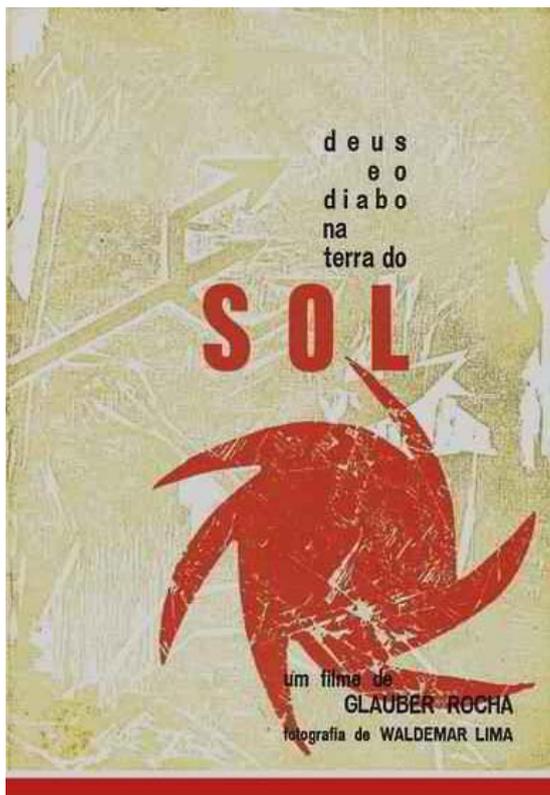


# O ideal cavaleiresco: entre o romancelo medieval, o cordel e o cinema<sup>1</sup>

Sylvia Nemer



Filme de Glauber Rocha dedicado à representação do espaço social e cultural do Nordeste, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) constitui uma experiência importante no campo da 'transposição' da literatura popular oral para a expressão cinematográfica. Partindo do pressuposto de que a literatura de cordel expressa, de certo modo, a visão de mundo do público sertanejo a quem originalmente se dirige, qual seria o sentido de sua 'apropriação' por uma manifestação artística dirigida a um público urbano? Como a arte popular do cordel é 'traduzida' para as imagens cinematográficas? Como o sertão aparece nessas

<sup>1</sup> O presente texto é parte da tese de doutorado *A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha* defendida na Escola de Comunicação da UFRJ em fevereiro de 2005.

imagens? Para refletir sobre essas questões tomaremos como referência o estudo de Jerusa Pires Ferreira intitulado *Cavalaria em cordel – o Passo das Águas Mortas* a partir do qual analisaremos a relação intertextual entre a literatura de cordel e o mencionado filme.

### **1. A reinvenção da tradição: a literatura de cordel e as novelas de cavalaria**

O estudo de Jerusa Pires Ferreira se baseia no processo de transmissão das novelas de cavalaria editadas em Portugal no século XVIII para os folhetos de cordel produzidos no sertão sobre a mesma matéria: “A proposta seria a de acompanhar, num relacionamento intertextual, em seu sentido amplo, o que ficou, porque e como se realizou.” (1979, p. 2). Entre os componentes que se manifestam no ciclo cavalheiresco ibérico e se repetem na literatura popular do Nordeste brasileiro destacam-se o combate, o mecanismo representado pela busca contínua e o relato de proezas. A temática, em geral, é a luta, a prova, os ardis, os dilemas, os monstros. Essa persistência de motivos e temas se deve à popularidade no Brasil das aventuras de *Carlos Magno e os doze pares de França* num percurso complexo que vai do culto ao popular, tanto quanto do escrito ao oral e vice-versa.

Percebe-se uma infinidade de mudanças desde o texto que se reconta até a sua apropriação pelo imaginário sertanejo. Mas, para além dessas mudanças, há um núcleo básico de significação que costuma ser preservado e nesse sentido é importante que não se perca de vista o ‘texto-matriz’. No caso da *História do imperador Carlos Magno*<sup>2</sup> o texto erudito teria sido utilizado por vários poetas populares que, substituindo a forma proseada pelo verso, procuraram reescrevê-lo tão fielmente quanto possível:

---

<sup>2</sup> *História do imperador Carlos Magno e os doze pares de França*, traduzida do castelhano por Jeronimo Moreira de Carvalho apud Ferreira, 1979, p 11.

