aquela que toca nos aspectos mercadológicos da cultura nacional. Na leitura de Glauber, as obras de literatura produzidas com o intuito de serem digeridas com facilidade por uma massa de leitores são fracas porque seus autores se doblam às vontades ditadas por certa indústria cultural que bem organiza uma agenda de predileções temáticas, das quais não apenas faz farto uso, mas colocadas em circulação, moldam, em certos sentidos,

a consciência dos indivíduos. Neste caso, a juventude baiana. E isso sem contar o papel do escritor nesse contexto, que aproveitaria certas receitas estratificadas e reaplicá-las-ia sucessivamente, não se preocupando em realizar produtos estéticos sistemáticos e consequentes.

É também, no mínimo curioso e pertinente para esse trabalho, assinalarmos então o ponto de contato central entre os romancistas regionalistas de 1930 e os jovens da *Mapa*, enquanto produtores de discursos a serem encampados quando da realização de seus produtos simbólicos. Os dois grupos propõem manifestos de revalorização de nossas idiossincrasias regionais. Pertencem à parcela que estima o localismo aqueles irmanados na ideia de serem “anti-digestores” das matrizes colonizadoras. Não que delas não pudesse estabelecer estreitamentos, mas é que o contato deveria colocar-se a favor do amadurecimento do relacionamento entre o local e o universal.

Assim como a juventude da *Mapa*, o grupo regionalista de que fazia parte José Lins se colocou abertamente a favor da revalorização de nossas particularidades, tentando discutir em “brasileiro”. “Queremos as gerações passando por essas páginas”, afirmou-se no editorial do primeiro número da *Mapa*, o que bem demarca quais as predileções dentro do corpo a ser revisitado e evocado pelos jovens estudantes. “Os mais velhos na medida do possível e do justo” afirmou-se no editorial do terceiro número, admitindo que os romancistas do Nordeste enquadram-se nos parâmetros a serem norteadores de propaganda leitora. Sair em defesa da necessidade de se ler um José Lins do Rego é uma possibilidade, vista por Glauber (1957), como fuga à “sub-literatura”. É como se lêssemos nas entrelinhas, “reeditemos com a mais justa consciência valorativa o Sr. Lins do Rego”; nele, poder-se-ia adentrar artisticamente nas investigações sobre as idiossincrasias do homem brasileiro, pois “não deixa de conhecer os problemas do Brasil”, é fonte para se “falar do presente como é”, para usarmos termos em circulação nos editoriais.

Sobre a juventude “estagnada” a que se refere Glauber, tem-se, a seu ver, um conjunto de indivíduos nascidos na mesma época, mas que, em suas ações e predileções, encarnam um sentimento de inércia, o qual estabelece a sujeição irrestrita “aos movimentos ruidosos, chamados de renovadores, pequenas revoluções de gritos e panfletos desencadeadas no bar ou na biblioteca sem nada apresentarem de realizado” (1957, p. 59). Prossegue Rocha:

embora procurem destruir uma tradição que já não temos ou valores vigentes que ainda não se cristalizaram, provoca uma geração que, se levada a sério e se vingada, já prenuncia uma fase de suposta literatura da qual o Sr. Campos de Carvalho poderia ser distinguido como legítimo pre-representante. (1957, p. 59).

Guiado, pois, pelo nacionalismo de defesa de nossa literatura e nossa terra, para Glauber o consumo desenfreado de objetos culturais estrangeiros possibilitava apenas o “convite ao fácil”, à reprodução de moldes e não reinvenção da forma. A preocupação do jovem estudante era com o regionalismo nordestino esquecido e pouco apreciado no período. Esta vertente estética passou, conforme o autor, “a ser troça para muita gente enfeitada com renda. A simpatia e o conhecimento às culturas estrangeiras superam em muito o conhecimento de nossa literatura e dos nossos costumes” (1957, p. 59). De acordo com o ensaísta, nesse período, a mocidade baiana necessitava inquietar-se com o homem brasileiro e, ao elencar seus tipos, considerava que o homem litorâneo havia se esquecido do “camponês, vaqueiro, seringueiro; nem o jovem do litoral viu o operário que vai com ele no bonde ou o estivador que lhes descarrega as importações” (1957, p. 59). E de maneira embravecida continua o futuro cineasta:

O jovem também não viu o amor. *Tornou-se maldito, desequilibrado sexual, machinho sem fibra.*

Aqui não nos cabe dissecar as causas; *elas estão disseminadas em todo nosso lento e complexo processo preparatório de cultura. A acusação, porém, mesmo que violenta, se faz necessária; aliás, vale apenas por sua necessidade.* Vergonhoso que o romance brasileiro, principalmente o moderno, seja mais conhecido do público literariamente desprezioso do que por quantos, auto-suficientes e envoltos no mais fácil e pretencioso verbalismo, já se presumem os renovadores de nossa literatura. Isso para não falar na inautenticidade em nosso teatro e cinema; para não dizer que o sucesso popular apaixona mais que a honestidade e a convicção de um dever, sacerdócio literário. *Uma coisa é realizar uma obra bem feitinha e outra é realizar uma obra consequente;* o Brasil está cheio de literato frustrado macaqueando prolixidades nas colunas dos suplementos literários. O nosso jovem volta a adquirir um requinte já superado, encara o livro pela qualidade gráfica, o teatro pelos efeitos da luz, o cinema pela nitidez do som, etc., etc.. *Enquanto isso, ‘enquanto os sabichões discutem se doce de abóbora não dá chumbo pra canhão’, uma imensa temática brasileira vai se esgotando por si ou por alguns bem intencionados inexperientes ou outros raríssimos talentos.* (1957, p. 59, aspas do autor e grifos nossos).

A partir do transcrito, temos a possibilidade de entrever também, a “metodologia” utilizada por Glauber para analisar as obras de cultura, ainda pensando prioritariamente a literatura. Desse modo, importa indagarmos: o que Glauber Rocha entende por “obra bem feitinha” em contraposição a “uma obra consequente”? A nosso ver, a primeira categoria apresentada por Glauber relaciona-se com obras de nossa literatura que na aparência esfumaram os dados apreendidos do real e tiveram um acabamento estético de valor considerado inferior por ele; todavia, também se colocaram como um aríete a desvirtuar as injustiças sociais de nosso país, e isso atrelado ao acabamento formal das obras.

Os autores das ditas “obras bem feitinhas” não conseguiam visualizar a miséria oriunda de nossa tradição colonizada, rejeitando a forma trágica de se narrar a condição do homem brasileiro. Assim, apreciam, segundo Glauber, passivamente o sabor dessa condição, passando a glamourizá-la, maquiando o real, afim de que pudesse ser palatável, “macaqueando prolixidades”, como bem disse o então estudante. São obras, e vale lembrar que Glauber estende seu diagnóstico da literatura para o teatro e o cinema, no momento em que fala da expectativa do receptor com “as luzes” e os “sons”, que mais valem pela operação que executam (da técnica). Importa destacarmos que para Glauber é esse tipo de arte que provoca “esterilidade”, “raquitismo filosófico e a impotência”; tais consequências são mais bem explicadas pelo cineasta no já citado manifesto “Uma estética da fome”, e que não estão presentes no ensaio sobre José Lins do Rego, apesar de a ideia estar colocada de forma embrionária e o vocabulário muito se assemelhar àquele retomado pelo texto de 1965. Todavia, pensada a ideia no corpo do ensaio sobre o autor de *Fogo morto*, serve para qualificar a falta de vontade e percepção da juventude baiana em relação ao que, na visão de Glauber, acabou, na verdade, por representar o moderno na arte brasileira, no caso de Lins do Rego, na literatura. Para o ensaísta, José Lins do Rego é um daqueles “raríssimos talentos” (1957, p. 59) e por isso colocado pelo jovem crítico nas fileiras das “obras consistentes”, ao lado de autores como “Euclides da Cunha, de Machado de Assis, de Lima Barreto” (1957, p. 60), só para citarmos alguns apontados pelo autor.

