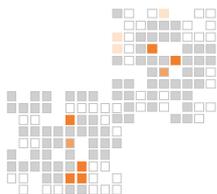


GLAUBER ROCHA, LEITOR DE JOSÉ LINS DO REGO: TRÂNSITO ENTRE O DISCURSO LITERÁRIO E O DISCURSO AUDIOVISUAL

GLAUBER ROCHA, LECTOR DE JOSÉ LINS DEL REGO: TRÁNSITO ENTRE EL DISCURSO LITERARIO Y EL DISCURSO AUDIOVISUAL

GLAUBER ROCHA, READER OF JOSÉ LINS DO REGO: TRANSIT BETWEEN LITERARY DISCOURSE AND AUDIOVISUAL DISCOURSE

132



Arlindo Rebechi Junior

■ Docente do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual Paulista (Unesp), atua em diversos cursos na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

■ E-mail: arlindo.rebechi@unesp.br

RESUMO

Este artigo focaliza os procedimentos formais e discursivos presentes no segundo filme de longa-metragem de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), tendo em vista as leituras assimiladas pelo cineasta brasileiro da obra do escritor José Lins do Rego. Desde muito cedo, Glauber Rocha tornou-se um assíduo leitor do escritor paraibano e, em 1957, publica um artigo sobre o José Lins do Rego na revista *Mapa*. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o cineasta baiano, entre outras coisas, deu prosseguimento às preocupações trazidas no artigo de 1957 e formulou, sob uma perspectiva crítica, um mundo ficcional do sertão com clara aproximação ao trabalho do escritor paraibano.

PALAVRAS-CHAVE: GLAUBER ROCHA (1939-1981); JOSÉ LINS DO REGO (1901-1957); CINEMA BRASILEIRO; DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964).

ABSTRACT

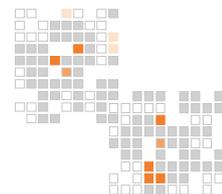
This paper will focus on the formal and discursive procedures of Glauber Rocha's second feature film, *Black God, White Devil* (1964), in view of the readings assimilated from José Lins do Rego. From an early age, Glauber Rocha became an assiduous reader of the writer from Paraíba state and, in 1957, published an article about him in the magazine *Mapa*. In *Black God, White Devil*, the Bahia-born filmmaker, among other things, gave continuity to the concerns brought in the article of 1957 and formulated, from a critical perspective, a fictional world of the sertão with clear approach to the work of Lins do Rego.

KEYWORDS: GLAUBER ROCHA (1939-1981); JOSÉ LINS DO REGO (1901-1957); BRAZILIAN CINEMA; BLACK GOD, WHITE DEVIL (1964).

RESUMEN

Este artículo enfocará los procedimientos formales y discursivos presentes en la segunda película de largometraje de Glauber Rocha, *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (1964), teniendo en cuenta las lecturas asimiladas por el cineasta brasileño de la obra del escritor José Lins do Rego. Desde muy temprano, Glauber Rocha se convirtió en un asiduo lector del escritor paraibano y, en 1957, publica un artículo sobre el José Lins do Rego en la revista *Mapa*. En *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, el cineasta bahiano, entre otras cosas, prosiguió las preocupaciones traídas en el artículo de 1957 y formuló, desde una perspectiva crítica, un mundo ficticio del sertão con clara aproximación al trabajo del escritor paraibano.

PALABRAS CLAVE: GLAUBER ROCHA (1939-1981); JOSÉ LINS DO REGO (1901-1957); CINE BRASILEÑO; DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL (1964).



1. Nota metodológica sobre o discurso audiovisual e o discurso literário

Como nossa proposta de análise versa sobre objetos culturais inseridos em condições específicas de produção e procura examiná-los a partir dos seus mecanismos de produção de sentido dentro dos seus respectivos contextos de enunciação, as noções de discurso e enunciado parecem imprescindíveis à investigação.

Resta saber a concepção que elas aqui adquirem.