Daí que, cada um dos poetas, dentro de suas possibilidades expressivas, uns mais, outros menos fielmente, seguiram-no em tomadas de partes diversas, como que com a consciência de que a cada um deles caberia um andamento na partitura geral, um trecho ou episódio ainda não explorado, embora funcionalmente e mesmo referentemente, pudessem acontecer situações de domínio comum. Verifica-se, portanto, um verdadeiro acordo intuitivo e tácito, combinação a obedecer a imperativos de ordem vária, inclusive aos de mercado e à sua novidade, sempre na direção de cobrir o mais amplamente possível o texto matricial. (Ferreira, 1979, pp. 16-17)

Como se observa pela citação, os poetas populares costumam escolher da *História do imperador Carlos Magno* as passagens que mais lhes agradam para a partir destas produzir o seu relato que pressupõe reduções, supressões, adoções ou ênfase sobre determinados aspectos do texto-matriz. Assim sendo, a adaptação, mesmo quando pretende seguir o mais fielmente possível o original, não deixa de representar uma modificação em relação a este.

Dentre os elementos que o poeta popular costuma rejeitar da gesta carolínea, o apelo ao maravilhoso é o mais marcante. Fugindo à imaginação desenfreada característica dessa literatura, no folheto de cordel percebe-se a exigência do concreto (mesmo no corpo do relato maravilhoso). Tal exigência pode ser vista como uma tentativa de o poeta introduzir um apelo moralizante no relato, ajustando o recebido ao vivido. O folheto, portanto, participa do mundo no qual está inserido, denunciando a corrupção, protestando contra os maus costumes, estando em alerta para aquilo que o povo ama ou odeia, deseja ou detesta; nos seus versos, os males que ameaçam o povo encontram condenação.

É esse o caso, por exemplo, do folheto *A prisão de Oliveiros* de José Bernardo da Silva que adapta uma passagem da *História do imperador Carlos Magno* reduzindo seus efeitos fantásticos em favor de uma mensagem prática voltada para a denúncia social, inexistente no texto matriz: “Na hora da refeição / tudo ali se descuidou / Oliveiros enfrentou / O Almirante Balão /

viu que a vida estava cara / a solução era rara / saltou numa das varandas...” (Ferreira, 1979, p. 31).

A adequação do texto a uma *práxis* social é, portanto, a condição da sua aceitação pelo público. No caso do público do cordel, a expectativa é de que o poeta se atenha o mais fielmente possível à tradição. Ao contrário do artista erudito, o poeta popular não pretende ser original mas agradar seus ouvintes preservando o texto original, já conhecido, mas nele intervindo com glosas e comentários que fazem referência à sua própria cultura. “O poeta de cordel não é propriamente um reacionário. É antes um conservador. Às vezes, por atitude e convicção pessoal, de outras por espírito prático” (Lessa e Silva, 1983, p. 3).

Respondendo aos imperativos da produção e recepção dos textos, o poeta popular, segue a tradição adequando-a à sua poética. Uma forma de adequação diz respeito à passagem do texto em prosa para a maneira versificada, com o auxílio do ritmo e da rima que simplificam a comunicação, tornando o texto mais conciso, mais facilmente assimilado pela memória e de maior efeito persuasivo. O folheto *Roldão no Leão de Ouro* de José Bernardo da Silva faz uma adaptação rimada bastante fiel ao texto original em prosa. Na matriz, a passagem aparece do seguinte modo:

Se me foi acendendo um tal amor à princesa que representa, que, passando à loucura esta vontade estou dias e noites a olhar a pintura. Enquanto no folheto se lê: Roldão achou no retrato / a rainha da formosura / contemplava em seu palácio / dia e noite tal pintura / e foi lhe tomando amor / para ser sua futura. (Ferreira, 1979, p. 29)

Mas nem sempre se verifica uma utilização tão perfeita da rima. Na verdade, a exigência desta costuma provocar problemas. Um deles é o sentido, muitas vezes comprometido pela necessidade de rimar. O outro, também usual, é quando o par soa inoportuno como no caso de ridículo-veículo, usado para descrever uma situação trágica como a da morte sob rodas. De qualquer forma, esses desvios, que em uma linguagem culta não

poderiam ser ignorados, merecem pouca atenção do poeta popular, preocupado com a agilidade e espontaneidade do texto. Seu objetivo é divertir e ensinar, transmitindo valores, práticas e atitudes.

