

SERTÕES DAS LETRAS ao cinema nacional: Pedra Bonita e Cangaceiros em Deus e o Diabo na *Terra do Sol*

Leandro Silva (UNEB)
Cláudio Novaes UFFS)

Introdução

É José Carlos Avellar (1995) que conta o curioso *causo* de que, quando Glauber Rocha filmava, no sertão da Bahia, *Deus e o Diabo na Terra Sol* (1964), houve, entre os moradores quem buscasse refúgio na caatinga, pensando ser Othon Bastos, que transitava no pequeno vilarejo trajando-se de cangaceiro, o lendário Corisco, temido cabra de Lampião. O episódio, isolado, poderia passar despercebido, mas ligado ao conjunto de fatores que engendram o constructo do emblemático filme de Glauber Rocha, ele revela um dado importante: a tênue linha que divide história e ficção no lendário filme que narra a estória de Manoel e Rosa.

Deus e o Diabo na Terra do Sol é uma história do sertão brasileiro contrapondo-se à história oficial numa narrativa sintonizada com a memória popular coletiva sertaneja, ponto em que o filme, como postula Le Goff (2003), aponta para a participação da memória coletiva na formação da história científica ou ficcional, ainda, a ideia de que a história enquanto ciência deveria contribuir para uma interpretação do tempo presente, problematizando a concepção de História apenas como guardiã de um passado cristalizado.

O filme de Glauber Rocha expressa dilemas sertanejos e refuta a tradição romântica e pré-modernista que narravam o sertão a partir de um viés estereotipado, ora

construído para reafirmar a condição superior e civilizada do sul do país frente ao norte, ora pra encenar a oposição entre civilização e barbárie, ora para alicerçar os projetos de afirmação de uma identidade nacional, quase todos calcados no ideal do bom selvagem “protegido” pelos isolamentos culturais e espaciais. *Deus e o Diabo* desestabiliza a tradição narrativa do sertão brasileiro, ao confrontar a história monumental com a memória “menor” das narrativas sertaneja, como um exercício político que faz transitar vozes dissonantes contando versões diferenciadas dos fatos, sobretudo aqueles ligados historicamente aos fenômenos sociais do cangaço e do misticismo religioso.

Como no caso narrado por José Avellar, o filme junta verdade e imaginação na pretensão muito clara de denunciar a estrutura mantenedora de um sertão engendrado por imaginário de relações políticas e sociais espúrias, marcadas pela exploração do rico pelo pobre, pela violência da fome e pelo desequilíbrio das relações de força.

A memória coletiva e a história oficial se fundem na polifonia do filme de Glauber Rocha como um ensaio político e cultural em diálogo com os modelos do modernismo literário brasileiro, quando os autores regionalistas passaram a narrar o sertão a partir de uma perspectiva neorealista da fome e da miséria que nos romances aparece como denúncia. Dos autores e obras modernistas do regionalismo brasileiro, um dos que mais estabelece pontos de contato com *Deus e o Diabo* é José Lins do Rego, principalmente em seus livros *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, obras em que o autor descreveu o ciclo do messianismo e do cangaço.

Tomados em paralelo, o Modernismo e o Cinema Novo são movimentos que preconizam a mudança de rumo na fundação de uma consciência nacional, quando agenciam o discurso nacional popular para contrapor à produção artística construída a partir do influencia incisiva da cultura estrangeira. As narrativas passam a buscar a superação do localismo e, simultaneamente, tentam desconstruir o neocolonialismo cultural.

Como afirma Claudio Novaes:

Essas premissas indicam um diálogo que parece óbvio ao observador de hoje, porém é necessário retornarmos o tempo para compreendermos os problemas instaurados pelos manifestos modernistas e cinemanovistas contra as formas tradicionais de expressão: os modernistas mudaram os rumos do nacionalismo romântico, escandalizando a intelectualidade do país agrário. Isto somente foi possível porque os artistas confiavam na estética renovadora e na força do delírio solitário e coletivo. (2014, p. 19)

José Lins constrói em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* um quadro humanizado do cenário social sertanejo no campo do misticismo religioso e do cangaço. O cenário

atualiza a narrativa vigorosa de Euclides da Cunha, modificando o imaginário positivista de *Os sertões*, por uma narrativa mais sensualista do imaginário impressionista do modernismo, que ao dizer o sertão mostra a região a partir uma perspectiva enviesada em que a religiosidade fanática sertaneja e a violência do cangaço são presumidas de uma realidade mais fantástica do que de barbárie. Por outro lado, os livros de Lins do Rego terminam por desmistificar o cangaço e os movimentos messiânicos como atos conscientes de rebeldia política ou de organização popular, quando traz para a cena, não há convicção clara e certa do sertanejo em segurar a cruz e o terço, ou pegar no rifle para lidar com a miséria no sertão, mas um tatear incerto do homem e da mulher sertanejos, contrariando as teses do realismo socialista convencional.