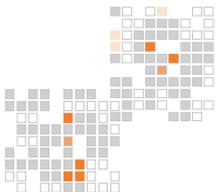
O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, objeto central desse artigo e visto como um enunciado, será analisado em sua dimensão discursiva, tendo em vista seu caráter interativo com a obra literária de José Lins do Rego e a cultura visual de sua época. Desse modo, o discurso será aqui tratado como um fenômeno social dos mais complexos, surgindo, conforme concepção do círculo bakhtiniano, do diálogo de distintos discursos em formulação. Haveria, portanto, um princípio de heterogeneidade constitutiva dos discursos e também dos enunciados. Por esse ponto de vista, pode interessar, no exame do respectivo filme, conceber as possíveis marcas de enunciação de um sujeito inscrito historicamente e socialmente, passando, dessa forma, a compreender tais marcas também como discursivas, ou seja, próprias de um projeto discursivo onde esses objetos culturais se inserem. Parece-nos bastante apropriado trazer um trecho de Mikhail Bakhtin, presente em seu estudo *Estética da criação verbal*, em que o teórico russo explicita seu entendimento de enunciado:

Todo enunciado – desde a breve réplica (monolexêmica) até o romance ou o tratado científico – comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta basea-

do em determinada compreensão). O locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes, e que termina por uma transferência da palavra ao outro, por algo como um mudo “dixi” percebido pelo ouvinte, como sinal de que o locutor terminou. (1997a, p. 294).

Com forte repercussão entre os estudiosos da linguagem, a ideia trazida por Bakhtin sobre o enunciado e sua relação com os demais enunciados coloca em cena o problema da produção de linguagem (e, portanto, da língua) como fenômeno concreto. Partindo do princípio de que haveria um “enunciado concreto”, o qual dependeria daquilo que um dia já foi dito por um determinado falante, o teórico russo vai defender que a concepção de um enunciado dependerá da forma como este enunciado se relaciona, vincula-se ou mesmo rejeita outro enunciado, no âmbito do que seria a esfera de uma comunicação verbal. Nesse horizonte, por meio de uma dimensão discursiva, tanto o enunciado concreto como sua própria enunciação dependem dos contextos em que estes se inserem. Sob esse olhar, só é possível abordar o filme de nossa análise com o entendimento de que os discursos lá envolvidos respondem a outros discursos. Criam-se as relações dialógicas, por assim dizer, para utilizar um termo bastante caro a Bakhtin (1997b).

A ideia de um princípio dialógico de linguagem, base do pensamento da obra de Bakhtin, encontrou recepção em algumas obras. Dos desdobramentos de categorias e conceitos bakhtinianos, embora não só a partir deles, Jacqueline Authier-Revuz trouxe a formulação dos conceitos de heterogeneidade mostrada e a heterogeneidade constitutiva.



Sobre o primeiro conceito, a autora parte do seguinte problema: que formas linguísticas de representação inscrevem “o outro na sequência do discurso” (Authier-Revuz, 1990, p. 25)? Aquilo que se consegue detectar, em um determinado enunciado, de um discurso do outro, seria denominado pela autora de heterogeneidade mostrada. Por sua vez, Authier-Revuz dividirá esse tipo de heterogeneidade entre suas formas marcadas e suas formas não marcadas. As primeiras, cujos exemplos são o discurso direto, o discurso indireto, as glosas, as aspas etc., seriam representadas e se caracterizariam em todo o discurso pelas marcas linguísticas mais evidentes da presença do outro; já para a segunda forma, cujos exemplos são a ironia, o pastiche, as metáforas, o discurso indireto livre etc., não haveria uma explicitação da inscrição do outro no discurso (Authier-Revuz, 1982, 1990).