O herói do folheto deve servir como porta-voz dos hábitos e instituições nordestinas, realizando uma proposta ética em conformidade com o seu ambiente social. Isso fica bem claro no tratamento dado pelo poeta popular à oposição Bem e Mal, uma das mais abrangentes e definidoras categorias do cavaleiresco. Ao contrário das novelas européias de cavalaria, onde o combate possui uma dimensão religiosa (luta contra o pagão, contra o herege), na literatura de cordel o confronto tem, de modo geral, uma conotação social que se reflete no uso de expressões que revelam a relação superior/subordinado como, por exemplo, legítimo dono de reinos, impérios ou sítios encantados. Mostrando a permanência no folheto de referências medievais, é comum se ver a identificação do mal com a figura do mouro ou do turco. Estes, ainda que desligados do seu contexto próprio (Cruzadas, Reconquista, Tomada de Constantinopla), continuarão aparecendo como antagonistas; mudará, porém, o estatuto desses personagens que passarão do plano funcional (onde representavam o inimigo infiel) para o simbólico onde funcionarão como referência para outros conflitos presentes. Nesse sentido, vencer o turco ou o mouro é como vencer uma guerra onde a vitória significa mudança e, portanto, conversão: *“Carlos Magno ordenou / que a mesa preparasse / a seu lado se sentasse / o que mais turco matou”*<sup>3</sup>.

Tanto na novela de cavalaria quanto no folheto de cordel o combate representa uma tentativa de derrotar o opressor em qualquer modalidade sob a qual ele se apresente. O desafio do herói, que tem como armas apenas a sua coragem e a sua força, está ligado à travessia cuja finalidade é a

---

<sup>3</sup> José Bernardo da Silva. *Batalha de Carlos Magno e os doze pares de França contra Malaco, rei de Fez* apud Ferreira, 1979, p 73.

libertação. O seu adversário, aquele que representa o obstáculo, é o monstro, a fera horrorosa, o dragão, o gigante.

Nas novelas de cavalaria, a vitória sobre as forças do mal é atribuída a lealdade do cavaleiro para com o seu senhor, ou seja, a honra do cavaleiro depende de sua lealdade. No caso do folheto nordestino, é a coragem do herói que lhe permite conservar sua honra. São, portanto, diferentes os princípios que justificam a ação do herói. O que permanece invariante na passagem do texto-matriz para a versão nordestina é a luta contra o mal que não significa, contudo, uma tentativa de reverter a ordem. A superação do cotidiano, nesse caso, se dá não no plano da ação mas no plano do ritual, do heróico, da aventura, onde “se pode passar à superação e àquilo que se chamou encantamento do mundo” (Ibid., p. 120). A transformação, portanto, não diz respeito ao vivido mas ao campo do discurso, à sua transmissão que faz viver o passado no presente juntando dois mundos possíveis.

Com a ajuda do estudo de Jerusa Pires Ferreira, abordamos, ao longo das últimas páginas, o processo de tradução dos romances tradicionais ibéricos para os folhetos de cordel bem como a transposição dos ideais de cavalaria de um universo cultural para outro. Importa, no entanto, sabermos como, no cinema de Glauber Rocha, se processa tal transposição, ou seja, como os valores e práticas do cordel são transportados para o universo cinematográfico: o que é retido, o que é modificado e por quê?

## **2. *Deus e o diabo na terra do sol: a função da canção***

*Deus e o diabo na terra do sol* é um filme influenciado pela estética do cordel tanto em suas imagens quanto em suas canções. Trata-se de um filme para ser visto e ouvido; um filme no qual o som suscita no espectador uma atitude perceptiva específica; no qual a poesia e o canto apontam para a esperança e para um possível despertar da ação. Por meio do cantador o espectador é colocado na condição de ouvinte. E, como na tradição oral, ele

faz parte da performance contribuindo para constituir a trama. O espectador, nesse caso, é implicado na interpretação. Seu lugar, como o de Manuel (protagonista da história em questão), é instável. O que o espera mais adiante? Qual o ponto de chegada? A história termina no final da narração? A posição do espectador define o ato de compreensão.