Essa segunda categoria era produtora de “obras consistentes”, as quais estão fundamentalmente relacionadas à renovação da prática cultural de seu tempo e de seu espaço e sua conseqüente modernização de padrões em relação à absorção da tradição, tentando fugir da realização de uma arte comercial, pura e simplesmente. Segundo Glauber, uma “obra consistente” brota a partir de uma figura de autor, devendo ele não se ligar ao produto e ao produtor da indústria literária, sob o risco de perda moral. José Lins é admirado por Glauber Rocha porque é um autor, explora a dignidade da arte por meio da vida social, onde fica evidente a consciência e a assinatura de uma autoria em seus relatos. Sentencia Rocha:

Importa a cultura de sensibilidades que fará da literatura uma expressão do homem, um dizer claro de vida. Compete mais que um existencialismo mal importado e pessimamente digerido – razão da diarreia campos de carvalho [sic] e seguidores – o domínio do tema; compete adquiri-lo e pesquisa-lo no sentido de uma interação mútua de si e da obra. Ser honesto e autêntico sobretudo. Lidar com o que é nosso não é nacionalismo ufanista como muita gente está pensando que somos. Conhecer o Brasil e seu tema e sua cultura e sua história e sua sociologia não é ufanismo; conhecer sua arte é dever de quem se supõe intelectual. Hoje qualquer menino que leu um artigo ligeiro sobre Kierkgaard se enche de inteligência e passa a esculhambar, sem razão

aparente, por esnobismo apenas, Euclides da Cunha, por exemplo. (1957, p. 60, grifos nossos).

Ainda no ensaio “Romance de José Lins do Rego”, Rocha aponta à possibilidade de encontrarmos no romance nordestino investigações sobre o dado telúrico e o homem. Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego são, pois, a seu ver, autores de “obras consistentes”. Todavia, destaca o autor, estavam imbuídos de formas de absorção e representações díspares para uma mesma territorialidade e povo.

Em Graciliano, Jorge Amado e José Lins do Rego, apontados pela crítica como a trindade máxima desse romance [romance do Nordeste], encontram-se manifestas três tendências diversas na captação e interpretação da realidade visada, caminhos que partem de um mesmo tema em direções contrárias, indo desde o aproveitamento e emprego literário da língua, até ao domínio do elemento psicológico e documentação do social. (1957, p. 61, colchetes nosso)

Na produção literária de José Lins do Rego, comenta Glauber, poder-se-ia descortinar, por meio de uma abordagem em chave trágica, todo um narrado que vai da aparente vivência alegre dos meninos de engenho ao declínio de um modo de vida arrastado pela chegada das usinas e seus outros modos de produção, acumulação e distribuição de renda, não deixando de sinalizar o messianismo e o cangaço como horizontes condicionantes para o homem pobre livre inserido nesta mesma sociedade. Visto deste ângulo, compreende-se, aliás, porque o autor de *Menino de engenho* tanto impressionara o jovem Glauber. Nas palavras do próprio ensaísta, José Lins não comporta a “aridez do mestre alagoano [Graciliano Ramos]” (1957, p. 61), nem mesmo “os propósitos políticos de Jorge Amado” (1957, p. 61), mas encontrou um meio peculiar de entrelaçar o vivido e a forma de relatar. Na interpretação de Raquel Gerber, “de José Lins [Glauber Rocha] absorve, também, um clima de evocações, de lembranças, de chamado da recordação” (1982, p. 53). Para a autora, os romances de José Lins do Rego e os filmes de Glauber Rocha se tocam na medida em que legitimam um valor estético defendido de bom grado pelos artistas: colocar a obra de arte a favor da recuperação ontológica da experiência pessoal por meio da memória, tradição e invenção.

Contudo, para a estudiosa, as confluências de José Lins do Rego em Glauber Rocha não parariam por aí. Segundo ela, Glauber “ainda absorve a ideia da evolução e transformação da consciência dos personagens” (1982, p. 53) do escritor paraibano. Ao referir-se ao ensaio escrito por Glauber sobre José Lins do Rego, comenta Gerber que o estudante apresenta uma análise ininterrupta através dos romances, numa tentativa de demarcar seus personagens centrais, sua psicologia. Entretanto, salienta a autora, somente “enquanto consciências em transformação” (1982, p. 53).

Estuda também a concepção de herói brasileiro que aparece no romance de José Lins em comparação com a que aparece no romance de Jorge Amado. Ambos nos revelariam, por exemplo, a natureza místico-dramática do negro. Em cinco livros, José Lins contaria a história do engenho (origem, esplendor e decadência). Ao lado do ciclo do cacau de Jorge Amado, temos um conjunto de obras importantes sobre o tema agrário e essa influência transita para o cinema. (1982, p. 53)

E na defesa do escritor e seu conjunto romanescos, sobre os quais se propusera a refletir, afirma Rocha que temos aí um conjunto discursivo basilar para o entendimento daquilo que chamou de “complexo nordestino”. O autor assinala que em José Lins podemos ter uma experiência estética que forja “uma estrutura humana mais bem aparelhada, um mergulho na raça mais sofrido, menos frio, mais vivenciado” (1957, p. 61). E é neste último aspecto, o da vivência, afirma o jovem estudante, que “o romance de Lins do Rego avulta como o mais autêntico da moderna literatura brasileira” (1957, p. 61). Para Glauber, autenticidade não faz supor um “limitado aproveitamento do pitoresco”, o qual tem constituído, como observou o ensaísta, “um dos grandes pecados de muitos escritores regionalistas” (1957, p. 61). Assim sendo, nos romances de Lins do Rego,

a terra onde viveu a sua infância, esta terra vivenciada conscientemente pelo talento que nascia, é o suporte do seu romance. Na terra, o homem que vive na terra, e neste homem, um homem mais universal, foi sempre o que preocupou e sobre o qual exerceu o emprego daquelas sensibilidades cultivadas na infância e na adolescência. Mantendo esta coerência consigo mesmo, autenticidade, José Lins conseguiu levantar a tragédia do Nordeste [...] (1957, p. 61)

E se no ensaio Rocha considerou a propósito de Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego, o romantismo, o realismo e o lirismo como “as características básicas e respectivas dos três romancistas” (1957, p. 61), ao indagar-se sobre as fontes do lirismo em Lins do Rego, afirma o autor: “da tristeza do homem ante o esplendor virgem da natureza. É uma tristeza consumida no desespero da terra semi-civilizada aos arrancos, em desordem” (1957, p. 61). De acordo com Rocha, essa mesma tristeza torna-se mais aguda: “cresce impulsionada pelas forças do misticismo, que marcha irremediavelmente para o trágico” (1957, p. 61). E insistindo na descrição do lirismo em Lins do Rego, assim se colocou Glauber Rocha:

[...] um lirismo puro extraído da terra, diante da qual José Lins se põe como um fotógrafo-interprete tirado do homem, com o qual participa nas coisas da vida e da morte, do bem e do mal. [...] *José Lins não diz a terra é boa ou má, mas diz das bondades e das malvadezas da terra.* Nêle, o senhor do engenho não é invariavelmente mau, o homem do campo não é invariavelmente bom. *As coisas são como são e por isso sentimos um grito mais vibrante pela causa do nordestino. O discurso em sua obra não calha; é um romance*

‘social’ e não ‘sociologizante’, como bem distinguiu Sergio Milliet. José Lins nada exige; vem apenas com a fala despreziosa, repetida, terna, quebrada em expressões gostosas e penetra com uma força gigantesca. *E nessa linguagem coloquial, nesse dizer íntimo e particular ao leitor, o artista abre a alma e revela suas misérias.* Então, a presença de corujas e morcegos se faz sentir como um prenúncio do mal. Mas, se da alma aberta as bondades ganham o mundo, os pássaros cantam, os canaviais ficam mais verdes, as árvores florescem e frutificam em profusão de cores e alegrias. (1957, p. 61-62, grifos nossos).

Feitas estas considerações, importa para este trabalho, a título de recorte, as observações que o jovem Glauber Rocha efetuou a propósito dos romances *Pedra Bonita*, de 1938, e *Cangaceiros*, de 1953, e quais as disparidades notadas pelo ensaísta a respeito de uma narrativa que se divide em dois livros, afastados por quinze anos.

3.1.3 – Os romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* na visão do jovem ensaísta

Pedra Bonita é para Glauber Rocha uma narrativa que inaugura “nova fase no romance Lins do Rêgo” (1957, p. 67), pois sai do rural-várzea e vai para o rural-sertão, problematizando-o via messianismo e cangaço. Em comparação às obras do assim chamado ciclo da cana de açúcar, na leitura do autor, “abre-se novas perspectivas”. Assim sintetiza o enredo do romance de 1938:

[...] divide-se em duas partes: a primeira na vila do Assú, lugarejo engravado no mais esquecido nordeste, a segunda nos sêcos campos e na Pedra, para onde santo e beatos acorrem possuídos do mais vibrante misticismo. No Assú o ritmo é lento, repetido, transmite bem a atmosfera da cidadezinha condenada. José Lins insiste nos caracteres de seus personagens abrindo-lhes a alma. Sobre a cidade pesa a lenda e o pavor do lugar chamado Pedra, onde fora „derramado o sangue dos inocentes e das donzelas“. Um dos Vieiras, antepassados, forneceu à polícia o roteiro para um massacre que se efetuou. (1957, p. 67)

O ensaísta aborda, então, três personagens importantes para a diegese, sendo uma delas, Bentinho, central em ambos os romances. Em seu ensaio, informa-nos a profissão de sineiro, quando da meninice tutelada pelo padre Amâncio, a quem Glauber caracteriza como “símbolo exato dos heroicos e humildes vigários, que ajudam a civilizar o Brasil” (1957, p. 67-68). No percurso que vai do menino ao adolescente, Glauber não deixou de notar a sexualidade de Antonio Bento: “desperta para o pecado, é um puro em essência” (1957, p. 68). Sobre D. Fausta, o ensaísta assinalou o lugar de uma mulher solteira dentro de uma sociedade patriarcal, marcada pela frustração, o enlouquecimento, quer dizer, imposições sofridas por uma mulher livre inserida em uma territorialidade onde o casamento é marca de *status*.

