

# DEUS E O DIABO NO NORDESTE DE GLAUBER

Jorge @ z

*Neste texto, discutiremos como Glauber Rocha (1939-1981), em Deus e o Diabo na terra do sol (1964), se apropria de alguns elementos populares do nordeste brasileiro, muito comuns na primeira metade do século 20, e que ocorrem ainda hoje, para criar um épico do sertão, uma luta entre forças poderosas, em estudo que trata das relações entre o roteiro (texto escrito) e a imagem projetada, pela análise de uma seqüência do filme, e assim retoma o método de Glauber, a partir do roteiro escrito e comentado por ele, e do próprio filme.*

**Palavras-chave: GLAUBER ROCHA, ROTEIRO CINEMATOGRAFICO, CULTURA POPULAR, NORDESTE.**

*Glauber é uma de nossas forças e nós Brasil a sua fragilidade.*

P.E. Salles Gomes

O título deste trabalho mostra o ponto de partida para uma reflexão outra, sobre a relação entre o roteiro e o filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, de 1964, e, nesse percurso, esboçamos desvelar o método de criação de Glauber ao tempo da realização desse filme.

## I

Inicialmente, cabe destacar que Glauber percebe a ambivalência do povo do Nordeste de então, que experimenta com intensidade a vida e a morte, o amor e o ódio, a salvação e a punição, Deus e o Diabo, e a apresenta, com suas personagens também ambivalentes, por intermédio de dois mitos populares do Nordeste

ainda fortes nos anos 60, duas imagens simplificadas pelo nordestino de então: o mito religioso, Deus, a religião por meio da figura do beato mais do que do padre católico;<sup>1</sup> e o que podemos chamar de mito da revolta, o Diabo, a vingança sangrenta concretizada pela figura do cangaceiro. É assim que, em *Deus e o Diabo na terra do sol*, Manoel é o vaqueiro tornado seguidor do homem santo, o beato Sebastião, e é depois nomeado o cangaceiro Satanás; e também que Antonio das Mortes *percebe* a cegueira de Deus e do Diabo, e que, após matar Sebastião, vai matar Corisco e, de alguma forma, morrer logo, uma vez que são todos a mesma coisa (cf. Rocha, 1985: 279); o próprio Sebastião, que é beato, talvez profeta quando prenuncia que “o mar vai virar sertão, e o sertão vai virar mar”, mas também quando é desafiado por Rosa, propõe a Manuel matar a própria esposa e para purificá-lo, matar também duas crianças, além de deixar seus seguidores entregues à própria sorte nas mãos de Antonio das Mortes; e ainda Corisco, personagem que trataremos adiante, com Othon Bastos interpretando duas personagens distintas, nesse caso, complementares, Corisco e Lampião.

## II

Em *Deus e o Diabo na terra do sol*, após os créditos, Glauber inicia o filme com Manoel (Geraldo del Rey) agachado, olhando a cabeça já podre de um boi morto no sertão. Manoel cofia a barba por fazer. Mas, podemos aqui nos per-

guntar, em que ele pensa?

Em outros momentos, Manoel terá outros olhares, outras expressões faciais, outros primeiros planos. No roteiro, no entanto, na primeira seqüência Glauber apenas descreve:

8. PC fixo (seq. 2, p. 33) O vaqueiro Manoel desolado no meio de três ou quatro bois e vacas mortos. Monta no cavalo e vai-se afastando lentamente para o fundo do quadro. A música morre lentamente, mas sem criar a sugestão de final.

Nesse trecho, o que vemos no filme é diferente do que estava escrito no roteiro. Mas, de qualquer forma, a indicação do texto (roteiro) é precisa, pois vemos um Manoel desolado, muito bem visto em primeiro plano. Glauber poderia mostrar o desolamento de Manoel com outras imagens ou com um primeiro plano mais próximo ou um pouco mais afastado, mas talvez o resultado não fosse tão forte e, por fim, resultaria em um outro filme.