O sineiro Antônio Bento, estrangeiro no Assu, abandona o seu padrinho no leito de morte para avisar aos beatos da Pedra que o exército chegava; mais adiante, o mesmo Bento, beato na Pedra, chega à conclusão de que deveria abandonar o séquito, por fim, na Roqueira, na condição de irmão do rei do cangaço, que providenciava esconderijo e armamento para o bando, trabalha para fugir da condição de cangaceiro, o que logra alcançar quando foge do sertão; o mesmo trânsito fica explícito quando a narrativa alcança os cangaceiros sob a chefia de Aparício e o próprio bandoleiro, personagem central de *Cangaceiro*; Lins aí ironiza a construção do mito do bandido: nos jornais, os cangaceiros apareciam bandidos impiedosos, sanguinários cruéis, até o ponto em que a narrativa revela-os homens normais, capazes do medo, de apiedarem-se.

É este, em suma, o mesmo caminho que transita a personagem glauberiano em *Deus e o Diabo*. Manoel e Rosa, após a morte do coronel, correm o sertão, propiciando ao filme correr visão sobre os movimentos populares em torno do cangaço e o do messianismo. De novo, no filme, tem-se o quadro humanizado do cangaço e o do misticismo religioso que Lins ensaia em sua narrativa. Em *Deus e o Diabo*, como em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, há o sempre o titubeio: Rosa não acredita no Santo, tampouco em Corisco; Manoel, a princípio, segue a ambos, mas ao final, refuta-os; Antônio acredita no povo, mas busca matar seus mitos. O trânsito de consciência enseja em Manoel o voltar constante que somente será rompido quando o vaqueiro foge do sertão, tal como parece fazer Antônio Bento.

O enredo inicial do ciclo do misticismo e do cangaço no romance de José Lins, *Pedra Bonita* caminha na direção de relatar o misticismo religioso no sertão, a partir de um resgate histórico, feito, conforme esclarece o autor, em partes já que a “narrativa deste romance quase nada tem de ver com a geografia e o fato histórico desenrolado em Pernambuco nos princípios do século XIX” (REGO, s/d, p. 36). O quase, no entanto, não significa um alheamento do romancista em relação ao contexto histórico da gente

que retratava; em rigor, *Pedra Bonita* incide de maneira transversal na forma como o misticismo religioso e, mais timidamente, o cangaço pesava sobre as pessoas. Mais ainda: A estrutura do romance busca reconstituir a cadeia de fatos e coisas que tangenciam a vida sertaneja para o status de condição sub-humana.

O narrador, já no começo anuncia:

Ali na vila do Assu a vida era miúda como a gente. Nunca crescera, nunca tivera fausto, ninguém suspirava naquele canto do mundo pelos dias passados. Não era uma cidade morta que tivesse crescido, criado nome, cheia de glórias de outros tempos. Fora sempre aquilo que era, nunca dera mais do que dava. (REGO, s/d, p. 7)

E, mais adiante, aparece a maldição: “Há quase um século que corra sangue pelos seus campos, sangue de gente, sangue derramado para embeber a terra em nome de Deus. Aquilo pesava na existência da vila como um crime nefando, pesava no destino de gerações e gerações” (REGO, s/d, p. 7).

O livro desenha o embate: de um lado a elite que vislumbra no misticismo de Pedra Bonita o índice de barbárie e heresia do sertanejo e, por outro lado, a visão do próprio sertanejo, que enxerga no beato uma saída (às vezes a única) para a condição de miséria a partir da reconstituição de um paraíso celeste no sertão. São camadas discursivas que se erguem a partir da dualidade entre a perspectiva da classe dominante, isto é, a classe média do Assu, e a classe dos dominados, a saber: os pobres de Pedra Bonita.

É uma chave de leitura importante do livro em tela: ao reproduzir o discurso elitista sobre a comunidade mítica da pedra, o livro propõe o debate: apresenta a tese de que o sertão mítico surgia da condição fanática e bárbara do sertanejo, mas implicitamente, coloca o movimento religioso como uma instância de organização popular contra a fome e opressão. O livro aponta para a relação causa e efeito: em um sertão marcado pela calamidade, o sertanejo encontra na figura do santo a instância política e social aglutinadora de uma rebeldia que, ao menos em princípio, parece inconsciente.