Afirma Rocha que “é uma mulher ao ocaso; o sexo triste hoje, desesperando mais tarde, gritando e confundindo-se com os dobres do sino que Bentinho, um desejo frustrado, executa.” (1957, p. 68).

É atentando-se à família de Bentinho que o ensaísta passa a falar da “tragédia que brota no solo” (1957, p. 68). Rocha fixa-se na tríade composta por Bentinho, Domício e Aparício. Sobre o primeiro, deixa bem evidente: “ama a terra mas ambiciona sair, ser qualquer coisa longe de santos, cangaceiros e soldados” (1957, p. 68), caminhos estes encarados pelos seus irmãos. Assim, interpreta Glauber, em Lins teríamos a formulação dos “três tipos basilares”, como chamou o autor (1957, p. 68), estabelecendo, pois, a “representação da vida pobre no nordeste” (1957, p. 68). Na compreensão do estudante, Bentinho é “um homem que luta para sair da terra, sente o chamado de uma nova vida” (1957, p. 68); enquanto Domício é “o místico, cheio da terra, amante do verde, da água, do sol; vira beato-jagunço, vítima de brutalidade” (1957, p. 68); ao passo que Aparício surge como “vítima e senhor da terra, transformando em temível cangaceiro, mixto [sic] de banditismo e herói, o bem e o mal sob uma violência necessária” (1957, p. 68). Em resumo, teríamos, conforme Glauber, “A terra como bem e praga” (1957, p. 68). E é importante destacarmos que tais saídas, construídas em torno do beato e do cangaceiro, muito deslumbrava a imaginação do cineasta em potencial, interessado em produzir filmes que dessem vazão aos seus impulsos épicos.

Na leitura de Glauber, a territorialidade nordestina proposta por *Pedra Bonita*, e consequentemente por *Cangaceiros*, surge dominada “por quatro elementos vigorosos”, a saber, “o coronel, o tenente das volantes, o santo e o cangaceiro” (1957, p. 68). Na concepção de Rocha, ter-se-ia então quatro poderes de opressão ao homem pobre rural. Todavia, destaca o autor, deixando sua embrionária leitura de classes evidente, “os únicos que amam o povo, embora o torturem, é o cangaceiro, vingador natural, é o santo, redentor dos pecados e misérias” (1957, p. 68).

Passados quinze anos entre uma publicação e outra (1938-1953), Rocha observa uma outra configuração estético-romanesca, mesmo que “somente mais tarde [...] é que José Lins encerra as vidas que nasceram em „Pedra Bonita“”. (1957, p. 68). Para o ensaísta, tem-se, pois, “uma técnica revolucionada” (1957, p. 68). Observa que em *Cangaceiros* houve “a introdução pesada de diálogos quase que desprezados no resto do seu romance” (1957, p. 68). Para o autor, as “longas conversas” e os “profundos monólogos” presentes no romance em questão servem bem para narrar a história: “o escritor põe o que tem a contar na boca de seus

personagens” (1957, p. 68), recurso estético elogiado pelo ensaísta, diga-se de passagem. Analisa o romance *Cangaceiros* da seguinte forma:

[...] é, assim, no fundo, uma conversa geral ou, no conjunto, o grande monólogo do próprio nordeste. A amargura, o cansaço, o desespero de injustiçado capitão decadente, que lamenta o filho apunhalado pelos jagunços de um temeroso Cazuzá, insinua-se como doloroso contraponto, como um pêndulo cruel a ritmar o sangue facilmente derramado. (1957, p. 68).

Dentro do universo ficcional proposto por *Cangaceiros*, é a própria figura cangaceira de Aparício que salta aos olhos do ensaísta e a estratégia de composição dada pelo escritor paraibano. O autor foi direto e falou do alcance heroico da personagem, que ao ser transfigurada pelas outras personagens, por passar a viver na boca dos integrantes, vai mistificando-se, tornando-se ambígua e polivalente, uma espécie de heterogeneidade de vozes funcionando a favor da concepção de seu caráter aurático, “de santo ou de demônio”. É um herói invencível e sobrenatural, segundo Glauber, o qual, apesar de “decapitado e assim exibido por toda a terra, continuará vivo nas feiras, nos abecês populares, nas histórias dos velhos.” (1957, p. 68). E em seu argumento, o autor retoma figuras já lendárias do cangaço brasileiro, para então compará-las à criatura de Lins do Rego: “Aparício Vieira é mais um integrante da geração inaugurada pelo lendário Cabeleira, dignificada por Antonio Silvino, tristemente encerrada por Virgulino Lampião.” (1957, p. 68). Todavia, salienta-nos o autor:

Aparício é esse herói brasileiro em sua dimensão literária. Quando surge em “Cangaceiros” já traz uma glória, envolve-o uma sombra de medo, coragem, invencibilidade, sangue, vingança, bem. Cavalga virilmente, traz rifle e punhal, ornamenta-se com requinte, anéis nos dedos, chapéu de bordado, cinto de fivela, alpercata trabalhada. Rica de caracteres exteriores, a representação plástica do vaqueiro avulta mais sugestiva e imponente que a dos bandoleiros norte-americanos vistos nos filmes de “western” ou de qualquer outro bandido ou revolucionário de outras partes do mundo que agisse em campo, a cavalo, à arma branca ou arma de fogo. (1957, p. 69, grifo nosso).

E como a bússola interna do texto de Rocha não quer deixar de apontar que sua leitura do romance está pensando fundamentalmente a territorialidade sertaneja desenhada por Lins do Rego, encarnada de messianismo e de cangaço, ou seja, fecunda para o florescer do santo e do guerreiro. Por isso, é bastante compreensível o fato de o ensaísta eleger, a título de exemplificação e demonstração, uma das cenas iniciais, dada ainda nas primeiras linhas de *Cangaceiros*, com o intuito manifesto de fornecer “a medida exata de Aparício” (1957, p. 69). Vejamos, então, a cena, e por nossa conta ampliada, para que alarguemos a visibilidade dessa

figura; e que se perceba a oscilação pela qual a personagem Aparício passa entre a primeira e a última frase, vale destacar, por ele mesmo, proferidas:

– Não sou bicho não.

A multidão recuou como se fosse uma onça furiosa tivesse avançado sobre ela. Os cabras de Aparício chegaram para perto do chefe, atrás de ordem. Ele, porém, baixou outra vez a cabeça, e voltou-se para a latada onde a mãe sentada no chão seco, calada, murcha, era tudo o que ele tinha no mundo. Ouviam-se as ladainhas das mulheres do Santo. Aparício estava parado e os cabras não se mexiam. Romeiros estarecidos esperavam que a onça desse o seu bote de fera. Aparício não se mexeu. Aí foi quando se ouviu, no silêncio da caatinga, um grito mais alto do que o das siriemas nas correrias. O Santo, de barbas até o peito, camisa azulão, apareceu no outro lado. A figura magra do homem arrancou o povo do medo e todos correram para ele numa confusão de pânico. Caíram de joelhos. A ladainha fanhosa encheu o mundo. Aparício e os cabras permaneceram de pé. A mãe Josefina levantou-se e foi caminhando para o filho:

– Aparício, meu filho, para aqui não vieste para acabar com a tua mãe, para matar a tua mãe, para cuspir na cara da tua mãe, para pisar a madre que te pariu. Aparício, meu filho, ali está a força que pode mais que o teu rifle, uma coisa que fere mais no fundo que o teu punhal. Vai para ele, Aparício.

A palavra da velha conduzia o filho como se empurrasse um cego na estrada. O Santo gritava, gritava com um vozeirão de roqueira. Aparício e os cabras chegavam para ele. E ele que tinha aos seus pés milhares de criaturas parecia não enxergar os cangaceiros de chapéu na cabeça. De repente, porém, como se os seus olhos se abrissem, olhou fixamente para Aparício e os seus homens. E manso, tal uma ventania que as abrandasse numa brisa mansinha, fixou para o homem, não mais de santo para impuros, foi dizendo:

– Deus do céu e o meu santo mártir S. Sebastião te mandou para perto de mim.