A anotação de que a “música morre lentamente” indica apenas o registro do volume sendo abaixado lentamente até o silêncio. Mas, da forma como está no roteiro, notamos que não poderá ser qualquer música ou qualquer trecho dessa música, pois “morre lentamente” indica-nos uma agonia, um estado de dor ou mesmo uma impotência perante a morte. E a inscrição *sem criar a sugestão de final* deve-se traduzir por indicação de que não é o fim da história, apenas de que esse é o clima do filme –

Glauber quer aí dar o tom da “aventura” que experimentaremos. Desse modo, seu roteiro não é apenas técnico, podendo-se afirmar que a leitura do mesmo é, por assim dizer, envolvente.

Cada anotação do roteiro é uma indicação daquilo que não pode deixar de se transformar em imagem cinematográfica. Glauber, roteirista e diretor, levou para as filmagens o quinto tratamento (cf. Avellar, 1995: 33) do *roteiro de ferro* como, de fato,

foi planejado; mas, na realidade, quando chegamos à filmagem, o roteiro foi todo improvisado e mudado. Obedecemos aos diálogos, mas houve uma mudança radical no restante. (Glauber, *apud* Avellar, 1995: 42)

Assim, a última versão do roteiro é modificada durante as filmagens e, mais tarde, na montagem (cf. Rocha, 1965: 35 (nota 3), 46 (nota 7), 49 (nota 9), 53 (nota 10), 72 (nota 14), 75 (nota 16), 89 (nota 19), 107 (nota 24), segundo os diversos fatores que interferem no processo de filmagem, até pelo método de trabalho imposto pelo diretor.

A redação do roteiro é o momento em que o(s) autor(es) se isola(m), mesmo fisicamente, e opera(m) com suas idéias sobre o que deverá ser o filme, em composição com outros tantos elementos; tudo enfim constitui uma espécie de caos particular e, talvez, necessário, para que a filmagem se dê. Esse caos, sem dúvida, tende a ser controlado, em geral sem sucesso, por equipes bem preparadas que tentam cumprir o cronograma estabele-

cido de produção e evitar os acidentes e conseqüentes atrasos no processo de realização de um filme. Mas, nós o sabemos, é impossível controlar tantas variáveis.

### III

Manuel, quando é Satanás, é um cangaceiro que clama por justiça, “num é assim a justiça! Corisco é diferente de Sebastião, é como o bicho mais venenoso” (Rocha, 1965: 95). E Corisco, como vê Avellar,

agora é outro. É ele mesmo e é outro porque, como avisou ao entrar na história, tem duas cabeças: ‘Morreu Maria, mas Lampião está vivo. Virgulino acabou na carne, mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo que agora juntou os dois... Cangaceiro de duas cabeças, uma por fora e outra por dentro, uma matando e outra pensando! Agora é que eu quero ver se esse homem de duas cabeças pode consertar esse sertão’. (Avellar, 1995: 11)

É claro que a segunda cabeça de Corisco é Lampião, o cangaceiro de duas cabeças:

na tela o rosto de Corisco mostra sua outra cabeça, é Lampião. Duro. Parado. Em silêncio. Lá em cima. A câmera ligeiramente inclinada. Plano fixo. Os olhos quase fechados buscam um ponto aqui em baixo. A boca quase fechada engole as palavras. (Idem)

Ainda Avellar, assim descreve a outra cabeça:

o rosto de Corisco volta a ser de Corisco. Corta a tela com um movimento brusco, desarruma o quadro, joga a cabeça para baixo (e ao se curvar fica na mesma altura da câmera), abre bem os olhos e a boca para gritar a resposta com voz arranhada e nervosa (...). (Idem)

Em outra perspectiva, encontramos também, em *Terra em transe*, Paulo, outra personagem de duas cabeças; é poeta e é político, é revolucionário e é populista. Essas personagens, ainda que encontrem termo nos filmes de Glauber, jamais são convergentes, nunca morrem em paz. Quem não morre, no entanto, como Antonio das Mortes, pode, como ele, dizer, “fui condenado neste destino e tenho de cumprir sem pena e pensamento...”. (Rocha, 1965: 91)