A proposição ganha paralelo na pesquisa empreendida por Rui Facó, teórico já bastante difundido e debatido, que defende a tese de que o messianismo surge nos sertões brasileiros como organização possível naquele contexto social. Não é necessário mais que uma vista panorâmica de *Cangaceiros e Fanáticos* (1988), principal livro do pesquisador cearense, para constatar a tese aludida. O sumário do livro, por exemplo, traz títulos como “o despertar dos pobres do campo”, “males do monopólio da terra”, “a emigração em massa”, “os cangaceiros”, “os fanáticos”, “o fanatismo, elemento de luta” (FACÓ, 1988). Para além do prefácio de *Cangaceiros e Fanáticos*, a concepção de Facó fica ainda mais instigante. Na obra, o autor inquirir a história recente do sertão

brasileiro para daí construir uma visão popular sobre o cangaço e o beatismo naquela região. Eis alguns entendimentos que podem ser depreendidos de *Cangaceiros e Fanáticos* (1988): desde o processo de colonização o sertão brasileiro vinha sendo fatiado em grandes latifúndios, o que inviabilizava o acesso da terra ao pequeno produtor pobre; a estrutura social no nordeste brasileiro, também desde a colonização, muito em virtude da forte concentração de terras, podia ser classificada, sem exageros, como semifeudal; essa estrutura, semifeudal, era quase intransponível.

Segundo Facó,

era mais que natural, era legítimo, que esses homens sem terra, sem bens, sem direitos, sem garantias, buscassem uma “saída” nos grupos de cangaceiros, nas seitas dos “fanáticos”, em torno dos beatos e conselheiros, sonhando a conquista de uma vida melhor. E muitas vezes lutando por ela a seu modo, de armas nas mãos. **Eram eles o fruto da decadência de um sistema econômico-social que procurava sobreviver a si mesmo** (1988, p. 21) [grifos do autor].

A corrosão do discurso elitista sobre o messianismo desfila na parte introdutória de *Pedra Bonita* na mesma medida em que o leitor vê engendrar-se em Antônio Bento um trânsito de consciência. Na parte introdutória vem o tempo da repetição em que José Lins extenua a condição vegetativa da vila do Assu, de sua gente e de Antônio Bento. É a contingência do inventário realista que marca o romance do autor alagoano. Dirá do padre Amâncio, a carreira eclesiástica frustrada e enterrada na vila miserável; dirá ainda sobre a classe média da vila: o juiz corrupto e inescrupuloso, a autoridade policial submissa, o comerciante ganancioso; por fim, o caso de Antônio Bento: sua condição abastarda de sineiro da vila, a complacência do padre e da comunidade com o pobre retirante, que chegara à vila tangido pela seca e lograra chegar a condição de sacristão. Mas, cabe a ressalva, já aí se vê gestar em Bento sua condição de revolta, emblema da transição de uma memória individual, esmiuçada e diluída na sua condição privilegiada no Assu, para uma memória coletiva, de choque, quando Bento entende-se forasteiro no vilarejo. É essa condição de estranho que levará a personagem a perscrutar a história do seu povo, mitigada no contar enviesado que fazia a elite do Assu. Por isso,

Arranjo dos motivos forja um protagonista central no qual sub-repticiamente se invertem as formas primordiais das missões dos heróis clássicos e tradicionais: apostolado expiação de um pecado original, resgate de seu povo. Antônio Bento é, logo no início, apresentado como uma espécie de mensageiro encarregado do “despertar” dos homens. (RALLE, 1985, p. 190).

A narrativa marca o trânsito que caracteriza Antônio Bento: No Assu, primeiro, a personagem viverá o período da ilusão, sente-se importante na sua condição de sacristão da igreja, é o homem que fala à pequena vila por meio dos sons do sino que faz dobrar; o padrinho, o bom padre Amâncio, lhe tem grande apreço; mas, aos poucos, a condição de forasteiro vai prevalecendo, sobretudo, na qualidade de maldito que a comunidade lhe impõe; então, o protagonista começa a perceber o ódio que a elite local (comerciantes, políticos e autoridades) nutre, não só por ele, mas por todos que tivessem algum tipo de relação com a comunidade de Pedra Bonita.

A narrativa mostra a dilatação:

E assim a vida do rapaz ia variando na valorização que êle estava dando às coisas. [...] Se tivesse forças, faria uma viagem para os reinos do fim do mundo. Um homem de asas, que subisse para os altos, que fosse para onde quisesse, para os recantos de seus agrados, era o que êle desejava ser. A vida assim como a do Açú não valia nada. Mudara, sem saber como. A negra Maximina pegara a sua diferença. Para o Padre Amâncio seria o mesmo. Para o resto não era mais que um criado, um traste da Pedra Bonita que eles todos do Açú suportavam. Um filho do juiz era melhor do que êle. O povo de sua terra era desgraçado. Só do Padre Amâncio não ouvira ali referências desagradáveis ao seu povo. Viera de um ninho de cobras. Êle olhava para si e via todos os do seu sangue, de sua gleba (REGO, s/d, p. 63).