Em relação ao segundo conceito, estaria articulada, numa forma de negociação, à heterogeneidade mostrada, a heterogeneidade constitutiva. Trata-se, esta última, de um tipo de heterogeneidade em que não é possível detectar suas marcas na camada mais superficial do enunciado e do discurso constituído. Diz a autora sobre esta forma: é “não-localizável e não-representável” (Authier-Revuz, 1990, p. 32). Com isso, a forma de detecção se faz pela relação mantida entre o discurso produzido e os outros discursos. Em outros termos, a heterogeneidade constitutiva é configurada no discurso a partir do que se denominou no campo da linguagem de interdiscurso.

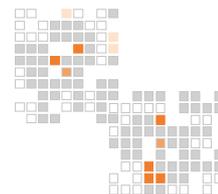
No caso específico do nosso tipo de investigação, mais do que identificar, no filme analisado, o que se apresenta como heterogeneidade mostrada e constitutiva, torna-se bastante profícuo pensar na implicação trazida pela autora acerca das relações e negociações instauradas entre os dois tipos de heterogeneidade. No trânsito entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica, torna-se profícuo refletir sobre a presença

da referência literária como elemento de alteridade. Segundo Authier-Revuz (1990), haveria no sujeito que produz o discurso uma forma de denegação tanto para localizar o outro como para circunscrevê-lo na textura do discurso; o propósito desse sujeito é ainda reter para si a ilusão de ser um sujeito autônomo e, portanto, central em face dos demais fatores que completam a enunciação. Tendo por base o campo da enunciação, sob esse olhar, interessa saber como tais rupturas inseridas no tecido discursivo, com o propósito de expor aquilo que é heterogêneo como se fosse homogêneo, deixam-se vir à tona na organização visual e verbal do filme posto em exame.

A seguir, inicia a nossa análise propriamente. Como se trata de um texto de caráter mais ensaístico, com o propósito de análise fílmica de uma obra, as referências ao círculo de Bakhtin e às ideias de Authier-Revuz não serão mais explicitadas, ainda que o leitor possa ter em mente que é a partir delas, em termos teóricos, que toda nossa investigação basear-se-á. Eventuais hipóteses que os discursos em análise levantam são fomentados sempre por uma preocupação de compreender as condições de produção e interação desses mesmos discursos e seus efeitos de sentido em termos linguageiros.

2. Explicação para José Lins do Rego: Glauber Rocha leitor e crítico

Em 1957, na revista *Mapa* número 2, Glauber Rocha publicou aquilo que, salvo engano, foi o seu primeiro ensaio de fôlego sobre um autor da literatura brasileira. Utilizando ainda seu sobrenome Andrade, ele dedicou quase 20 páginas ao escritor José Lins do Rego, que havia falecido naquele mesmo ano. Embora possa ser encarado como uma homenagem póstuma, a leitura desse texto sugere a necessidade de apreensão de outros propósitos seus. Um exame mais detalhado desse artigo deve-se a duas razões: pela compreensão dos impactos que um romancista de forte



ligação com o regionalismo nordestino possa, supostamente, ter ocasionado em um jovem baiano ainda em formação; pela forma como o crítico baiano já formaliza uma visão de cunho nacionalista e uma concepção própria de arte moderna.

O ensaio “Romance de José Lins do Rêgo” é dividido em cinco partes: uma explicação inicial, uma visão geral sobre os romances, um exame sobre o ciclo de cana-de-açúcar, uma análise dos últimos trabalhos de José Lins e uma pequena conclusão.

Já no preâmbulo do artigo, quando se implementa uma explicação inicial com os propósitos da abordagem, Glauber, bem ao estilo modernista, passou os recados. Não se conteve e foi incisivo. Deu nome aos bois e guiou-se por uma visão nacionalista de defesa da nossa literatura e das coisas da nossa terra. Estava compelido a fazer incutir nos jovens tais valores. Missão quase compulsória, o jovem crítico de *Mapa* precisava deixar claro a todos que a abordagem não se devia à morte do escritor, mas que todas aquelas ideias vinham de um percurso de longa data. Por trás disso, Glauber reafirmava a necessidade de valorização de seus escritores preferidos, com destaque para José Lins, para, assim, fazê-lo penetrar em lugares fechados dentro das discussões culturais baianas, ou como dizia, em lugar “imbecilmente fechado para ele” (Rocha, 1957, p. 60).