#### IV

O método de trabalho de Glauber prevê, até então pelo menos, certa elaboração do roteiro.<sup>2</sup> Basta verificar a quantidade de roteiros escritos por ele e o número de versões (tratamentos) de cada um (cf. Rocha, 1985). Prevê, também, uma preocupação com a finalização (montagem e edição de som). Mas, parece-nos, o elemento diferenciador é a etapa de filmagem, quando ele subverte o roteiro e leva rico material para a finalização. Nas filmagens, mais especificamente, ele se destaca na escolha do

elenco e na direção dos atores, que seria, a princípio, a primeira etapa da concretização do roteiro em imagens cinematográficas. Aqui, seu método de fazer cinema entra em transe e atinge o ápice – não é mais o que estava previsto no roteiro e é o material bruto que permitirá elaborar a montagem. Vejamos como isso ocorre.

Para Avellar,

o roteiro não organiza o trabalho de produção, não é propriamente um indicador do que vai ser filmado: prepara a cabeça do realizador para filmar. (Avellar, 1995: 38).

Para Glauber, já em *Deus e o Diabo*, cinema “não é o roteiro ficcional ilustrado, paginado na tela como se pagina uma reportagem numa revista”. (Rocha, *apud* Avellar, 1995: 40).

Glauber já tinha, então, a idéia na cabeça, e, como anota Avellar, um filme antes de se concluir é uma idéia na cabeça, ampla, aberta, imprecisa, dispersa demais para se encerrar numa anotação. É uma idéia que só ganha forma definida quando termina a montagem. É idéia que vai sendo pensada em movimento o tempo todo. *A ira de Deus* anota uma certa etapa desse pensamento. O roteiro de filmagem anota outra. A filmagem é uma terceira etapa desse pensamento em processo. (Avellar, 1995: 41)

Este, sim, é efetivamente o método de Glauber, arrumar para desarrumar enfurecidamente, forçando, assim, o transe. Mais tarde, em 1969, em entre-

vista aos *Cahiers du Cinéma*, Glauber diria:

temo que no Brasil uma sistematização venha a destruir o impulso criador, sobretudo se a criação é inicialmente caótica e espontânea. (Rocha, 1981: 171).

E temos, então, que

quase sempre chamamos de improvisação como o resultado de uma ampla preparação apenas anotada em linguagem telegráfica nos diálogos e descrições de cena levados para estimular a filmagem (assim como as imagens filmadas levadas à sala de montagem irão estimular a montagem). (Avellar, 1995: 41)

Nesse sentido, Glauber força o transe pelo improvisado, na remarcação constante do já marcado e na pressão que torna o trabalho rigoroso, alucinado, com o chão movendo-se sob os pés dos diversos profissionais da equipe – incluindo o elenco, como veremos.

Com a câmera invariavelmente na mão,

a fotografia liberta-se de seus cânones gramaticais rígidos, torna-se instrumento maleável diante da realidade a expor. (Lima, 1965: 15)

O próprio Glauber narra que, na filmagem de uma das seqüências, ocorreram

brigas incríveis com o Valdemar [diretor de fotografia e câmera do

filme], porque ele não entendia se era para a esquerda ou para a direita, e ficava inteiramente alucinado. Brigava, gritava, fazia o maior escândalo, mas no fim o negócio funcionava. (Rocha, *apud* Avellar, 1995: 77).

É claro que, filmando conforme as marcações prévia e exaustivamente ensaiadas, a equipe se sentiria segura e a única a tremer seria a câmera na mão, mas Glauber queria mais, precisava das imagens com falhas, como aquelas “das velhas fotografias de atualidade e da gravura popular”;<sup>3</sup> (Lima, 1965: 22) precisava da câmera vacilante, na mão,

antitécnica, tremida; precisava tratar diferenciadamente cada pessoa do elenco, adotando para cada um, uma forma de direção de ator: “para cada ator usei um método próprio. (Rocha, *apud* Avellar, 1995: 46)

Othon recorda que

o Glauber tinha noção da cena, mas improvisava muito. Ele ficava atrás da câmera, te aticando, e você ia perdendo o controle. (Avellar, 1995: 46)