Na parte derradeira do livro, denominada *Pedra Bonita*, vem o cobro: Antônio Bento, se sabendo estranho no vilarejo que lhe acolheu, mas que lhe repelia, retorna ao Araticum, onde residia sua família. A narrativa extenua o isolamento do sineiro no Assu e amplia seu sentimento de pertença ao povo do Araticum e Pedra Bonita. Ao eleger o grande outro (o povo do Assu), Antônio Bento alcança uma consciência de pertencimento e arranha uma consciência coletiva que no caso de *Pedra Bonita* chega pela memória coletiva em torno da comunidade mítica e do Santo (RALLE, 1985).

Lins delinea o conflito derradeiro ao fim da narrativa. O padre Amâncio, mortalmente enfermo, pedia a extrema unção; a Bento foi confiada a missão de buscar o padre de Dores que encomendaria a alma do “seu padrinho (que) era um santo, melhor que todos (REGO, s/d, p. 219); quando saía do Assu, viu a movimentação militar, era o Estado que se organizava para atacar, mais uma vez, os beatos da Pedra voltavam a se reunir em torno do santo. No caminho para Dores, Bento encontra a bifurcação: deveria seguir e buscar o vigário ou desviar para Pedra Bonita e avisar o povo que o inimigo vinha sobre eles?

Escolher entre atender a necessidade do padrinho do Assu e socorrer aos beatos de Pedra Bonita é, em verdade, metáfora de decidir entre ser o rejeitado do Assu ou

reconhecer-se gente do Araticum e da Pedra. Mais: escolher o caminho de Pedra Bonita servia como simbologia de alcançar a consciência coletiva que o livro busca promover. O herói, maturado na primeira parte do livro está, agora, pronto. Sua condição de forasteiro no Assu estava então cristalizada. Sabia-se agora, o sineiro, filho do Araticum, gente de Pedra Bonita. O homem desce para Pedra Bonita, o padrinho que seguisse o seu caminho sem a extrema unção, escolhia salvar os seus.

É de Antônio Cândido a conclusão:

José Lins do Rego tem a vocação das situações anormais e dos personagens em desorganização. Os seus são sempre indivíduos colocados numa linha perigosa, em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais, angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões dramáticas, ambientes densamente carregados de tragédia, atmosferas opressivas, em que o irremediável anda solto. (CANDIDO, 2004, p. 57)

O santo e o arraial mítico acabam por se tornar símbolo da afirmação de uma identidade coletiva à qual Bento conclui pertencer, mesmo que no limite do equilíbrio, como teoriza Antônio Cândido. O que fica implícito na bifurcação imposta a Antônio Bento no final de *Pedra Bonita* é a ideia de que é a partir da comunidade e seu santo que o sertanejo pobre se afirma enquanto comunidade, deliberação que fica explícita na reflexão final que faz o sineiro forjado por Lins:

Teria era que seguir para a Pedra Bonita. Lá estavam os restos dos Vieiras, pagando a culpa do outro. O sangue de Judas escorreria até a última gota de seus filhos. O mundo, para Bento, ficava lá atrás. [...] Era um mundo furioso que vinha para Pedra Bonita. Um mundo de assassinos, de perversos. Ele estava ouvindo os passos das alpercatas estalando na caatinga, a marcha dos matadores. Vinham vindo para acabar com tudo. Bento montou outra vez. Domício teria que saber de tudo. O santo teria que salvar o seu povo. (REGO, S/D, p. 219-220).

O santo, ligado ao divino, é o pai do homem, sua referência imediata, força aglutinadora em torno da qual se reúne o sertanejo pobre. Ao buscar o santo, Antônio Bento procura “o tempo da tradição sagrada, da revelação primordial, do modelo exemplar. Para as sociedades ‘primitivas’ o mito narra uma história sagrada; relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso o ‘dos princípios’”. (RALLE, 1985, p. 195)

Manoel é sócio de Antônio Bento. A caneta que escreve o vaqueiro carrega os mesmos tons da que escreveu o sineiro, com uma diferença talvez: em Manoel o processo de tomada de consciência e, ainda, o trânsito de uma consciência individual para

uma consciência coletiva vai se dar de forma muito mais traumática e incisiva. É conhecido o roteiro: “Manoel e Rosa viviam no sertão / trabalhando a terra com a próprias mãos / até que um dia, pelo sim, pelo não / surgiu na vida deles / o santo sebastião” (ROCHA, 1964).