O componente fundamental da *recepção* é assim a ação do ouvinte que recria para seu próprio uso e de acordo com suas próprias configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido. Os traços que lhe imprimem esta recriação pertencem a sua vida íntima e não aparecem necessariamente e imediatamente no exterior. Mas pode ser que eles se exteriorizem em uma nova performance: o ouvinte torna-se, por sua vez, intérprete, em seus lábios, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe? radical. É em parte assim que se enriquecem e se transformam as tradições. (Zumthor, 1983, p 229-230, trad. S.R.B.N.)

A voz do cantador se dirige ao espectador, mas ele não é necessariamente o destinatário da canção. Para o espectador, a voz que a ele se endereça não pertence àquele que a fala: ela provém de um mais além;

de suas harmonias ressoa, levemente, o eco de um outro lugar... Jamais neutro, o poeta oral se engaja no jogo de poderes que ele assume ou recusa; não é a tradição ou a moda que determinam sua fala. Se ele fala pelos outros, é apenas aí, que seu discurso, impossível de ser totalmente apropriado, permanece disponível a outras vozes, que ressoam pela sua. (Ibid., p. 232, trad. S.R.B.N.)

As canções de *Deus e o diabo na terra do sol* foram compostas a partir de um poema, escrito por Glauber Rocha, contando a história do vaqueiro Manuel, sua trajetória entre Deus e o Diabo, as viradas do seu destino. O poema é composto de dez estrofes cada uma representando uma fase ou episódio da história contada. Apesar de se tratar de um poema narrativo, não há, na passagem entre as estrofes, qualquer linearidade. Em todo caso, pode-se identificar o argumento do filme nas estrofes lidas em sua seqüência, ou seja, o poema faz sentido mesmo sem o acompanhamento das

imagens. A questão que nos interessa, no entanto, não é o poema por si só, mas este em relação às imagens que o modificam e são por ele modificadas.

Como na relação entre a imagem e a palavra (falada ou cantada) o diálogo com a poesia popular se atualiza? Em relação à poesia popular sertaneja e em relação à cultura cinematográfica, ou melhor, à forma de utilização da música no cinema, a canção em *Deus e o diabo* tem um caráter duplo, de transgressão e adaptação de códigos. Deve-se, no entanto, observar que não é à canção, propriamente dita, que estamos nos referindo nesses termos, mas à sua utilização, à sua interação ao campo visual.

Como observou Glauber Rocha, a música feita para o cinema tem que “ser parte da imagem”. O curioso é que ao dar a Sergio Ricardo (músico e cineasta como ele próprio fez questão de ressaltar) a incumbência de compor as canções de *Deus e o diabo* ele não permitiu que o compositor conhecesse as suas imagens. Sergio, fez as músicas do filme sem tê-lo visto; o único material à sua disposição era o poema escrito por Glauber<sup>4</sup>. As canções não foram compostas para essa ou aquela cena específica, mas para o poema que, em todo o caso, é o próprio enredo do filme. E é isso que me parece central, pois, apesar da autonomia que possui em relação à imagem, a canção é, ao mesmo tempo, parte desta.

Intercalando as imagens aos versos do cantador, o objetivo de Glauber Rocha nesse filme foi, segundo suas próprias palavras, “transportar um autêntico romance de aventuras nordestinas, destes que se compram nas feiras, para o cinema”<sup>5</sup>.

O filme conta a história de um homem que após uma tragédia se viu sem outra alternativa senão mudar de vida. Luiz Tavares Junior, em seu livro sobre o *Mito na literatura de cordel* comenta sobre essa situação narrativa, segundo ele muito comum nos romances populares. Em seu estudo ele

---

<sup>4</sup> Depoimento de Sergio Ricardo no DVD do filme *Deus e o diabo na terra do sol*. Coleção Glauber Rocha, seção extras.

<sup>5</sup> Luiz Augusto Mendes. *Deus e o diabo na terra do sol* (trecho extraído do libreto original do filme apresentado no encarte do DVD). Coleção Glauber Rocha

analisa dois tipos de mitos: o “mito da maldade castigada” e o “mito da inocência perseguida”, que corresponderia ao personagem do vaqueiro Manuel. O combate entre o bem e o mal, que está na raiz da poesia popular, é a base da narrativa de *Deus e o diabo*. No filme os elementos da luta estão definidos: de um lado o “deus negro”, do outro o “diabo louro”, no centro de tudo, Manuel, que, no fim, decide seguir seu próprio caminho.