E marchou para o meio dos cangaceiros, rompendo por entre romeiros que caíam a seus pés, com a cabeça erguida e as barbas açoitadas pelo vento. Aparício, quando viu-o de perto, ajoelhou-se. O rifle caiu-lhe das mãos, enquanto o Santo punha-lhe na cabeça os dedos magros. Podia-se escutar os rumores dos bichos da terra naquele silêncio de mundo parado. E soturno, com a voz que saía de uma fumaça, o Santo ergueu para o céu o seu canto. E as ladainhas irromperam de todos os recantos do arraial. Muitos cangaceiros começaram a chorar. Aparício, porém, possuía-se de fúria, e era uma fera acuada, com milhares de cachorros na boca da toca. E ergueu-se. E já com o rifle na mão esquerda fitou o Santo, cara a cara, e com a mão direita cheia de anéis puxou o punhal da bainha e disse aos berros:

– Povo, eu não tenho medo. (REGO, 1980, p. 7-8)

Rocha identificou no cangaceiro Aparício a figura mais original da territorialidade sertaneja nordestina emoldurada por Lins do Rego. No ensaio sobre os romances do escritor paraibano, apesar de deixar nítido ser a representação de Aparício “o primeiro aproveitamento artístico do cangaceiro com a dignidade e o talento que lhe eram merecidos em nossa literatura” (1957, p. 69), ele viu nesse personagem-chave, sempre envolvido em certa tonalidade melancólica e permeado pela vida lendária no sertão, no fio da navalha: adesão aos poderes do messias, ou vinculação à vida de violência que o impeliria a sair ou mesmo

submeter-se na própria terra. É importante destacarmos também que o sentimento melancólico não se restringe à composição de Aparício. Na leitura de Rocha, ele está ligado também a Bentinho e Domício, ou seja, a todos eles: “seguem seus destinos de sair ou sucumbir na terra” (1957, p. 69). A nosso ver, Rocha está pensando mesmo nos caminhos a serem trilhados pelos homens pobres livres; entre permanecer e fugir, entre o rifle e a reza, entre o punhal e o crucifixo. Assevera Rocha, a propósito de *Cangaceiros*:

É de grande melancolia este último romance. Sente-se a morte de uma gente, o desespero de uma raça sacrificada, esquecida no resto do Brasil, secando ou liquidando-se entre a seca, o cangaço, o coronelismo e a polícia. Quando a Mãe se suicida louca de tristeza, ou quando a jovem louca e prenha de um cangaceiro se desespera pelas estradas, recebendo o impacto da loucura que com tristeza aparecem como constantes na ficção de Lins do Rêgo. Louco é o pai de Carlinhos, louco é o pai de um dos seus colegas de internato em “Doidinho”, homem que grita à hora de urinar, loucas são as filhas respectivas de mestre José Amaro e Lula da Holanda, em “Fogo Morto”, desequilibrados são o Capitão Custódio em “Cangaceiros” e, ainda em “Fogo Morto”, o excepcional Vitorino Papa Rabo [...]

Quanto a tristeza, a maioria de seus livros termina cheia dessa melancolia própria do homem brasileiro. (1957, p. 69).

Uma vez apresentada a leitura que Glauber Rocha opera dos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, passemos à abordagem comparativa entre tais romances e os filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, do cineasta baiano.

3.2 – Segunda aproximação

Neste momento da dissertação, procuramos apresentar os pontos de contato estabelecidos entre os romances *Pedra Bonita*, de 1938 e *Cangaceiros*, de 1953, e os filmes *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964 e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969. Importa mencionar que o objetivo central é justapor os elementos destacados pelo jovem ensaísta acerca do espaço rural sertanejo apresentado pelos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, e o modo como esses mesmos elementos estão presentes nos longas-metragens *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, produzidos sete e doze anos depois da escritura do ensaio na revista *Mapa*.

Antes de qualquer coisa, podemos dizer que os romances de José Lins do Rego e os filmes de Glauber Rocha se aproximam na medida em que recompõem a fisionomia simbólica do sertão, que há muito se afirma como fonte de narrativas ficcionais brasileiras sempre que há uma intenção de representar um “Brasil profundo”, marcado pela condição de

miserabilidade e permanência de valores arcaicos. Focalizando os fenômenos do messianismo e do cangaço, *Pedra Bonita*, *Cangaceiros*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* achegam-se pela posição ambígua assumida em relação à estrutura arcaica da República Velha e suas formas sociais de manifestação: coronelismo, cangaço e misticismo religioso. E se distinguem quanto ao juízo em relação à permanência ou superação deste mundo rural nordestino, na medida em que nos filmes supracitados esses elementos são tomados a partir de outra estratégia política, onde se encontra a operação de algumas rupturas. É como se o cineasta baiano não encerrasse sua visão do sertão dentro dos limites do próprio sertão. A compreensão do sertão nas películas de 1964 e 1969 é subordinada a um sentido mais amplo de luta e mudança social, e alguns de seus elementos constitutivos são para Glauber alegorias da revolução social em marcha e seu respectivo malogro.

3.2.1 – Os “quatro elementos vigorosos” do sertão

Como tivemos a oportunidade de demonstrar, Glauber em seu estudo sobre a ficção de José Lins do Rego frisou que nos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* o espaço sertanejo é constituído segundo quatro forças sociais: “o coronel, o tenente das volantes, o santo e o cangaceiro” (1957, p. 68). Em sua interpretação, tem-se colocado quatro movimentos de opressão ao homem pobre do sertão, que carrega em si a ambiguidade de ser, ao mesmo tempo livre e dependente, de ser um “inútil utilizado”, à maneira como definiu Walnice Nogueira Galvão, em *As formas do falso*:

Sem ter nada de seu, e por isso mesmo servidor pessoal de quem tem. Inconsciente de seu destino, e por isso mesmo tendo seu destino totalmente determinado por outrem. Sem causas a defender, e por isso mesmo usado para defender causas alheias. Avulso e imóvel, e por isso mesmo chefiado autoritadamente e fixado em sua posição de instrumento. Posto em disponibilidade pela organização econômica, que não necessita de sua força de trabalho, e por isso mesmo encontrando quem dele disponha, para outras tarefas que não as da produção. Tal é a condição dessa imensa massa de sujeitos disponíveis em suas „existências avulsas“, que estavam aí para serem usados, e que foram, ao longo da história brasileira. (1986, pp. 41-42)

Assim, da necessidade de estar conectado a forças que não são suas, o homem pobre do sertão coloca-se submisso e subjugado à prestação de serviços impostos pelo protetor, seja ele o coronel, santo, o cangaceiro ou a força policial. Glauber destaca forte presença destas forças nos romances de José Lins do Rego por ele analisados. Tratemos da primeira delas, qual seja, a força do coronel, que também despontará em seus filmes de 1964 e 1969.

Nos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, o coronelismo adquire sua expressão máxima nas personagens do coronel Clarimundo e do coronel Cazuzza Leutério; em *Deus e o diabo na terra do sol*, temos o coronel Moraes, e em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* quem ocupa tal papel social é o coronel Horácio. Observa-se nas narrativas que o poder de tais indivíduos configura-se sem limites, justaposto e retroalimentado pelo poder institucional. Com a finalidade de permanência desse modo de poder, os coronéis desenhados tanto por José Lins do Rego, quanto por Glauber Rocha conservam – como se pode notar de modo costumeiro aos potentados rurais – uma forte clientela armada, um dispositivo bélico particular, constituído de cangaceiros e jagunços, sem dispensar o uso clientelístico da força do Estado, que se dispõem ao sabor de seus interesses políticos e pessoais. Conforme denúncia de capitão Custódio, presente em *Cangaceiros*, quando assinala a impunidade que o poder confere a seu inimigo pessoal: “Cazuzza Leutério mandou matar o meu rapaz e *está aí mandando em tudo como um rei*. Está em Jatobá cheio de praças, às ordens dele” (REGO, 1980, p. 77-78, grifo nosso).