O conflito entre o vaqueiro e o coronel é precedido do encontro entre o Manoel e Sebastião, como se o encontro com o santo deflagrasse no vaqueiro uma espécie de consciência até então adormecida. No diálogo que mantem com Rosa, o vaqueiro irá dizer que viu o santo e que este lhe deu um sinal. O santo fala em comida, em terra, em justiça. Os beatos do santo não tem patrão; Manoel via-se aprisionado a sociedade deletéria que tinha com o Coronel, sabia-se explorado, resolveu, pois, a partir daí, não o ser mais; queria, talvez livre, como o séquito do Santo. Eis a situação *fax simile* entre o sineiro e o vaqueiro: é o contato com o povo reunido em torno do santo que faz os personagens de Lins e Glauber Rocha principiarem um processo de tomada de consciência. Traçando-se um paralelo entre Lins e Glauber Rocha, pode-se dizer que Manoel vivia o tempo de uma consciência adormecida, até o momento em que encontra o santo e inicia o processo de uma tomada de consciência que é incipiente, a princípio, mas que ao longo da narrativa ganha corpo.

Em contraponto, os santos ditos por José Lins e o que aparece em *Deus e o Diabo* não guardam muita distância entre si. Neste sentido, já foi dito que o Beato Sebastião construído por Glauber Rocha constitui-se, também, no limiar entre a memória popular e a visão crítica sobre o fenômeno sebastianista/milenarista que então encontrava no sertão solo fértil. A exemplo do que ocorre com José Lins que retoma a história de Pedra Bonita para construir *Cangaceiros e Pedra Bonita*, Glauber parte da história de Canudos para construir a narrativa de *Deus e o Diabo*, especialmente na composição do beato Sebastião e seu séquito. A memória coletiva dos sobreviventes de Canudos incide decisivamente na película a partir da pesquisa que seu autor fez na perspectiva de retomar as vozes daqueles que testemunharam a terrível guerra. Estas vozes revelam os resquícios da tragédia que se misturam à história de Frei Damião, Padre Cícero, Antônio Conselheiro, dentre outros.

A comunidade mítica relatada em *Pedra Bonita* remete às imagens que *Deus e o Diabo* veicula da comunidade do Santo. Lins retoma o massacre de Pernambuco; Glauber reconta Canudos. Há sempre a incidência documental e realista: Sebastião constitui sua comunidade no Monte Santo, santuário construído pelo frei Apolônio de Todi em fins do século XVIII no polígono da seca e para o qual, desde então, passou derivar, aos milhares, os sertanejos penitentes que buscavam, ora o milagre da cura, ora o milagre do pão.

É preciso dizer que as narrativas de Lins e Glauber Rocha não declinam de olhar criticamente para o misticismo religioso, não se furtam, autor e diretor de denunciar a condição sub-humana das comunidades míticas que faziam representar em suas obras. O horror da guerra e a insensatez do rito são emblemas do olhar crítico que o narrador incide sobre o movimento religioso.

Neste sentido, é pertinente observar como as narrativas de Lins e Glauber extenuam a descrição anacoreta e sombria que Euclides da Cunha atribui a Antônio Conseqüente para construírem seus beatos: são figuras que flertam com a loucura e o devaneio, que carregam uma obsessão perversa por “sangue inocente”, cujo séquito é, em verdade, um amontoado de indigentes arrastados até ali, quase sempre, pelo desespero da fome, ou, casos mais raros, pelo fanatismo extremo.

Em verdade, Glauber e Lins cedem à contingência do real e estabelecem na narrativa um retrato, senão fidedigno, ao menos muito similar às condições sobre as quais se estabeleceram as comunidades míticas no sertão brasileiro. Parece que autor e diretor buscam, pela imagem fílmica e pela descrição literária, esvaziar o sentido do mito mostrando-lhe a forma. Quer parecer, por isso, que as narrativas de Lins e Glauber incutem na perspectiva da superação do mito do santo como forma de o sertanejo romper com o círculo vicioso que o cerca. A coincidência não é gratuita: os santos de *Deus e o Diabo*, *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* morrem. Morrem para que surja em Manoel e Antônio Bento a necessidade de “fazer girar a roda”, abrindo outras perspectivas no sertão alijado por tantas mazelas.

Da morte do Monte Santo, sobrou Manoel, o vaqueiro; da morte de Pedra Bonita sobrou Antônio Bento, Domício, Aparício e sua mãe; A mando do Estado, Antônio chacina a comunidade do beato; Cumprindo ordens do Estado, a polícia dizima a comunidade do santo em Pedra Bonita; *Em Deus e o Diabo* e *Pedra Bonita* fica evidente o apoio de uma elite ligada a aristocracia e grupos políticos ao ataque aos beatos. A ficção retoma o ataque do dominador contra quaisquer que fosse o tipo de organização que aglutinasse o povo.