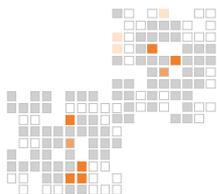
Glauber supõe que a desvalorização de José Lins por setores jovens da sociedade baiana – e é isto que ele notava naquele momento – ligava-se irremediavelmente às inúmeras interferências vindas de fora, em parte pela propagação de teorias e modismos que gravitavam em torno do gosto de jovens fascinados, e pela pregação de certos autores de literatura fácil, cujo exemplo salientado é o de Campos de Carvalho, autor de *Uma lua vem da Ásia*. Sua disposição está em falar para um grupo mais amplo de jovens, principalmente aqueles que enxergavam com simpatia a cultura estrangeira e com ressalvas, mesmo troça, a cul-

tura legítima nacional e regional. O jovem crítico pretendia levar a palavra a “uma geração sem crença, inimiga do entusiasmo” (Rocha, 1957, p. 59). Para Glauber, se esses jovens, na condição de homens de cidade, não conseguiam mais diferenciar entre aquilo que é o “conhecimento de nossa literatura e dos nossos costumes” (Rocha, 1957, p. 59) e aquilo que é a cultura estrangeira com “pregação de um falso universalismo” (Rocha, 1957, p. 59) é porque também eles, os jovens, não conseguiriam mais notar o vão entre o mundo urbano e o mundo rural brasileiro:

Não floresceu no jovem do litoral a simpatia pelo homem brasileiro, pelo camponês, pelo vaqueiro, seringueiro; nem o jovem do litoral viu o operário que vai com ele no bonde ou o estivador que lhe descarrega as importações. O jovem também não viu o amor. Tornou-se maldito, desequilibrado sexual, machinho sem fibra. [...]

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 pretensioso verbalismo, já se presumem os renovadores de nossa literatura. Isso para não falar da inautenticidade em nosso teatro e cinema, para não dizer que o nosso 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 conseqüente; o Brasil está cheio de literato frustrado macaqueando prolixidades nas colunas dos suplementos literários (Rocha, 1957, p. 59).

Desde então, nos escritos de Glauber tornou-se recorrente o registro de certo impacto entre fazer uma “obra bem feitinha”, no sentido de ela operar com o uso da boa técnica, com resultados mais *kosmetikós* que estéticos, e uma “obra con-



sequente”, esta, sim, preocupada com a renovação da prática artística de seu tempo e sua consequente modernização de parâmetros em relação à tradição. Por essa mesma perspectiva crítica, ampliou-se seu espectro de comentários e pode, em mais de uma vez e em distintos momentos, debater uma das teses mais importantes de seu pensamento político e estético: a distinção, as consequências e as fronteiras permeáveis entre uma arte comercial, voltada para a alienação dos seus receptores, segundo seus termos, e uma arte produzida nas cercanias do campo de produção erudita com ambiciosa atualização desse campo.

Entre as muitas questões levantadas pelo artigo, chamo a atenção para a perspectiva focalizada por Glauber em um dos romances do escritor paraibano. Interessa compreender as razões pelas quais ele considerou *Cangaceiros* um dos romances mais bem acabados do escritor e quais seriam os efeitos disso em sua formação intelectual. Ao livro ofereceu boas páginas do seu ensaio e selecionou trechos para em seguida comentá-los. Se supor que essa escolha pode representar uma de suas aderências, tanto temática como formal, ao escritor paraibano e sua obra, isso pode ainda representar mais um dado explicativo para a apreensão dos aspectos formativos de sua trajetória como intelectual e pensador de nossa realidade.