Outro exemplo da dimensão do poderio dos coronéis do sertão algodoeiro-pecuário de José Lins do Rego pode ser captado através da seguinte descrição oferecida pelo narrador de *Pedra Bonita*:

O sobrado do coronel Clarimundo estava flamejando ao sol, com as suas janelas envidraçadas. Assim de manhã o sobrado, *a casa mais importante do lugar*, recebia o sol com festa. As suas venezianas brilhavam. Janelas de vidros de todas as cores rodeavam o casarão do velho. *Dois leões de pedra ficavam em cima do portão de entrada como dois monstros que tivessem devorado toda a grandeza da terra*. As portas do negócio do coronel se abriam, ele mesmo, em mangas de camisa, de sua janela principal, *olhava de cima o Açu, que era seu. Só mesmo a igreja era maior do que sua casa*. (REGO, 1973 p. 23, grifos nossos)

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, lembremos que depois que Manuel-vaqueiro mata o coronel Moraes, há um grupo de homens armados que cobram o sangue do patrão, perseguindo o trabalhador e, em seguida, assassinando a mãe de Manuel, que é enterrada em uma cova-rasa, evidenciando que existe ali um grupo apadrinhado pelo coronel disposto a defender causas alheias, melhor dizendo, do representante da classe dominante que passa a ser sua integralmente. Situação que de certo modo está presente em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, quando o coronel Horácio manda chamar o jagunço Mata-Vaca para dar fim à comunidade de rezadores e cangaceiros que se aloca nas cercanias de Jardim das Piranhas e em Antônio das Mortes, que como vimos, metamorfoseou-se, e passou a defender os membros da massa pobre do campo. Em todos estes casos, temos a vontade de um membro

da classe dominante sendo realizada por sujeitos pertencentes à classe dominada, atestando, portanto, o lugar social dessa massa subjugada e subalterna.

Na vigência do poder soberano do coronelismo, a figura do santo e do cangaceiro – duas das quatro “forças vigorosas” do sertão –, se convertem na expressão do inconformismo e da revolta contra o quadro de injustiça e dominação a que a população carente se acha submetida. Nesse sentido, nos romances de Lins do Rego e nos filmes de Glauber Rocha a violência do cangaço e do messianismo passa a ser celebrada como um ato de rebeldia da classe dominada, em contraposição ao poder abusivo da estrutura coronelista, mas que de acordo com Glauber Rocha-ensaísta, também oprimem o homem pobre sertanejo, mesmo que simultaneamente “amem” e “torturem” o mesmo. Em sua leitura dos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, está evidente que o cangaceiro é entendido por Rocha como uma espécie de “vingador natural” da classe inferiorizada, enquanto o santo constitui-se como “redentor dos pecados e misérias” da mesma.

Podemos perceber ecos dessa concepção na formulação estabelecida posteriormente para diversos personagens em *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, como é o caso do beato Sebastião, do cangaceiro Corisco, de Dona Santa, Negro Antão e o cangaceiro Coirana, os quais podem ser aproximados com personagens constantes nos romances de José Lins do Rego analisados pelo cineasta em potencial.

O confronto entre as quatro narrativas ficcionais possibilita-nos afirmar a similitude estabelecida, primeiramente, entre o santo Sebastião de Glauber e o santo da Pedra Bonita desenhado por José Lins do Rego, que também se chama Sebastião, evocando nominalmente o contexto do sebastianismo no Brasil. Porém, longe de almejarmos restringir o quadro de influências glauberianas, como se com a identificação nominal à personagem de José Lins esgotássemos o quadro, o que queremos demarcar é que existe a intertextualidade. Assim como o beato de José Lins que surge na narrativa como um “homem barbado, de cajado na mão, com um cavalo branco que fazia milagre” (REGO, 1973, p. 204), o Sebastião, “santo milagreiro”, de *Deus e o diabo na terra do sol*, aparece com a mesma roupagem, como é possível observarmos a partir da imagem do quadro filmico:



Mas vale destacar que o cavalo no qual o santo da Pedra Bonita vem montado não está presente em *Deus e o diabo na terra do sol*, mas no filme de retorno ao sertão, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, contudo, ainda relacionado aos domínios do messianismo. Assim, o cavalo branco desponta no final da narração de 1969, dessa vez montado pelas personagens místicas Negro Antão e Dona Santa, como tivemos a oportunidade de destacar durante a análise da película e que podemos encontrar na imagem seguinte, quando municiados de uma grande lança, matam o coronel Horácio, o “dragão da riqueza”:



O uso comum do cavalo branco, tanto na narrativa de José Lins do Rego, quanto nas de Glauber Rocha, conferem às personagens um status de nobreza. Em sua simbologia está contida a dimensão da beleza vencedora, como explicam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu *Dicionário de símbolos*:

Branco, porém de uma brancura ofuscante, o cavalo é o símbolo da majestade. Na maior parte das vezes, ele é montado por aquele a quem a Bíblia se refere como „Fiel” e „Verdadeiro” (Apocalipse, 19, 11), i. e., pelo Cristo. [...] *No final dessa ascensão, triunfa a figura simbólica do alvo cavalo de majestade, montaria de heróis, de Santos e de conquistadores espirituais. Todas as grandes figuras messiânicas montam corcéis desse tipo.* (1991, p. 211, grifo nosso)

Outros dois elementos perpassam a composição dos “Sebastiões”. Está presente tanto no santo Sebastião de José Lins do Rego, quanto no de Glauber Rocha, a reincorporação da

prédica de Antonio Conselheiro e a manifestação do lado diabólico da fé. Assim sendo, podemos dizer, primeiramente, que o discurso restaurador anunciado pelo beato da Pedra Bonita e pelo beato que lidera Manuel e os rezadores em *Deus e o diabo na terra do sol* constituem-se como prenúncio da boa aventura à maneira do líder de Canudos. Em *Pedra Bonita*, lemos o seguinte:

O santo queria o sangue das donzelas e dos meninos para lavar a pedra, para com isto fazer o mundo virar. Rios de leite corriam para os famintos. O sertão seria verde de inverno a verão. Os cangaceiros ficariam mansos, a terra um paraíso de fartura e de beleza. (REGO, 1973, p. 236).

O Sebastião de Glauber Rocha também apregoa um tempo dourado numa terra paradisíaca, “onde tudo é verde; os cavalos comendo as flor, os meninos bebendo leite nas águas dos rio [...] e poeira da estrada vira farinha”, como pudemos ler com mais detalhe no capítulo em que analisamos o filme *Deus e o diabo na terra do sol*. Assim, pode-se afirmar que os dois Sebastões acabam por manter a forma adotada pelo catolicismo popularizado, procurando suprir a necessidade de dar sentido às penúrias dos homens pobres no espaço rural sertanejo. Na cena romanesca e fílmica, seja um Sebastião ou o outro, buscam cooptar homens e mulheres que foram, em geral, expulsas de uma propriedade de terras e dar alicerces para uma vida social capitaneada por um grande e influente senhor, que determinava a lealdade e sacrifícios irrestritos em troca da felicidade almejada, da vida em fartura. Do mesmo modo que a prédica da igreja oficial tinha condições de oferecer-se como pregação ideológica alinhada aos parâmetros ditados pelo patriarcado, instituindo a adoração à hierarquia, o sacrifício, a inclinação à miserabilidade e sua restauração no mundo dos céus, a versão popular que desponta em *Pedra Bonita* e *Deus e o diabo na terra do sol* reforça um poder centralizante e centralizador, a legitimidade da entidade hierárquica e o direito de vida e morte sobre os conduzidos. E os Sebastões de José Lins do Rego e Glauber Rocha, os quais recebem a mais franca adesão de personagens importantes para o desenvolvimento das diegeses, os familiares de Bentinho no romance do escritor paraibano e de Manuel-vaqueiro no filme do cineasta baiano, deixam evidente a outra face do Janus bi frontal, isto é, seu autoritarismo brutal, ao mesmo tempo que ensandecida quando passam a caminhar pelas cercanias dos vilarejos em que são alocadas as cenas de dramatização. No caso de *Pedra Bonita*, temos a seguinte descrição oferecida pelo narrador:

Os fanáticos destruíam as fazendas dos arredores. Passavam pela vila retirantes, famílias correndo da fúria deles. A voz do santo troava com um

grito de guerra. Ele queria as donzelas para fecunda-las, meninos para serviço do sangue. (REGO, 1973, p. 243).

Este clima reverbera nas cenas de *Deus e o diabo na terra do sol*, quando liderados pelo “santo milagreiro”, os rezadores passam a espancar prostitutas, exigindo penitências desumanas dos moradores da comunidade pobre.



Em ambas as narrações, a face diabólica da fé se mostra para o receptor. Em *Pedra Bonita* e *Deus e o diabo na terra do sol* está colocado o paroxismo de se sacrificar vidas humanas. “Os meninos para serviço de sangue”, como lemos no romance do escritor paraibano, e o recém-nascido morto no filme por Sebastião com a finalidade de lavar a descrença de Rosa, mulher de Manuel-vaqueiro, para que este pudesse integrar-se definitivamente ao ideário do movimento messiânico.

Uma vez feita tais considerações acerca do “segundo elemento” vigoroso do sertão, o santo, passemos ao terceiro, o cangaceiro.