O vaqueiro de *Deus e o Diabo* procura Corisco, torna-se cangaceiro; Antônio Bento tem a vida invadida pelo cangaço, era agora irmão de cangaceiro, maldição tão grave quanto ser gente de Pedra Bonita. A narrativa de Glauber Rocha caminha para o acampamento de Corisco; em José Lins a tragédia do cangaço será contada em *Cangaceiros*, romance que retoma e avança a narrativa de *Pedra Bonita*.

O *leitmotiv* de *Cangaceiros* é a humanização do cangaço; muito por isso, o cangaceiro aparecerá, primeiro, construído a partir do discurso institucionalizado sobre o cangaço para, em seguida, destituído da aura de herói ou bandido, figurar apenas

humano: causa e efeito da violência num sertão sem lei, nem grei. José Lins constrói a narrativa a partir de dois planos: o primeiro é o lado de lá, instituído a partir da visão popular do cangaceiro, donde saem titãs impiedosos, homens capazes das piores atrocidades; o segundo atrai os personagens para a Roqueira, espaço da catarse, da perturbação mental, em que desenrola o processo de desmitificação do cangaceiro e do cangaço.

É preciso considerar:

Para José Lins o cangaço não era “história de Trancoso”, e sim realidade vivida. Criança no engenho do avô, assistira a duas visitas do “capitão” Antônio Silvino, que lhe deixaram marcas profundas na memória, lembrá-las-ia em *Meus Verdes Anos*, depois de ter contado uma delas em termos quase idênticos em *Menino de Engenho*; além disso, o nome do bandido e a lembrança de suas façanhas recorrem, volta e meia, em todos os volumes do ciclo. Tampouco lhe era desconhecido o espetáculo do fanatismo religioso. Uma das primeiras cenas chocantes que se firmaram na sua retentiva de criança foi a passagem pela estrada de homem carregando uma cruz e chicoteado por outro. (COELHO in: REGO, 2010, p. 19).

“Pelo sim, pelo não” Corisco, o diabo de Lampião, surge na vida de Manoel. Antônio Bento, nem ao menos podia escolher: dois dos seus irmãos eram já cangaceiros quando as tropas do governo chegaram a Pedra Bonita e mataram o santo. Para Manoel, embora entrar para o bando de Corisco parecesse uma escolha, aderir ao cangaço era quase uma condição para viver, se considerado o fato de que ele havia matado um coronel.

Assim dito, entrar para o cangaço parece uma condição atávica ao sertanejo. Numa terra sem lei, arrasada pela miséria soava incoerente o homem que não tivesse coragem, para usar uma expressão tantas vezes repetida por Lins “de se fazer nas armas”. Outra expressão repetida à exaustão em *Cangaceiros e Pedra Bonita* é calibre: para viver no sertão era preciso ser homem de calibre. Calibre para pegar em armas e impor os limites de sua propriedade, fazer respeitar a honra e a dignidade de sua família, cobrar dívidas, fazer negócios.

Manoel e Bento entraram para o cangaço muito mais por uma imposição do que por convicção de que tornar-se um cangaceiro poderia, de alguma forma, tirar-lhes da situação em que se encontravam. O primeiro, conforme vem dito, havia matado Coronel Moraes, e já tinha pegado em armas quando se tornara beato, estava, conforme ele mesmo declarara ao santo, condenado; já Antônio Bento não podia nem ao menos escolher: era irmão de cangaceiro, sua condição de bandoleiro era ainda mais atávica. É certo que não

pegara em armas, nem tampouco saqueara fazendas ou matara alguém, mas não havia como fugir da condição maldita: teve que levar a mãe, sinhá Josefina para viver os últimos dias na Roqueira, do coiteiro capitão Custódio, deu guarida para Vicente e Domício e ajudara no arranjo de armas e munição para o bando de Aparício. Ademais,

[...] Antônio Bento se consolava com a importância que criara no Açú. Respeitavam o irmão de Aparício. Joca Barbeiro nem parecia aquele de outrora, tirando deboche com o povo da Pedra, falando do cotoco. Bento verificava que a força de Aparício se estendia da caatinga, das serras, das beiras do rio e dos lajedos até o Açú. Até entre os homens da vila, que tanto o levavam em pouca conta. Fora para eles um criado de padre, um menino enjeitado pelos retirantes da Pedra Bonita. Ninho de cobras, de gente ruim. Aparício matava, atacava cidades grandes, entrara no Sousa, cercava Cajazeiras e invadira Mossoró. O Açú respeitava o irmão, tinha consideração pelo criado do Padre Amâncio. (REGO, 2010, p. 160)

Glauber Rocha e José Lins incursionam, portanto, pelo cangaço, executando uma radiografia, talvez completa, pela qual se mostra o cangaceiro, não no discurso/imagem historicamente propagados, mas na sua condição de homem sertanejo, também sujeito às intempéries sociais, políticas e climáticas do sertão.