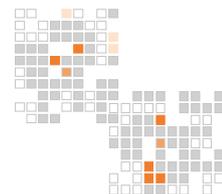
É possível dizer que Glauber projeta sobre José Lins uma crítica impressionista, no sentido que, para ele, vale menos apresentar a visão de conjunto do escritor e sim transbordar sua própria visão e no que esta se modificou com o conjunto da obra do escritor. Desde o início, ele procura deixar claro que José Lins é escritor compatível com seu próprio pensamento. Compatível com um nacionalismo sem demarcação ufanista, pois como observou o jovem crítico “conhecer o Brasil e seu tema e sua cultura e sua história e sua sociologia não é ufanismo” (Rocha, 1957, p. 60).

Importa mesmo sublinhar que Glauber estava impregnado das coisas do Nordeste. E continuou

assim marcado por um bom tempo. Seus dois primeiros filmes, *Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, respectivamente de 1962 e 1964, continuam o tratamento temático: há em ambos a fisionomia do homem do Nordeste e seu problema com a terra (sentido do espaço e seu problema da apropriação, já que em *Barravento* a questão se passa pela exploração do mar e em *Deus e o Diabo* pela exploração da terra, entre outras coisas).

Voltando ao caso dos seus comentários para o livro *Cangaceiros*, de 1953, Glauber vai encontrar na obra um modelo de composição de personagens, pois a técnica perfeita, segundo ele, passa pela habilidade do escritor em por “o que tem a contar na boca de seus personagens” (Rocha, 1957, p. 68). Assim, Glauber parte para definir *Cangaceiros* em seus aspectos de obra de ficção que ensaia o problema social do nordeste brasileiro: “é [...] 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 Cazuzu, insinua-se como doloroso contraponto, como um pêndulo cruel a ritmar o sangue facilmente ritmado [...]” (Rocha, 1957, p. 68). Dentro desse mundo, o que o atrai, sem dúvida, é o personagem Aparício Vieira. Para Glauber, um herói invencível que vive na boca do povo e guarda o misticismo de santo ou demônio. Trata-se de uma fisionomia composta a partir dessa heroicidade:

[...] mesmo decapitado e assim exibido por toda a terra, continuará vivo nas feiras, nos abecês populares, nas histórias dos velhos. Aparício Vieira é mais um integrante da geração inaugurada pelo lendário Cabeleira, dignificada por Antonio Silvino, tristemente encerrada por Virgulino Lampião. 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 couro bordado, cinto de fivela, alpercata trabalhada. Rica de caracteres exteriores, a representação plástica do cangaceiro avulta mais sugestiva e imponente que a dos bandoleiros norte-americanos vistos nos filmes de 'western' ou de qualquer outro bandido ou revolucionário de outra parte do mundo que agisse em campo, a cavalo, a arma branca e arma de fogo. (Rocha, 1957, p. 68-69).

Como o jovem crítico está a estabelecer uma leitura de *Cangaceiros* que leve irremediavelmente a uma visão do sertão entre os domínios do misticismo e do cangaço, nos limites entre o santo e o guerreiro, é bastante plausível que escolhesse como imagem central do romance a cena em que Aparício Vieira, deixando o rifle cair e ajoelhando-se em frente ao Santo, primeiro se põe a receber suas bênçãos e depois, possuído de fúria, ergue-se e com o rifle em punho, na mão esquerda, fita o Santo, puxando a seguir, com a mão direita, o punhal da bainha (Rego, 1976, p. 8).

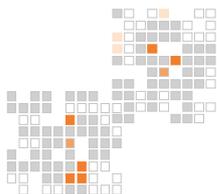
Glauber idealiza o cangaceiro como o personagem mais original da terra sertaneja. No artigo sobre José Lins, ele enxerga esse personagem-tipo sempre em tom melancólico e vivendo o mundo da lenda no sertão, na corda bamba entre aderir aos poderes do messias do sertão, e, portanto, aos poderes de Deus, ou aderir compulsoriamente ao mundo da violência que o levaria a sair ou a sucumbir na própria terra. Não é o elemento ou o tom natural das ações dos personagens que Glauber assumirá no futuro, mas aquilo que constitui a teatralidade dessa lenda e seu dilema popular: não nega a violência do sertão e não nega a crença na força divina. Este é o tecido histórico que busca interpretar, seja na ficção do outro, seja na constituição de sua própria ficção.