No folheto *Juvenal e o dragão* de João Martins de Athayde temos um exemplo típico dessa construção – Juvenal é um rapaz pobre que, após a morte do pai, decide sair pelo mundo deixando a casa e os poucos bens com a irmã: “*Ficou ela na choupana / cumprindo a sina fatal / o seu nome era Sofia / o dele era Juvenal / que pensava em aventura / atrás do bem e do mal.*” (1980) Em seu caminho ele encontra uma moça em vias de ser devorada por um dragão. Com a ajuda de seu cão ele luta contra a fera e consegue salvar a mocinha que, por acaso, é a filha do rei. Depois de muitas aventuras e desventuras Juvenal vai ao encontro da princesa e como prêmio por sua bravura casa-se com ela tornando-se herdeiro do reino: “*Casou-se com a linda princesa / o valente Juvenal, / repercutiu a notícia / pelo mundo universal / rolou festa 15 dias / no palácio imperial*” (Ibid.).

Ao contrário de Juvenal, Manuel não é movido pelo gosto da aventura. Ele é a encarnação do homem simples cujo único objetivo é vender seu gado para comprar um pequeno pedaço de terra. Mas os acontecimentos o impedem e ele deverá partir. Sua partida, contudo, não é motivada pelo desejo de vingar a morte da mãe como acontece nas narrativas de cordel onde a morte de um membro da família obriga o herói a seguir em seu enalço. No cordel, a honra do herói depende de sua coragem para se vingar dos inimigos de sua família. É o que vemos, por exemplo, nos folhetos dedicados a explicar como determinado cangaceiro entrou para o cangaço. Não é isso, no entanto, que acontece com Manuel que abandona sua casa e seu pequeno mundo, simplesmente porque não vê outra solução a não ser a de se juntar ao grupo liderado pelo beato. Sebastião aparece como salvação

e Manuel se agarra a essa possibilidade como a última que lhe resta. A mesma sensação de abandono tomará conta do personagem quando o extermínio dos beatos o obrigará a tomar outro rumo. Nesse ponto a solução é seguir os passos de Corisco, companheiro de Lampião, morto dias antes pelos “macacos” do governo (“Lampião e Maria Bonita, pensava que nunca morria...”). Nos dois casos estamos diante da idéia de conversão que corresponde, de uma certa forma, à esperança de mudar de lado. Essa dimensão está presente nas narrativas tradicionais, porém de uma forma diferente.

Nas novelas de cavalaria, a conversão estava ligada à vitória do fiel sobre o infiel que, derrotado, era obrigado a assumir a religião do inimigo. Na literatura de cordel os termos utilizados para caracterizar o mal permanecem vinculados ao ideário das Cruzadas, da Reconquista, porém esvaziados do seu sentido religioso. O ‘turco’ ou o ‘mouro’ são simplesmente os inimigos que, derrotados, permitem ao vencedor ocupar o lugar do herói. Mas, apesar das diferenças quanto à motivação, tanto nas novelas de cavalaria quanto na literatura de cordel, o mal ocupa um lugar definido e não resta ao herói outra alternativa a não ser combatê-lo.

Em *Deus e o diabo*, o mal é invisível. Sem condições de prevalecer, o bem assume um caráter provisório encarnando ora em Sebastião, ora em Corisco que figuram como alternativa naqueles momentos em que Manuel não vê outra saída a não ser a conversão. Esta, por outro lado, representa não a vitória do bem, mas, ao contrário, a do mal. Antonio das Mortes é um instrumento a seu serviço. Rondando o sertão em sua obstinada procura (“Procurando pelo sertão, todo mês de fevereiro, o Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro...”), é ele quem vai provocar, com a eliminação de Sebastião e Corisco, a segunda reviravolta e a terceira na trajetória de Manuel, obrigando-o, a partir de então, a seguir seu caminho sem a ajuda de Deus ou do Diabo. A canção entra para selar seu compromisso com o novo: (“... a terra é do Homem, não é de Deus nem do Diabo”). Nesse ponto o

relato chega ao fim, mas não a jornada de Manuel na medida em que, a partir daí, o seu caminho está literalmente aberto.