A posição também ambígua dos homens do cangaço diante da arregimentação do sistema agrário no sertão determina a maneira rudimentar e particular de rebeldia em face ao poderio local. Apesar de não implicar em nenhuma transformação radical dentro da ordem em vigor, a ação contestadora dos cangaceiros não deixa de ser – assim como os movimentos messiânicos – uma bandeira de luta contra a conservação do *status quo*. Ela encontra expressão não apenas nas figuras lendárias de Jesuíno Brilhante, Antonio Silvino e Lampião, mas se estende também, em graus variados, aos outros cangaceiros tematizados na cena textual dos dois romances de José Lins do Rego e os dois filmes de Glauber Rocha. Aparício e seu bando, a par de outros “rebeldes” que incursionam em ligeiros movimentos pelas letras de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, como Corisco e seu bando em *Deus e o diabo na terra do sol* e Coirana e seu bando em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, apresentam-se certamente envoltos nos tecidos das composições socioeconômicas e políticas que presidem a ordem coronelista.

Esse envolvimento, traduzido pela posição de dependência que mantém quanto à estrutura e ao universo social em que se acham inseridos, não reduz, todavia, suas ações à mera reprodução dos padrões ideológicos da classe dominante. Nas suas relações com o poder instituído, os cangaceiros de José Lins do Rego e Glauber Rocha se caracterizam também pela mesma postura ambivalente que amolda o perfil clássico do “rebelde primitivo” na acepção de Eric Hobsbawm (1976, p. 52). Para o estudioso, o “rebelde primitivo” não acompanha qualquer programa definido, nem se regula por qualquer estratégia politicamente traçada que esteja apta a conduzir a uma nova organização do sistema vigente. Aparecendo e disseminando-se em períodos de tensão e desagregação social (como é o caso exato do contexto nordestino representado nos romances e nos filmes em estudo), ele se define antes como sintoma de crise do que como ideólogo de alguma causa revolucionária. Assim o que ele procura estabelecer ou restabelecer “é a Justiça ou „os velhos costumes“, ou seja, atitudes corretas numa sociedade de opressão. Ele desagrava as ofensas. Não procura criar uma sociedade de liberdade e igualdade” (HOBSBAWM, 1976, p. 52). Tal desempenho se justifica pelas próprias limitações enfrentadas pelos “bandidos” nas sociedades a que pertencem. Limitações de ordem técnica e ideológica que os tornam impotentes a desenvolver uma prática efetiva no sentido de superar as condições de existência do oprimido no contexto rural do sertão. A própria posição tradicionalmente ambígua ocupada por eles nas relações de produção reduz o seu potencial revolucionário, tornando-os politicamente inadequados para oferecer alternativas mais eficazes aos camponeses. (HOBSBAWM, 1976, p. 106).

O último “elemento vigoroso” do sertão é o “tenente das volantes”. Como discutimos no capítulo em que analisamos os romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, os poderes legitimados dos tenentes das tropas do Estado interventor e as transformações ocorridas no contexto político nacional com o advento da burguesia assinalam o declínio da classe oligárquica, cujo poder de mando é afetado em seus alicerces por esse novo poder emergente. O ponto de contato entre os romances de José Lins do Rego e os filmes de Glauber Rocha em exame se estabelece por meio do desempenho violento impetrado respectivamente pelo tenente Maurício e Antônio das Mortes (interpretado por Maurício do Vale, só para não perdermos o adendo lúdico).

Ambos são elementos externos. Os dois juram em dez igrejas sem santo padroeiro. São personagens que não pertencem ao chão social do sertão algodoeiro-pecuário e que nele chegam e atuam contra as manifestações sociais nele constantes, defendendo o ideário do Estado, no caso do tenente Maurício, e a serviço dos mandatários da terra, no caso da atuação

em *Deus e o diabo na terra do sol*, que se repetiria em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, se não fosse a tomada de consciência de classe do “matador de cangaceiros”.

Mas, é necessário assumir aqui a dificuldade em se analisar a presença da figura enigmática e complexa que é Antônio das Mortes. Para as finalidades dessa dissertação, a analogia que se opera aqui entre este personagem e os tenentes das volantes nos romances de José Lins, em especial, o tenente Maurício, se apoia nas concepções de Silviano Santiago, para quem o papel simbólico de Antônio das Mortes no filme de Glauber Rocha é prefigurar a força revolucionária do tenentismo, ligada ao processo de modernização do país, em conformidade com a perspectiva desenvolvimentista do filme. (1987, p. 423).

Jean-Claude Bernardet, por sua vez, em *Brasil em tempo de cinema*, identifica o matador de beatos e cangaceiros às contradições e ambiguidades das classes médias urbanas. Questiona e problematiza seu papel no filme, sem, contudo, correlaciona-lo diretamente ao tenentismo. Conforme Ismail Xavier, no entanto, “Antônio das Mortes não é um; ele se multiplica na imagem como um símbolo das forças repressoras, dissolvendo-se como personagem-pessoa atada a interesses materiais imediatos” (2007, p. 110).

3.2.2 – Outras homologias

Outras homologias podem ser estabelecidas quando comparamos os romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego e os filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. A primeira que destacamos se refere à confluência do popular no erudito.

Diversos autores já apontaram para tal fato estético no discurso de José Lins do Rego e Glauber Rocha, como o próprio romancista e o cineasta, fornecendo ao analista, chaves de incursão e entendimento em suas respectivas obras. Para o crítico Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, nos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, “o escritor combina formas várias de relato objetivo: a lenda, a épica, a crônica” (1970, p. 399).

Prosseguindo nas palavras do estudioso:

É o que se vê em *Pedra Bonita*, narração livre de um caso de fanatismo que se deu em Vila Bela no século XIX: alguns sertanejos, acoitados junto a duas pedras colossais, se ofereceram em holocausto a um mameluco, João Antonio da Silva, que lhes prometera, a troco do sacrifício, a felicidade eterna a ser fruída no Reino Encantado ali oculto. *Muito provavelmente, José Lins terá extraído o material para o romance da literatura de cordel tão difundida no Nordeste desde o século passado.* (BOSI, 1970, p. 399, grifo nosso).

No entendimento de Sônia Lucia Ramalho de Farias, da mesma forma que a oralidade e a redundância perpassam o arranjo poético e as estratégias estéticas dos folhetos de cordel e do cancionero do Nordeste, tais características despontam decisivamente na elaboração da escritura dos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, que as acionam nos planos do conteúdo e da forma romanesca. Em seu estudo, a autora faz a seguinte afirmação:

Atualizando-se aí por meio de diferentes registros verbais, essas duas modalidades estilísticas são responsáveis pelo fluir do enredo e pela transmissibilidade da estória, que se oferece em avanços e retrocessos, num constante fluxo e refluxo dos mesmos temas e motivos. As inserções e interpolações das formas estéticas populares, ao lado das variações focais dadas pela gama de perspectivas que se entremeiam, determinam a multiplicidade dos relatos ao mesmo tempo em que exigem a participação ativa e constante do destinatário na condição de ouvinte e retransmissor. (2006, p. 88).

Existe nestes comentários, pois, o reforço sobre a questão da incorporação das manifestações da cultura popular pelo texto erudito. No prefácio escrito para a edição de 1979, de *Pedra Bonita*, o crítico Paulo Rónai também toca na importância do romanceiro nordestino reaproveitado para a composição dos romances em apreciação. Todavia, há de se notar que o estudioso evoca as próprias palavras do romancista José Lins do Rego. Desse modo, afirma que

Pedra Bonita é, ainda, de todos os livros do autor, aquele que mais se aproxima da poesia popular. É sobretudo a ele que se refere ao definir, numa entrevista, os próprios modelos: „O jornalista procurou falar de minhas influências estrangeiras, dos mestres que haviam nutrido a minha formação cultural – eu lhes falei dos cegos cantadores da feira de Paraíba e Pernambuco... Dizia-lhe então, quando imagino os meus romances, tomo sempre como roteiro e modo de orientação o dizer as coisas como elas me surgem na memória, com o jeito e as maneiras simples dos cegos poetas“. (REGO, 1979, p. xxiv).