3. Deus e o Diabo na Terra do Sol e o universo visual de José Lins

É certo que do universo da cena do romance, caracterizando um aspecto de Aparício em *Cangaceiros*, ou seja, de um homem que vive em meio ao mundo da fé e da violência, Glauber vá extrair algumas semelhanças para a composição, mais tarde, de seus personagens com traços e ligações com o cangaço ou a vida sertaneja. Exemplos não faltam e merecem ser aqui arrolados. Veja-se o caso, no seu filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, do personagem Manuel e sua adesão ao cangaço, conduzido junto com Rosa, sua mulher, pelo Cego Júlio para se ligar à Corisco, este um legítimo herdeiro de Lampião.

Manuel, enquanto personagem do cangaço, opera com os mesmos termos apontados por Glauber em sua leitura de *Cangaceiros* de José Lins. Porque há nele, no personagem do filme e do livro, como princípio que o norteia, um dilema a ser vencido dentro da própria alienação a que está sujeito: precisa encontrar um projeto de salvação e mudança de seu destino social. A história desse personagem do filme, já sublinhada pelo melhor da fortuna crítica de *Deus e o Diabo*, pode ser analisada pelas três passagens ou rupturas (Xavier, 1983, p. 69-119) entre os mundos do sertão: da vida de homem explorado pelo grande proprietário de terra ao homem violento e integrado ao banditismo, passando antes, porém, pela vida de beato. Em análise miúda, o desdobramento do enredo deu-se assim: depois de deixar sua vida de vaqueiro, Manuel adere primeiro ao mundo messiânico junto a Sebastião, o santo que é morto por Rosa, para em seguida encontrar Corisco e fazer o seu segundo pacto, agora com o mundo do cangaço.

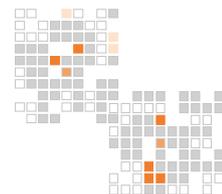
Para a representação da ambiguidade vivida por esse personagem, escolho como emblemática a conhecida sequência em que Corisco e seu grupo (já com Manuel) invadem a fazenda do Coronel Calazans. Dessa sequência, logo após



uma breve descrição da sua composição, extrairéi meus comentários seguintes.

Ali está bastante evidente - e o ponto de vista criado pela narração no filme confirma isso - a fissão vivida entre os dois projetos de vida pelo personagem Manuel, sua experiência religiosa de crença na salvação e, conseqüente, mudança de trajetória para uma vida beata, e sua experiência da irremediável violência com que é forçado naquele mundo do sertão. De início, como ritual de passagem, Manuel, diante da opção pelo cangaço, recebe um novo nome dado por Corisco. Chama-se agora Satanás, personagem que tinha como primeira missão junto aos demais o assalto à casa do coronel, que, segundo Corisco, era homem ligado aos donos do poder, à “gente do governo”. O som de um violino estridente, quase beirando o atonalismo, levando à noção de uma ruptura de tempo em relação ao quadro anterior, pontua o início da seqüência. Num primeiro plano, nota-se o enquadramento de um bolo, rudemente esfacelado pela mão de Manuel-Satanás. Ainda em segundo plano, visualiza-se alguém sendo agredido a chicote, demonstrando que o assalto já havia começado de fato. A câmera na mão roda pela casa, ora aproximando-se mais de uns, ora flagrando mais outros, e apresenta quem são os personagens em cena: Rosa, com expressão assustada e acompanhada do Cego Júlio, passa, súbito, em frente à cena sem ao certo saber o que procura; em seguida, o corte se faz para Corisco, que logo após a clara recusa dos fatos por parte de Dadá, sua mulher, ele começa sua violência sexual contra a personagem que se supõe ser a mulher do tal coronel. A cena da violência perde lugar para Manuel, que invade o espaço cênico. Após um rápido giro a demonstrar a nova disposição dos personagens no tabuleiro cênico (Cego Júlio andando, Rosa e Dadá apreciando adornos que haviam roubado e Corisco em luta com a mulher a ser violentada), a câmera mais uma vez se fixa em Manuel. Ele está agora parado