Glauber se deu muito bem com o Othon, “que é um excitado”, e com o Geraldo, “que se entendia às mil maravilhas com o Glauber”. Mas, segundo depoimento de Walter Lima Jr., assistente de direção, ele

chegou a abalar a Yoná, na seqüência da histeria dela entre os beatos, lá em cima. Ela ficou realmente nervosa na hora: saiu

chorando. (Avellar, 1995: 48)<sup>5</sup>

E quanto ao Lídio Silva, Glauber diz que ele “não foi propriamente dirigido: foi suggestionado violentamente, para que fizesse as coisas”. (Avellar, 1995: 46).

Daí podemos apreender o método de Glauber, conforme declara Walter Lima Jr.:

o sistema dele é interessante: na hora da filmagem, explica tudo aos atores e faz a marcação prévia, ensaia uma ou duas vezes, e depois fica a cochichar nos ouvidos dos atores. Não sei o que ele fala. Depois o ator vem com um outro negócio, que não estava marcado. Nos ensaios eu tomava nota do que ia acontecer; mas, depois, na hora da filmagem, tinha que emendar tudo. (Lima Jr., *apud* Avellar, 1995: 48)

Parece que sua intenção era realmente desestabilizar,

arrumar só para desarrumar instantes antes da tomada, para o intérprete não repetir o ensaiado mas inventar de novo. (Avellar, 1995: 48)

Glauber, na verdade, não quer que uma filmagem dê certo, mas que dê um outro certo, tenso, mas livre das amarras, em que cada elemento contribua com seu próprio sangue, isto é invenção, porque, do que foi dado, pouca coisa resta, quando muito, só o diálogo. Glauber propõe um ir à deriva, usa como suporte as bifurcações para um mergulho nos mundos possíveis – é esse o sentido do transe.

## V

De qualquer forma, vale ressaltar que o filme apresenta diferenças em relação ao que está no roteiro, mas quanto ao que está escrito, as principais idéias e sensações, isto foi mantido (cf. Rocha, 1965: 37 (nota 4), 42 (nota 5), 45 (nota 6)) e, até mais, foi reforçado (cf. Rocha, 1965: 34 (nota 1)). Propomos, para pensar essa questão, estudar a seqüência 40 (plano 204: 80), já analisada por Avellar (1995: 10-20), na qual Othon Bastos, o Corisco, interpreta também Lampião, em um diálogo entre os dois cangaceiros. Essa seqüência foi feita no improviso. O jogo de luz previsto no roteiro não foi realizado, e o resultado é excelente. Temos, assim, o *diálogo* em planos longos e um preto-e-branco meio lavado que, aliás, lembra as xilogravuras, capas de livros de cordel do Nordeste brasileiro, e esse é o tom do filme, que denota o ritmo do cancionista popular (no caso, também, na voz e no violão de Sérgio Ricardo).

O diálogo entre Corisco e Lampião não apresenta o tom de retrospecto (*flashback*) e tampouco é filmado à noite, próximo a uma fogueira, conforme Glauber o concebeu e apresentou no roteiro. Ele próprio comenta que

as seqüências retrospectivas de Lampião foram substituídas pelo monólogo figurado de Corisco, através de Othon Bastos, que criou, ao mesmo tempo, as duas personagens. [as duas cabeças do cangaceiro]. (Rocha, 1965: 79, nota 17)

Durante o dia nublado, acinzentado, a câmera, segundo Avellar, começa quieta, deixa Corisco/Lampião falar e, num determinado momento, começa a se envolver silenciosa, passeia pela personagem e a abandona, na direção da paisagem. O plano não é interrompido,

mas apesar de contínuo, tem um corte [Corta um pedaço do espaço dramático, o rosto do narrador]. Quase não vê Lampião quando ele manda Corisco ‘botar o azar pro lado’. (Avellar, 1995: 14)

Mas, afinal, o que estamos experimentando? Glauber/Othon enchem de sentido o que seria uma simples narrativa que, por algum motivo, substituiu um *flashback* linear que terminaria por ser apenas informativo, quase ilustrativo. A câmera na mão, um dos elementos da estética de Glauber, dá certa instabilidade à imagem e, associada aos movimentos bruscos de Corisco e lentos de Lampião, num só ator, acentua a instabilidade, transformada em tensão, a tônica do filme, pela falta de um elemento narrativo gerador, por exemplo, o medo ou o susto.