Ainda José Lins do Rego, ao escrever um artigo depois da publicação de *Pedra Bonita* reafirma o arquétipo literário popular que inspira a elaboração de seus romances, ao replicar um amigo que questionava porque não dera continuidade ao romance *Pedra Bonita* – o que bem ocorreu posteriormente, em 1953, com a publicação de *Cangaceiros* –, eis o seguinte comentário:

É que eu não tenho lido mais o poeta João Martins de Ataíde. E o que tinha este poeta com o meu romance? Tinha tudo o meu romance com o poeta. Eu queria escrever a história dos Vieira, família de cangaceiros do Nordeste, e toda a história dos Vieira está no rapsodo Ataíde. A poesia deste bardo fez uma espécie de *chanson de geste* do cangaceirismo. (1945, p. 161)

As considerações de Alfredo Bosi (1970), Sônia Lucia Ramalho de Farias (2006), Paulo Rónai (1979), como também aquelas do próprio romancista (1945) mostram os caminhos pelos quais a consciência criadora de José Lins do Rego trafega. Ele procura avizinhar-se dos elementos populares, entretanto, há de se destacar, não a partir de uma postura intelectualista apartada, mas que esteticamente coloque sua escritura próxima ao imaginário fomentado pelos conhecimentos e práticas populares e sertanejos. Isso leva Ramalho de Farias a considerar que a apreensão deste imaginário, enaltecendo a perspectiva do próprio sertanejo, torna-se a pedra de toque para a confecção dos estratagemas narrativos de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*. Nessas narrativas, afirma a estudiosa, procura-se ajustar “o enfoque da temática popular empreendido pelos textos às formas estéticas utilizadas no meio rural do Nordeste para a sua representação.” (2006, p. 90). Visto sob esta égide, as canções dos cegos sertanejos, como também a literatura de cordel, comparecem no desenvolvimento narrativo dos romances “como elementos mediadores entre a forma romanesca erudita, manipulada pela perspectiva do narrador culto e letrado, e a temática popular” (2006, p. 90).

A expressão popular também adquire em *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* uma forte reincorporação. Inspirados em temas do romanceiro tradicional, tais filmes evocam a literatura de cordel em seus títulos, nos versos de suas canções, em sua estrutura dramática e nas ações de seus personagens. O cangaceiro, o beato, o vaqueiro e o matador, figuras oriundas da mesma matéria sertaneja que fomenta a canção do rapsodo Ataíde, traduzem para as telas (uma espécie de segundo texto) os valores e saberes transmitidos de geração para geração pela poesia popular oral.

Assim sendo, podemos dizer que em vários momentos dos romances e dos filmes flagramos a presença da narrativa em versão popular. A personagem Dioclécio, cantador e folhetinista, por exemplo, está presente desde a primeira parte do primeiro romance *Pedra Bonita* e traz, em suas canções e narrativas, os feitos da família Vieira, nuclear em ambos, como também os milagres de padre Cícero, as atividades do bando liderado por Aparício, os fatos que cercam o fenômeno messiânico da Pedra Bonita, dentre outros casos e acasos. No caso da filmografia glauberiana, temos a personagem Cego Júlio, também cantador popular e narrador da película que por meio da canção ocupa, de modo inovador, a função narrativa, constituindo como um discurso fora de campo que se faz presente desde os momentos iniciais do filme narrando a trajetória de Manuel e Rosa pelas veredas do sertão, definindo Corisco e Sebastião, e também surgindo como personagem para conduzir o casal camponês após o extermínio do reduto do santo Sebastião para o encontro com o cangaceiro Corisco.

Observemos, primeiramente, como Dioclécio surge na vila do Açú, no VI capítulo do romance *Pedra Bonita*:

Aparecera no Açú um homem que não queria coisa nenhuma. Podia ter uns 30 anos e era escuro, com os cabelos cobrindo as orelhas. Trazia uma viola e uma bolsa com uma rede suja. Ficara dormindo no mercado e o major Evangelista lhe dava de comer. Os meninos correram para perto dele. O homem tocava viola e cantava. Sabia de histórias. A vida dos cangaceiros maiores, de Antônio Silvino, de Jesuino Brilhante, de Cabeleira. Antônio Bento se demorou mais do que os outros com o homem sujo. Ele viera de longe, sabia mais do que os outros. Estivera no Juazeiro. Conhecera os cangaceiros do Pajeú e os frades das Santas Missões. Chamava-se Dioclécio. Não sabia ler. Mas aprendera tanta coisa, tanto verso bonito, tanta história arriscada! Nunca Antônio conhecera homem igual. Estava embriagado pela vida do andarilho. (REGO, 1973, p. 51).

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, a imagem do Cego Júlio é a seguinte:



Notamos que alguns predicados associados à Dioclécio e ao Cego Júlio muito se assemelham à figura dos “grandes cantadores nordestinos de outrora”, descrita por Luis da Camara Cascudo, em *Vaqueiros e cantadores*. Em sua tentativa de definir “que é o Cantador?”, tomamos contato com a seguinte assertiva, com a qual finalizamos esta parte do trabalho:

É o registro, a memória viva, o Olám dos etruscos, a voz da multidão silenciosa, a presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história. *É o testemunho, o depoimento. Ele, analfabeto e bronco, arranhando a viola primitiva, pobre de melodia e de efeito musical, repete, através das idades, a orgulhosa afirmativa do ‘velho’ [...]* Tem ele todo orgulho do seu estado. Sabe que é marca de superioridade ambiental, um sinal de elevação, de supremacia, de domínio. *Paupérrimo, andrajoso, semifaminto, errante, ostenta, num diapasão de consciente prestígio, os valores da inteligência inculta e brava mas senhora de si, reverenciada e dominadora [...]* mendigos, cegos, aleijados [...] *vindo de longe ou feito de perto.* Não podem resistir à sugestão poderosa do canto, da luta, da exibição intelectual ante um público rústico, entusiasta e arrebatado. *Caminham léguas e léguas, a viola ou a rabeça dentro de um saco encardido, às vezes cavalgando animal emprestado, de outras feitas a pé, ruminando o debate, preparando perguntas, dispondo a*

memória. São cavaleiros andantes que nenhum Cervantes desmoralizou.
(1984, p. 126-127).

PALAVRAS E IMAGENS FINAIS

A proposta inicial deste estudo surgiu do interesse de se comparar a ficção de José Lins do Rego e Glauber Rocha a partir de seus projetos regionalistas/ nacionalistas e das ilações que ambos estabelecem com a historiografia nordestina que pensa a questão local no contexto de crise decorrente do processo de modernização do país. O diálogo entre a literatura, o cinema e a história tentou, no entanto, evitar a redução do ficcional ao histórico, lendo os textos romanescos e filmicos para além dos paradigmas ou matrizes discursivas que alicerçam a representação do espaço sertanejo no universo literário e cinematográfico. Os propósitos da leitura recaíram, assim, ao mesmo tempo, nas marcas do terreno histórico e sociocultural e político presentes nas narrativas ficcionais e nas tensões discursivas impressas pela forma romanesca e filmica no substrato contextual.

Assim, procurou-se nesta dissertação demonstrar a complexidade da malha textual e filmica de José Lins do Rego e Glauber Rocha pelo desmonte das articulações inter(com)textuais nos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, e nos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Tal desmonte, processado a partir dos elementos formais e conteudísticos acionados na dramatização das temáticas do messianismo, do cangaço, da estrutura agrária, das relações de poder, da pobreza, etc., tornou possível apreender os mecanismos estéticos e ideológicos que recobrem a coordenada básica trabalhada na análise. O exame da representação do espaço sertanejo revelou, em última instância, um compromisso dos textos literários e cinematográficos com o solo cultural e ideológico que informa as suas concepções do Brasil e do Nordeste sob um ângulo *tradicional* e outro *progressista*.

Na ambiguidade específica à literatura e ao cinema, as narrativas problematizam, com maior ou menor intensidade, o ideário regionalista subjacente ao “chão histórico” no qual se monta a cena ficcional, sem romper, todavia, com esse ideário. Ao invés, a abordagem das quatro narrativas ficcionais confirma a hipótese levantada na introdução: as perspectivas norteadoras da construção dos romances e dos filmes de ambos os artistas confluem para a revalidação simbólica das respectivas zonas rurais que elegem como depositárias dos legítimos valores brasileiros. No caso de José Lins do Rego, há desenhado um privilégio

concedido ao universo agrário do Nordeste, em oposição ao mundo urbano do Centro-Sul do país, ratificando a defesa da ordem patriarcal e oligárquica da República Velha, contrapondo-se a nova ordem burguesa consolidada pela Revolução de 1930. Já no caso dos filmes de Glauber Rocha, a contraposição se estende às duas etapas da conjuntura política brasileira – o contexto desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek e do regime militar de 1964, em cuja vigência se desenhou o quadro ideológico favorável ao incremento da industrialização capitalista no âmbito nacional.