diante da imagem de Jesus Cristo na cruz num pequeno altar de madeira. Num impulso do personagem, com a câmera a acompanhá-lo e sob o que parece ser os gritos da mulher violentada, Manuel empunha a cruz, ritual que demonstra ainda que o homem de fé-messiânica ainda sobrevive naquele que já se traveste de homem da violência e do cangaço. Começa um novo som, o violino parece acompanhar a adoração do personagem frente à imagem religiosa. Em seguida, a câmera fixa acompanha o ritual de carinho entre Rosa e Dadá, que logo perde lugar para o ritual de Manuel. Ele carrega uma cruz entre as mãos, repetindo o gesto de Sebastião, quem ele seguia e adorava antes da entrada no cangaço. O gesto, bem como o fim do som de violino que acompanhava o ritual, é interrompido por Corisco. A câmera fixa flagra o silêncio, sinal do confronto entre os dois personagens de cena: Corisco e Manuel. À cena é incorporado o suposto marido da vítima violentada trazido por dois cangaceiros. Novamente se faz um novo confronto entre Corisco e Manuel, quando este último é solicitado a castrar o tal homem, o que lhe obriga o cangaceiro-chefe: “Satanás, mostra que tu já é um cabra bom. Corta a macheza desse corno!”, oferecendo em seguida a faca a Manuel. Com a faca na mão direita e a cruz na esquerda, o personagem opera aquilo que poderia ser considerado seu emblema maior: a vida sertaneja entre os dois mundos. Naquele momento de dilema, a câmera muito mais próxima afasta-se e projeta uma nova perspectiva. A abertura do *zoom* da câmera estiliza a ruptura do pobre sertanejo. Corisco retira a cruz de uma das mãos de Manuel, enquanto os dois cangaceiros seguram a vítima. E Manuel, sem piedade, cede ao violento pedido. Dos elementos sonoros, extraídos da movimentação apenas de objetos e de pessoas em cena, dá-se lugar a uma nova instância de narração: a música de tonalidade épica. Fechava-se, assim, o cerimonial de passagem da ação de Manuel-beato para a ação



de Manuel-cangaceiro, que, entre outras coisas, pode ser interpretada como uma nova perspectiva adotada pelo personagem em sua tentativa de sobrevivência no mundo duro do sertão.

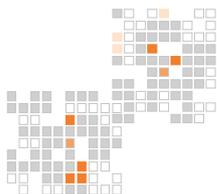
Dito de outro modo, é evidente que a figura de Manuel não apresenta as mesmas linhas de constituição do personagem *Aparício* levantado por Glauber em *Mapa*, não sendo, portanto, seu espelho. Do ponto de vista das formas discursivas que, mutuamente, ali transitam, não há valor crítico em demonstrar um esquema mecânico de espelhamento entre os personagens; pode beirar à ingenuidade. Interessa, por sua vez, aqui sublinhar o grau de comparação entre os dois universos imagéticos, em que pesem as linguagens distintas adotadas por José Lins e Glauber Rocha. Trata-se, sem dúvida alguma, de uma negociação entre formas de discursos que resulta em um tipo de heterogeneidade constitutiva, segundo os termos de Authier-Revuz (1990). Numa clara demonstração de como os discursos estão em trânsitos com outros discursos, de uma temporalidade a outra, é curioso notar que o jovem intelectual Glauber, na sua prática de leitor e crítico de literatura, pôde assinalar um aspecto que mais tarde pôde ser prolongado como atitude crítica frente à formulação do seu próprio projeto ficcional revestido de um ensaísmo de interpretação junto ao mundo sertanejo. *Aparício* é assinalado por Glauber como personagem requintado naquele universo sertanejo. Um requinte que, na obra do autor de *Deus e o Diabo*, pode ser visto em *Corisco* – pelo menos em termos de vestimentas, ornamentos e mesmo crueldade. Já o personagem Manuel é mais emblemático como prolongamento desse universo sertanejo retratado e destacado pelo Glauber analista do romance de José Lins. Assim, não é à toa que ele tenha escolhido para o seu artigo justamente a cena de *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, em que estão representados lado a lado os valores da crença divina e os valores da prática do cangaço. Em seu