No roteiro, já quando essa seqüência (em retrospecto) escrita de forma clássica, com todos os seus clichês, após voz (*off*) de Corisco: “...na tortura de toda hora, desde aquela hora das seis da tarde, na toca de Angicos...” (Rocha, 1965: 79), impõe uma tensão, ela se inicia à noite, sob a luz (instável) da fogueira, com “Corisco [que] acorda, agitado, dá um grito e sai de campo”. Assim, ao modo da narrativa construída em

Hollywood, a tensão é acentuada com:

penumbra, silhueta de cabras. Algumas redes armadas, fogueiras. As silhuetas movimentam-se ao fundo. Lampião e Corisco, como dois fantasmas, dialogam aos gritos. (Rocha, 1965: 80)

Mas, aqui nos perguntamos, o que seria visualmente conversar *como dois fantasmas*? Sabemos apenas que a pouca luz e as silhuetas aumentam a instabilidade e, portanto, a tensão no público, mas como seriam, na cabeça de Glauber, estes fantasmas? Mas, gerada por motivos técnicos, como a quebra de uma máquina, pela dificuldade de arranjar o ator para fazer o Lampião, e/ou acentuada pela dificuldade de uma filmagem noturna num lugar tão ermo (que os obrigaria a carregar pesados geradores de luz através do sertão), a opção encontrada, no entanto, manteve a tensão, só que alterou seu estatuto, multiplicando-a, modificando-a de uma ação em um afeto.<sup>7</sup>

Avellar (1995: 10-16) faz uma análise precisa dessa seqüência, quando destaca o trecho em que Glauber, por intermédio de Corisco, anuncia o “cangaceiro de duas cabeças, uma por dentro e outra por fora, uma matando e outra pensando” (Rocha, 1965: 76), aponta a calma pensante de Lampião e a tensão *matadora* de Corisco em um só corpo, em um só homem, em um só ator, Othon Bastos. Avellar demonstra, assim, como foi feita a passagem de uma para outra personagem, com a câmera inicialmente

te parada: da tensão à tranqüilidade e retorno à tensão; do movimento à paralisação e retorno ao movimento; da reflexão à ação e retorno à reflexão. Na verdade, isto não é uma invenção de Glauber, mas, de qualquer forma,

a câmera e o ator, Glauber e Othon Bastos, transformam em dramaturgia um modo popular de contar um conto: o narrador reproduz as suas falas e as do interlocutor, marca as suas palavras e as do outro com diferentes gestos, expressões e tons de voz: Corisco, meio curvado, se agita e berra. Lampião, de pé, sussurra tranqüilo. (Avellar, 1995: 12)

Assim, espelhado na encenação do folheteiro nordestino, isto é, daquele convincente vendedor de folhetos de cordel, que não é necessariamente seu autor, o jogo cênico é redimensionado, e Othon Bastos e Glauber Rocha alteram uma seqüência, convencionalmente concebida como retrospectiva, em uma imagem perturbadora. O público de cinema, que não está habituado com essa forma de narrar, perde-se durante alguns segundos entre “as duas cabeças do cangaceiro”, para, só depois, perceber a liberdade com que Glauber inseriu Lampião na História, por meio da narração de Corisco. Essa foi, enfim, a opção proposta por Glauber e bem resolvida por Othon à *beira* da filmagem. Desse modo,

a cena está filmada numa imagem contínua, sem qualquer corte. Quem corta é o ator, sozinho

em cena. Por trás dele o branco do céu ou, quando se afasta da objetiva, um pedaço vazio da caatinga. O ator contracena com a câmera, contracena com ele mesmo – corta de Lampião para Corisco e de Corisco para Lampião. É ao mesmo tempo o campo e o contracampo. (Avellar, 1995: 12)