*Deus e o diabo* é uma espécie de cordel filmado onde as imagens, de certa forma, reproduzem as falas do cantador: há um diálogo estreito com o cordel, uma transposição de linguagens, da oral para a visual, onde o mito é a repetição do passado no presente. Porém, a preocupação de Glauber Rocha nesse trabalho é menos com a preservação das verdadeiras expressões culturais do Nordeste, do que com as misturas, com os cruzamentos, com a retomada de determinados mitos e seus usos possíveis no presente. “A grande, embora desestabilizadora, vantagem dessa posição é que ela nos torna progressivamente conscientes da construção da cultura e da invenção da tradição” (Bhabha, 1998, p. 241).

### **Conclusão**

Em termos da relação som/imagem, as dez canções que compõem o filme, assumem um papel diferente do normalmente assumido pela trilha sonora cinematográfica. Pois em *Deus e o diabo* as canções não têm como função exclusiva, imprimir um certo clima ao enredo (suspense, aventura, emoção...) ou proporcionar uma descrição de tal cena ou personagem. Seu papel é articular a narrativa e produzir, por meio dos versos rimados e seus acompanhamentos melódicos, uma ambiência do sertão, seus códigos e seus referenciais. Trata-se da tentativa de levar para a tela sentimentos e ações que estão na raiz dessa poesia, mobilizando, por meio da imagem e da fala, os mitos sertanejos que circulam nos folhetos de cordel bem, como a carga de energia mágica, mística e criativa que envolve o cantador e seu público.

É importante igualmente salientar que a apropriação da literatura de cordel no referido filme, representa não só um diálogo com a tradição da poesia popular sertaneja, mas também com a tradição cinematográfica cujos códigos passam por um processo de transgressão oriundos do próprio universo do oprimido. Pensada como uma forma de crítica, ao mesmo

tempo, estética e política, essa idéia foi apresentada por Glauber Rocha no texto *Eztetyka da fome*<sup>6</sup>, onde a violência, como indicou o cineasta, não é, como no cinema narrativo clássico, simplesmente representada; ela faz parte da estrutura do filme: montagem, movimentos da câmera, música, luz, e do próprio cordel, que tem na 'luta' seu horizonte de referência, sua base de 'experiência'.

Por intermédio do papel da luta, da violência como produtora de sentido, buscou-se respostas às problemáticas levantadas em *Deus e o diabo na terra do sol*. O estudo de Jerusa Pires Ferreira, abordando a relação entre o romance de cavalaria e a literatura de cordel constituiu a principal fonte de análise de tais questões resumidas no que a autora denominou de "mecanismo da busca contínua". Pois é esse sentimento, presente nas expressões da cultura popular, de que é necessário recomeçar sempre, acionar permanentemente o mito como potência transformadora, que diferencia o trabalho de Glauber Rocha do discurso revolucionário tradicional. Fundada na esperança, no desejo eterno de transformação, a revolução, para ele, significa luta e, como no cordel de José Pacheco (1973, p. 16), continua vagando indefinidamente através das histórias contadas por nossos poetas (cineastas ou cantadores):

Vou terminar essa história  
tratando de Lampião  
muito embora que não posso  
vos dar a resolução:  
no inferno não ficou,  
no céu também não chegou,  
por certo está no sertão.

---

<sup>6</sup> Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada em Gênova em janeiro de 1965. Foi publicada em Glauber Rocha. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981 e no livro de Sylvie Pierre. *Glauber Rocha*. Campinas, Papirus, 1996.

### Referências Bibliográficas

- ATHAYDE, João Martins. *Juvenal e o dragão*. São Paulo, Prelúdio, s.d., 32p.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 1998.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel – o Passo das Águas Mortas*. São Paulo, Hucitec, 1979.
- LESSA, Orígenes e SILVA, Vera Lúcia Luna da. *O cordel e os desmantelos do mundo*. Rio de Janeiro, FCRB, 1983.
- PACHECO, José. *Chegada de Lampião ao inferno*. Juazeiro do Norte, CE, Tipografia São Francisco, 1973, 16p, p 1-8.
- ROCHA, Glauber. "Estética da fome" in *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981.
- TAVARES JÚNIOR, Luiz. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980.
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poesie orale*. Paris, Seuil, 1983.

**Sylvia Nemer** é historiadora e doutora em Comunicação pela UFRJ. Atua como docente no Departamento de História da UFRJ e como pesquisadora na Fundação Casa de Rui Barbosa. Suas pesquisas se concentram nas áreas de cinema, história e cultura popular, nas quais possui artigos publicados tanto no Brasil quanto no exterior.