projeto de composição de seu personagem Manuel, Glauber procurou visualizar sua solução exatamente nessa fissão entre uma e outra coisa: universo popular e violência de um mundo degradado *pari passu* com uma representação de arte moderna. Eis, talvez sua principal conexão com o modernismo de José Lins. Eis, enfim, suas evidências de que o seu discurso cinematográfico toma corpo também no diálogo estreito com o discurso literário.

4. Considerações finais

Foi dito até o momento que o cangaço, fonte de interesse de Glauber pelo romance *Cangaceiros*, tem sua ressonância em seu segundo filme, isto é, em 1964, numa forma dialógica de heterogeneidade constitutiva. Antes desta data, no entanto, ele já demonstrava sinais de aproximações com o tema. Basta notar a primeira versão do que viria a ser o roteiro de *Deus e o Diabo*, escrito em 1959, com o título provisório de “Ira de Deus”. Não entrarei nas minúcias desse roteiro, e sobretudo nas características de composição do personagem *Corisco*, mas basta dizer que há indícios, por sinal muito convincentes, de que a ideia do título passa diretamente pela leitura desse romance de José Lins do Rego. A pesquisadora Josette Monzani, em competente estudo sobre o percurso genético de composição do filme, aponta quatro trechos do livro do escritor paraibano para supô-los como fontes de inspiração para o título da primeira versão do roteiro, em que a ideia de um castigo divino paira sobre o universo do sertão (Monzani, 2005, p. 29).

Para finalizar esses meus últimos comentários, esboço, mesmo que sumariamente, algumas razões sobre as quais penso ser bastante estratégica a postura de Glauber naquele momento, ou seja, quando lança mão de afinar ideias de um escritor modernista de primeira ordem com as suas propostas iniciais de explicitação de um projeto intelectual. Escolher o autor de *Fogo Morto* como



tema de um ensaio trouxe para Glauber uma marca de distinção em relação aos demais jovens intelectuais do campo artístico baiano de finais dos anos 1960. Em outras palavras: na base de seu ensaio sobre José Lins, estava ele não só promovendo um tipo de arte moderna que ligava, sem as amarras acadêmicas, o homem (e sua via popular) e sua própria terra, mas estava ele também estilizando o emblema de “arte pela arte”. Naquele momento de sua morte, José Lins já era um escritor moderno canonizado pela crítica.

Autor visto com bons olhos sob os crivos exigentes de Mário de Andrade a Carpeaux. Glauber deseja aderir o escritor de *Menino do engenho* ao seu próprio projeto intelectual e tornar-se um herdeiro de uma tradição. Ele quer que seu projeto intelectual se identifique com o de José Lins. Enfim, em sua estratégia está a conexão entre as ideias dessa forma de arte moderna sobre o universo nordestino, presente em José Lins, e a sua forma de pensamento sobre a arte mais adequada à nossa realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montrée ET hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. DRLAV, Paris, n. 26, p. 91-151, 1982.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Repères dans le champ du discours rapporté (I). L'Information Grammaticale, n. 55, p. 38-42, out. 1992.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Repères dans le champ du discours rapporté (II). L'Information Grammaticale, n. 56, p. 10-15, jan. 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Trad. Maria Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoievski. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997b.
- MONZANI, Josette Maria Alves de Souza. *Gênese de Deus e o Diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2005.
- REGO, José Lins. *Cangaceiros*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1976.
- ROCHA, Glauber. 'Romance de José Lins do Rêgo'. *Mapa*, ano 1, n. 2, 1957.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