É também, sem dúvida, o extracampo: é o corte expressivo, a fragmentação do corpo, do rosto do ator, que entra e sai de campo conforme sua própria movimentação, até que

a câmera passa a participar efetivamente da conversa, a dizer coisas em silêncio, como fazem os olhos. Deixa fora da tela o personagem que fala. Corta a cena. (Avellar, 1995: 13)

No roteiro, o diálogo que fecha a seqüência 40 termina com Lampião, ainda à noite, dando ordem a seus cabras: “Maria... Maria... Gavião, Arvoredo... Todo o mundo no papo-amarelo!” (Rocha, 1965: 80). E a seqüência seguinte, de volta ao campo, à paisagem, durante o dia, inicia-se com o ruído de metralhadoras, a fuga de Dadá, Corisco e seus cabras, com o deslocamento da morte de Lampião, com imagens dos “óculos partidos no chão. Duas pernas, esporas” (Rocha, 1965: 81), e o diálogo em *off*:

Voz: Corta as cabeças e deixa os corpos pros urubus. Pegaram Corisco?

Voz: Não.

Voz: Pegamos depois... Corta

logo. (Idem)

Mas no filme, *Corisco/Lampião*, após mandar “todo mundo pro papo amarelo” (Rocha, 1965: 80), sempre no campo, durante o dia, a câmera desliza para Dadá, que é acariciada no rosto por Rosa, sob o som das metralhadoras: esses tiros estão por baixo da narração de *Corisco/Lampião*, e então *Corisco* descreve a sua vingança pela morte de *Lampião*.

Podemos perceber nessa seqüência que as intenções originais de Glauber, já presentes no roteiro, foram mantidas. Uma série de acasos, no entanto, alterou a forma de sua realização (filmagem/montagem). Podemos fazer tal afirmativa porque os diálogos e as sugestões dos sons foram mantidos e, é claro, depois enriquecidos.

## VI

Em outro momento, Glauber concebe sua imagem como uma coreografia popular em que a morte é encenada de modo burlesco, à maneira do teatro popular do Nordeste do Brasil, do cordel, das brincadeiras infantis ou de algumas comédias, mesmo que com toda a sua violência.<sup>8</sup> É, de fato, uma imagem onírica, não uma imagem-sonho, mas uma imagem-delírio, e é, já, o entrar em transe. Glauber não cria a pluralidade de mundos, como Minelli, ou algum tipo particular de imagem-sonho, mas uma imagem delirante que produz uma confusão entre algum realismo daquela história narrada e o estado de sus-

ensão provocado pelos diversos elementos de imagem/som, que força um estado óptico/sonoro puro.

Podemos, assim, compreender como na obra de Glauber Rocha, os mitos do povo, o profetismo e o banditismo, são o avesso arcaico da violência capitalista, como se o povo voltasse e duplicasse contra si mesmo, numa necessidade de adoração, a violência que sofre de outra parte (*Deus e o Diabo na terra do sol*). (Deleuze, 1990: 261)

É assim que, nesse filme, Glauber começa a constituir

o maior cinema de ‘ agitação’ que se fez um dia: a agitação não decorre mais de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo *entrar em transe*, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração. (Deleuze, 1990: 261)

Nesse percurso, Glauber opõe *Corisco* a Antonio das Mortes, *personagem primitivo*, romântico, que trata com o poder – latifúndio e Igreja – a morte dos cangaceiros, do beato Sebastião e dos seus seguidores – uma parcela do povo –, e anuncia profeticamente que

um dia vai ter uma guerra maior neste sertão. Uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do Diabo. E para que essa guerra comece logo, eu, que já matei Sebastião, vou matar *Corisco* e depois morrer de vez, que nós somos tudo a mesma coisa. (Rocha, 1985: 279)

Antonio das Mortes é uma das personagens ambivalentes de Glauber. Por exemplo, ele admite:

num quero que ninguém entenda nada da minha pessoa... Fui condenado nesse destino e tenho de cumprir sem pena nem pensamento... (Rocha, 1965: 91),

mas é a personagem que toma o destino em suas próprias mãos, ao contrário de Manuel, que tende ora para Deus (beato Sebastião), ora para o Diabo (Corisco, que também tende para Deus, quando é São Jorge), mas Manoel é levado pelo destino e termina o filme correndo dele ou para ele.