Consonantes na busca retrospectiva das velhas estruturas ancoradas no passado colonial e na recuperação mítica da tradição cultural nordestina, as obras de José Lins do Rego e Glauber Rocha apresentam duas visões em face do processo de modernização periférica do país. O escritor paraibano exhibe um recuo, inscrevendo-se, assim, no panorama da literatura regionalista do Nordeste, no que se pode denominar de *vertente conservadora*. O cineasta baiano, por outro lado, exhibe um adiantamento, situando-se no panorama da ficção brasileira, sem que com isso almejássemos transparecer qualquer valor qualitativo, na *vertente progressista*, no tocante à percepção do processo histórico do país. Um olha para o passado e o outro para o futuro. José Lins do Rego aponta para a perda do poder patriarcal e lamenta, e Glauber Rocha defende a superação desse poder, cuja base é o latifúndio. A esquerda idealizando um futuro possível e a direita idealizando um passado improvável. Um dizendo que antes tudo era melhor e o outro dizendo que tudo pode ser perfeito se fizermos a revolução.

Enquanto Bentinho vai em busca de proteção na região do brejo, Manuel é liberado do sertão coronelista depois de ficar sem o pai Sebastião e sem o bando de Corisco. Sem ambos, volta ao sertão coronelista, mas a utopia do narrador erudito faz com que se “desarrume o arrumado”, como prenunciara Corisco e a prédica do Conselheiro, metáfora da revolução. Então o sertão torna-se mar, liberando Manuel e o povo brasileiro, a despeito do que propusera o cantador, narrador oral. Mas, o cineasta é obrigado a rever o terreno social quando retoma os personagens no filme de 1969, levando de novo as personagens arquetípicas para o fundo do sertão e lamentando, como o escritor paraibano o fim da matéria sertaneja, numa alusão à modernização internacional que, segundo entendia, tudo estandardiza.

REFERÊNCIAS

Corpus literário

- REGO, José Lins do. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. 2 v.
- _____. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, Civilização Brasileira, Editora Três, 1973. (Coleção Literatura brasileira contemporânea, vol. 1).
- _____. *Cangaceiros*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

Corpus cinematográfico

- Deus e o diabo na terra do sol*. Direção de Glauber Rocha. Música: Heitor Villa Lobos. Fotografia: Waldemar Lima. Interpretes: Geraldo Del Rey; Othon Bastos; Maurício do Vale; Yona Magalhães; Lídio Silva; Sônia dos Humildes. [S.l.]: Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Distribuição: Versátil Home Vídeo, 2005, 2 DVDs, 125 mim, sonoro, preto e branco, legenda: Inglês, Português, Espanhol, Francês 1964.
- O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Assistente de Direção: Antônio Calmon e Ronaldo Duarte. Produção: Glauber Rocha, Zelito Viana e Claude Antoine. Produção associada: Claude Antoine. Produção executiva: Luiz Carlos Barreto. Co-produção: Mapa Filmes (RJ), Cinemas Associes (Paris) e Telepool Alemã (Munique). Intérpretes: Maurício do Valle; Odete Lara; Othon Bastos; Hugo Carvana; Jofre Soares; Lorival Pariz; Rosa Maria Penna; Emmanoel Cavalcanti; Mário Gusmão; Vinícius Salvatori; Sante Scaldaferrì e o povo de Milagres (Bahia). Roteiro: Glauber Rocha. [S.l.]: Riofilme; Versátil Home Vídeo, 2005, 2 DVDs, 95 mim, sonoro, legenda: Inglês, Português, Espanhol, Francês, 1969.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- _____. “Regionalismo e Modernismo: as duas faces da renovação cultural nos anos 20”. In: KOSMINSK, Ethel Volfzon; LEPINE, Claude; PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs.). *Gilberto Freyre em quatro tempos*. Bauru: EDUSC, 2003.

- ANDRADE, Manuel Correia de. *Lutas camponesas no Nordeste*. São Paulo: Ática, 1986.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BORGES, Luiz Carlos. *O cinema à margem: 1960 – 1980*. Campinas, Papyrus, 1983.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38 ed. São Paulo, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUENO, Rodrigo Poreli Moura. *Tempo e devir em convulsão: dimensões da história no cinema de Glauber Rocha (1964-1969)*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 2010.
- CALASANS, José. *O ciclo folclórico do bom Jesus Conselheiro*. Salvador: Tipografia Beneditina, 1950.
- _____. *O estado maior de Antônio Conselheiro: quase biografia de jagunços*. São Paulo: GRD, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. v. 1.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. v. 2.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6. ed. São Paulo: Ed Nacional, 1980.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- _____. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 8. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CASCUDO, Luis da Camara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.
- CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. São Paulo: EDART, 1961.

CHAGURI, Mariana Miggiolaro. *Do Recife nos anos 20 ao Rio de Janeiro nos anos 30: José Lins do Rego, regionalismo e tradicionalismo*. Campinas. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva [et alli.]. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 5-6, p. 193-204, mar. 1966.

D'ANDREA, Moema Selma. *A tradição re(des)coberta: o pensamento de Gilberto Freyre no contexto das manifestações culturais e/ou literárias nordestinas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

DIMAS, Antonio. "Um manifesto guloso". In: KOSMINSK, Ethel Volfzon; LEPINE, Claude; PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs.). *Gilberto Freyre em quatro tempos*. Bauru: EDUSC, 2003.

DIEGUES, Carlos. "Cinema Novo". In: JOHNSON, Randall; STAM, Robert. (org.). *Brazilian Cinema*. London: Fairleigh Dickinson University Press/Associated Universty Presses, 1980. p. 65.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2010.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e a sua recepção na França*. Campinas: Papirus, 2004.

FONSECA, Cristina. (org.). *O pensamento vivo de Glauber Rocha*. São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.

FREYRE, Gilberto. "Aspectos de um século de transição no Nordeste do Brasil". In: *Região e tradição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo: Secretaria da Cultura/MEC, Embrafilme, Brasiliense, 1983.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Rio de Janeiro: Ed Vozes, 1982.

- _____. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio (org.). *Glauber Rocha*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 10-40.
- GODOY, Marcio Honório. *Dom Sebastião no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GÓES, Clara Raissa. *O país do silêncio*. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986.
- GOLDMANN, Lucien. “Um estudo sociológico do teatro de Genet”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- _____. *Dialética e cultura*. Tradução de Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho & Giseh Vianna Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HOBBSBAWM, Eric. *Rebeldes primitivos: estudos de formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Gráfica Guanabara, 1969, v. 1.
- LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- MARTINS, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- MONZANI, Josette Maria Alves de Souza. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2005.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974*. São Paulo: Ática, 2002.
- NEMER, Sylvia Regina Bastos. *A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha*. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PAGE, Joseph. *A revolução que nunca houve*. Tradução de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Record, 1971.

- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “Le cinéma face au défi de la television”. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). *Le cinéma brésilien*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: EDUSP, 1965.
- _____. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.
- _____. *Os cangaceiros*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *História do cangaço*. 4. ed. São Paulo: Global, 1991.
- RAMOS, Fernão Pessoa. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- REBECHI JUNIOR, Arlindo. *Glauber Rocha, ensaísta do Brasil*. São Paulo. Tese (Doutorado em Literatura brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.
- REGO, José Lins do. *Gordos e magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- _____. *Poesia e vida*. Rio de Janeiro: Editora Universal, 1945.
- _____. *Dias idos e vividos*. Antologia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Meus verdes anos: memórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papyrus, 1995. (tomo II)
- ROCHA, Glauber. O western – uma introdução ao estudo do gênero e do herói. In: *Mapa*, Salvador (BA), ano 1, n.2, 1957, p. 58-77.
- _____. Romance de José Lins do Rêgo. In: *Mapa*, Salvador (BA), ano 1, n.1, 1957, p. 18-19.
- _____. Raíces mexicanas de Benito Alazraki. In: *Mapa*, Salvador (BA), ano 2, n.3, 1958, p. 403-408.
- _____. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. (Série Roteiros).
- _____. *A revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme, 1981.
- _____. *Cartas ao mundo*. Org. de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RÓNAI, Paulo. De menino de engenho a Pedra Bonita. In: REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1975.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

- SANTA ROSA, Virgínio. *O sentido do tenentismo*. 3.ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SILVA, Juremir Machado da. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- SOUZA BARROS. *A década de 20 em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Editora Paralelo, 1972.
- SÜSKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. Sobre a arte como atitude intelectual. Texto apresentado para exame de qualificação junto ao IFCH/Unicamp, mimeo, 1995.
- _____. Canudos no cinema e as metáforas da nacionalidade. In: *Estudos Sociedade e Agricultura*, Rio de Janeiro, 1997, p. 35-57.
- _____. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.
- TRIGO, Luciano. *Engenho e memória: o Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2002.
- VALENTINETTI, Cláudio. *Glauber Rocha: um olhar europeu*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Prefeitura do Rio, 2002.
- VIANY, Alex. “Cinema Novo”. In: AVELLAR, José Carlos. (org.). *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 21-25.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.
- _____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In:
- PELLEGRINI, Tânia. [Et.all] *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003b.
- _____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.