O temido capitão Aparício Vieira, por exemplo, aparece em *Pedra Bonita* na condição de vaqueiro das poucas cabeças de gado que seu pai criava no Araticum; entretanto, sucedera que estando o primogênito dos Vieiras na feira de Dores, iniciou uma briga coma um bêbado que “lhe fez uma desfeita”. Aparício o agride e como “forasteiro” outros vieram para dar cobro da agressão. “Aparício ‘fez-se no punhal’. ‘Furou’ muita gente, entre os quais, ao menos um ficara estendido, morto no chão. Chegou no Araticum esbaforido e de ‘cabeça feita’ [...] Já estou de rota batida pra o bando de Deodato” (REGO, 2010, p. 124).

A conclusão a que se chega é a de que o cangaço surge na tríade perpetrada por Lins e Glauber Rocha, como a uma porta de saída para a aflição, a última instância à qual recorria àqueles que estando no sertão, não carregavam consigo a covardia necessária para viver em paz. Manoel e Antônio Bento, assim como Aparício, Domício, Corisco e, ainda Rosa, destoam por completo de um cenário humano marcado pela autocomiseração: o sertão, para os não revoltados, ou numa perspectiva menos beligerante, para os resignados, aparece como um mal sem solução, viver nele é, em verdade, esperar vivo pela morte, condição que fica sintetizada, muito bem, na célebre frase, algumas vezes retomadas em *Cangaceiros* e *Pedra Bonita*: “O sertanejo é como bigorna de ferreiro: só serve para apanhar” (REGO, 2010, p. 169).

O Cangaço, no romance regionalista de 1930 e na produção cinematográfica do Cinema Novo, tal como o miticismo religioso ganha corpo na esteira da fome. Os Capitães Aparício Vieira e Corisco aparecem em Lins e Glauber Rocha eivados de uma dupla contingência: por um lado é método escuso, o filme e os livros mostra-lhes questionáveis, espúrios, às vezes, mas, por outro lado, é o parabelo e o gibão, tal como foi dito do misticismo, uma última trincheira em que se guarda certa reserva de dignidade e revolta contra a exploração e miséria.

Segundo defende Albuquerque Jr. (2009), o cangaço como tema na Literatura Modernista e na filmografia do Cinema Novo, a partir da perspectiva de mostrar uma região

Naturalmente condenado às cinzas, à desolação, ao martírio e à dor, cujos personagens têm destinos marcados por este encontro, com a desgraça irrecorrível, com o mundo de fatalidades, mas também com o mundo de injustiças sociais cometidas pelos novos grupos sociais dominantes, que deixam de exercer, neste momento, a proteção que os antigos senhores sabiam fazer. (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 139).

Ainda para Albuquerque Jr. (2009), a filmografia de Glauber Rocha retrocede a questão modernista da identidade nacional, buscando-a na cultura popular do sertão, de onde o diretor parece querer reproduzir a essência do país, que devia ser, como de fato aparece em *Deus e o Diabo*, arraigada à cultura de massa. O mito, primeiro representado na figura de Sebastião e, no caso de Lins, nos santos da Pedra, depois representado por Corisco e Capitão Aparício, representam a força inconsciente que parecia guardar a reserva de revolta sufocada pelo domínio das elites. Simultaneamente, entretanto, as narrativas de Lins e Glauber Rocha, mostram que há distância “entre a realidade construída pelo mito” (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 378) e a realidade. O mito é falso. As narrativas os dessacraliza. Cumpria ao beato (talvez), apenas principiar a revolta do sertanejo, nunca encerrá-la. O sertanejo prossegue; o mito, tomando forma, morre.

Por isso, da mesma forma como Antônio Bento desejava fugir da condição de irmão de cangaceiro (cangaceiro, portanto) Manoel compreende que sua busca por justiça não encontrava uma resposta em Corisco. O ataque à fazenda do coronel Calazans, em que o bando matara, estuprara e saqueara, leva Manoel à conclusão: “não se pode fazer justiça no derrame de sangue”(ROCHA, 1964).

Parte-se então para a conclusão: Corisco morre nas mãos de Antônio das Mortes. Manoel empreende a fuga sertão-mar. A música recita a moral da história: “tá contada minha história / verdade imaginação / espero que o sinhô / tenha tirado uma lição / que assim mal dividido / esse mundo anda errado / que a terra é do homem / num é

de deus nem do diabo.” Em *Cangaceiros*, Antônio Bento ganha coragem e resolve fugir com Alice para sempre da Roqueira:

Um galo cantou, iludido com o clarão da lua. Bento tremia. No dia em que saíra a cavalo para prevenir o povo do ataque da força, o coração batia-lhe no peito, sem aquele frio que agora sentia. Se Alice não quisesse vir? **Aquele era o instante maior de sua vida. Ia deixar para sempre todas as desgraças da família perseguida pelas pragas, pelas maldições dos antigos.** (REGO, 2010, p. 380) [grifos do autor]

Manoel e Antônio Bento chegam ao final de sua jornada empreendendo a conclusão fatal: o sertão, marcado pela cisão entre forças nem em tudo antagônicas era um espaço inviável socialmente. A fuga surge imperativa como único horizonte viável naquele contexto de cangaceiros, beatos, coronéis e volantes. A terra não deveria ser nem de Deus, tampouco do Diabo. Ela pertence ao homem. As personagens de Glauber e Lins tomam para si as rédeas de suas vidas: o caminho é extenuante, mas é preciso querer correr para vencer o destino.