O embate final entre o bem e o mal, porém, é indefinido, porque ambos se colocam ao lado do povo. Antonio, como vimos acima, e Corisco como vingador de Lampião, “eu vingo no vivo e no morto meu cumpadre Lampião” (Rocha, 1965: 75), daqueles que lhe injustiçaram,

quando eu era menino, fui chutado como cachorro por esse cabra aí pendurado. Persegui trinta anos, esfolei pra fazer minha justiça (Rocha: 1965: 96),

e como representante de Deus, “eu espero Antonio das Mortes... Quero me topar com ele de home pra home, de Deus pro Diabo” (Rocha, 1965: 99). Poderíamos dizer, então, que o duelo final, após a eliminação dos beatos é exemplar. Antonio das Mortes, então, multiplica-se ao som dos tiros e da re-

petição das imagens, na matança dos desarmados beatos, e lhe é conferida uma invulnerabilidade, uma impossibilidade de ser alcançado por Corisco.

Não é, na verdade, uma luta entre o bem e o mal. Mas entre a coisa e a mesma coisa, conforme disse Antonio das Mortes. Enfim, entre dois personagens do delírio, do transe.

## NOTAS

<sup>1</sup> Não aparecem aqui cultos de cunho afro-brasileiros, comuns no eixo Rio-São Paulo.

<sup>2</sup> Anterior ao roteiro final, a quinta versão, temos publicado o primeiro tratamento de *Deus e o Diabo*, de 1959, chamado *Corisco*. (Rocha, 1985: 3-45)

<sup>3</sup> Quando ele escreve gravura popular, creio, refere-se às falhas de impressão características da xilogravura, que termina por lhes dar uma textura quase única, próxima daquela vista em projeções atuais de películas antigas.

<sup>4</sup> Digo assim, porque nem todos eram atores, como Lídio Silva, que fez o Beato Sebastião, “não é ator, é um carpinteiro que ele [Glauber] aproveitou como ator em Barravento”. (cf. Avellar, 1995: 48).

<sup>5</sup> Na verdade, no teatro, principalmente, usa-se exaurir os atores para quebrar-lhes a personalidade, o ego. Isto, geralmente, é feito cansando-o com exercícios físicos. Glauber, parece-nos, pretendia “desarmar os atores para que eles não se diferenciassem da gente de Monte Santo que rodeia o Santo Sebastião, ou de gente da equipe

integrada ao elenco, o motorista, o maquinista, o assistente de câmera”. (Avellar, 1995: 48).

<sup>6</sup> Essa expressão é cunhada pelo próprio Glauber numa fala de Corisco: “Morreu Maria Bonita mas num morreu Lampião. Virgulino acabou na carne mas o espírito tá vivo, o espírito tá aqui no meu corpo, que agora juntou os dois... Cangaceiro de duas cabeças, uma por dentro e outra por fora, uma matando e a outra pensando...”. (Glauber, 1965: 76).

<sup>7</sup> Em Gilles Deleuze, a imagem-ação é aquela que sempre atualiza uma ação com uma reação orgânica, e a imagem-afecção é aquela “que não se deixa atualizar num meio determinado” (Deleuze, 1985: 137).

<sup>8</sup> Conforme o duelo entre Corisco e Antonio das Mortes, na seqüência final.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, José Carlos. *Deus e o Diabo na terra do sol: a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha, cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. Eloísa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LIMA, Valdemar. Em busca de uma fotografia participante. In: ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965: 15-25.

LIMA Jr., Walter. Os nove meses de Deus e o Diabo. In: ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965: 26-28.

ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.

\_\_\_\_\_. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1983.

\_\_\_\_\_. *Roteiros do terceiro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1985.

---

**Jorge Cruz** é professor do Departamento de Linguagens Artísticas do Iart/Uerj e Doutor em Comunicação pela PUC-SP.