Considerações finais

À guisa de conclusão, pode-se afirmar que *Deus e o Diabo* faz imagem em movimento o universo cindido de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*. Tal como nos romances de Lins, Glauber traz em seu filme um sertão rememorado a partir da memória coletiva, sertão este capturado da narrativa oral, recolhido das reminiscências ditas pelos sertanejos iletrados. O filme é releitura dos romances que se instituem na leitura da sabedoria e narrativa do povo. Por outro lado, se os romances não são monolíticos, tampouco o é o filme, na medida em que nem José Lins muito menos Glauber Rocha fogem ao desafio de confrontar o discurso oficial sobre o beatismo e o cangaço e a construção imagética estabelecida a partir da memória coletiva com o claro objetivo de afirmar a última em detrimento da primeira.

Deus e o Diabo assume esta contingência que parece vinculada ao regionalismo de 1930: uma narrativa “crua”, seca, por vezes, crivada de uma verdade que quer gritar uma realidade espúria. A arte, neste caso, seja ela literária, cinematográfica, plástica, teatral etc, assume um lugar político a partir do qual as obras terminam por se tornar palco onde se denunciam tragédias oriundas, segundo julgam seus autores, da exploração e da falência do sistema político.

A “verdade” que persegue *Cangaceiros* e *Pedra Bonita* é matéria prima decisiva na composição de *Deus e o Diabo* como se a narrativa fílmica assumisse o lugar de terceira

estrofe de um cordel sertanejo. Bento, Manoel, Aparício, Rosa, Josefina, Corisco; Pedra Bonita, Canudos, Monte Santo, Araticum; cruz, rifle; sermão, volante são pessoas, locais e coisas que mostram o sertão dilacerado que surge nas páginas de José Lins e nos enquadramentos de Glauber Rocha na veia da imaginação, mas compromissados com a verdade; a verdade dos cegos das feiras, dos anciãos curvados pelo tempo, mas que guardam em sua memória um sem número de estórias e histórias: histórias estórias do sertão de dentro.



Referências

- ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. São Paulo: Cortez, 2009.
- AVELLAR, José Carlos *Deus e o Diabo na Terra do Sol: A Linha Reta, o Melão e o Retrato do Artista quando Jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 11. ed. São Paulo: Difel, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira e outros ensaios*. São Paulo, Ouro sobre Azul, 3ª ed. Ver. Rio de Janeiro, 2004.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.
- FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos* Gêneses e Lutas. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1988.
- NOVAES, Claudio Cledson *Literatura e Cinema*. São Paulo: Annablume, 2014.
- RALLE, Helena. *Da Consciência Mítica à Consciência Histórica: Leitura de Pedra Bonita*. São Paulo, 8: 189-200, 1985.
- RAMOS, Graciliano in: LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (orgs.) *Cangaços*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, s/d..
- _____. *Cangaceiro*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

Filme

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Fotografia: Waldemar Lima. Rio de Janeiro, 1964, 35mm, PB.

Resumo

O presente artigo trabalha a relação entre O ciclo do misticismo e do cangaço, fase em que José Lins do Rego traz a lume os livros Pedra Bonita e Cangaceiros no constructo de Deus e o Diabo de Glauber Rocha, a partir da perspectiva de que, tanto as narrativas literárias, como o filme, à guisa do realismo documental que marca o Cinema Novo e o Modernismo, extenuam a busca por uma identidade nacional, a partir dos resgaste do mitos sertanejos, detidamente o cangaço e o beatismo.



SILVA, Leandro; NOVAES, CLAUDIO. Sertões das letras ao cinema nacional – Pedra Bonita e cangaceiros em Deus e o Diabo na *Terra do Sol*. *Légua & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, A. 14, nº 7, 2016, p 63-76.

Claudio Novaes é Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, Mestre em Estudos Literários – UFBA, Pós-Doutorado em Comunicação – ECO UFRJ, Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos –Progel, Coordenador do Núcleo de Estudos em Literatura e Cinema –NELCI/UEFS.

Leandro Silva é Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). leandro_silvams@hotmail.com