

**DEUS E O DIABO NAS VEREDAS:
UMA LEITURA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA
NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA**

Fernanda Xavier Maia (UNIMONTES)

nandiniaxavier@gmail.com

Telma Borges (UNIMONTES)

t2lm1b3rg2s@yahoo.com

RESUMO

Este ensaio objetiva fazer uma leitura das relações da obra *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa e a narrativa fílmica de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e, a partir de uma pesquisa bibliográfica da teoria literária e cinematográfica, indicar os elementos de proximidade e tradução entre as duas obras. Para tanto, realizaremos uma leitura com base nos trabalhos de Ismail Xavier, Tereza Ventura, Christian Metz e outros autores que auxiliarão na aproximação entre Rosa e Glauber. O diálogo fundamenta-se, principalmente, na aproximação e na reinvenção da forma de narrar e da concepção de sertão desenvolvida nas duas obras. Dessa forma, para discorrer sobre esses aspectos, centraremos a análise não somente no texto-verbal da narrativa fílmica, como também nos sentidos da montagem de Glauber Rocha, em contraponto com as significações de sertão e o embate de personagens acerca de deus e o diabo na obra rosiana.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Sertão.

“Talvez mais tarde eu dirija. Aí será um filme de cangaceiros, sobre a vida do bandido Corisco, aproveitando as lições do diretor que mais admiro: John Ford” (ROCHA, *apud* VENTURA, 2000, p. 90), pensava Glauber Rocha antes de rodar o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964. Rocha sabia que poderia contar com a vasta literatura sobre a vida do nordestino miserável, num sertão de jagunços e beatos. Para tanto, tinha para si que o cinema deveria articular uma linguagem própria, como já fizera a literatura. Munidos da consciência dessa presença da literatura influenciando a obra cinematográfica, lançamos nosso olhar so-

bre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme que contribui para o panorama do cinema nacional com expressivo aproveitamento das referências literárias brasileiras. Contudo, o filme não é biografia, não é adaptação; é mesmo ficção na qual Rocha reinventa a tomada e a visão panorâmica do sertão. Vemos aí a influência direta da poesia concreta e a bandeira de que o artista é um “informador visual”, que pesquisa a forma de contar, de narrar.

É através do pensamento sobre essa forma de narrar que discorreremos nesta análise, e também a relação da obra fílmica de Glauber com a literatura. Pensaremos aqui *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e suas relações com a narrativa literária de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. Mesmo que a obra de Rosa possua diversos desdobramentos em obras cinematográficas, nenhuma delas parece ter sido capaz de traduzir a linguagem do autor num texto fílmico específico. No caso do filme de Glauber, não se trata de estória em si, mas do modo de contar. Por isso a relevância do diálogo com o livro de Rosa. Em seu filme, entretanto, Rocha não se preocupa em reproduzir a estória do jagunço Riobaldo, mas acaba por transformar em filme a reinvenção da forma de contar, a oralidade, a ambiguidade, a travessia através da narrativa que tenta reter o espaço do sertão. O sertão é em toda parte, no cinema, na literatura, em Glauber Rocha e em Guimarães Rosa.

Pedro Paulo Gomes Pereira (2008), buscando identificar qual a forma e com quais elementos o sertão é construído no filme de Glauber Rocha e em *Grande Sertão: Veredas*, desenvolveu quatro pontos de interseção entre as obras, são eles: a) o sertão e as idéias de nação e narração; b) o sertão como espaço do sagrado; c) o sertão como espaço da travessia e; d) o sertão como espaço da ambiguidade.

Na primeira interseção, a de maior interesse para este estudo, Pereira evidencia que, na construção da cultura nacional, temos um discurso que se articula e se organiza de determinadas formas objetivando construir sentidos (PEREIRA, 1999/2000, p. 148); assim, nação é, de certa forma, narração, o que, para ele, é evidenciado nas duas obras:

A grande aproximação dessas duas obras está, na minha perspectiva, na escolha temática e na singularidade da narrativa. Ambos evocam o *sertão*, falam do cangaço, de jagunços e da religiosidade popular. Guimarães Rosa coloca musicalidade na fala sertaneja, construindo frases com uma certa cadência, com aliterações que expressam ruídos e movimentos de animais e até rimas. Glauber Rocha procura fazer tema e linguagem cinematográfica se confundirem, assim como escolhe o cordel para expressar a saga de Manuel, para dar o “fio condutor” da narrativa. (PEREIRA, 1999/2000, p. 149).

É interessante notar que ambos se empenham em representar o sertão numa perspectiva nova, um sertão que agora não atende ao olhar de fora, ao olhar panorâmico e plástico que se conhecia até então. A reinvenção é de tirar o caráter puramente de “tema” dado ao sertão e elevá-lo a um espaço representado “por dentro”, através da linguagem e neologismos de Guimarães Rosa e da (neo)decupagem e encenação de Glauber Rocha. É uma manifestação nova do sertão. Por isso a opção de nos distanciar das adaptações convencionais do *Grande Sertão* nesta análise: a aproximação das duas obras ocorre principalmente nos eixos de subversão e criação estética das obras, da sua temática e da sua abordagem do espaço sertanejo. Os dois textos se “armam” de forma descontínua, rompendo com a lógica de narração tradicional. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, temos na narrativa o recurso do uso do cordel, que agrega um caráter de oralidade ao filme, a narração reforçada na palavra de um cantor popular:

Manuel e Rosa viviam no sertão
Trabalhando a terra com as própria mão
Até que um dia, pelo sim, pelo não,
Entrou na vida deles o Santo Sebastião. (PEREIRA, 1999/2000, p. 149)

Sebastião é introduzido na história como forma de reforçar uma ação:

Meu filho, tua mãe morreu,
Não foi de morte de Deus.
Foi de briga no sertão,
De tiro, que jagunço deu. (PEREIRA, 1999/2000, p.149)

No epílogo da narrativa fílmica, temos:

O sertão vai virar mar,
E o mar vai virar sertão!
Ta contada a minha estória,
Verdade, imaginação.
Espero que o sinhô
Tenha tirado uma lição:
Que assim mal dividido
Esse mundo anda errado,
Que a terra é do homem,
não é de Deus nem do Diabo! (PEREIRA, 1999/2000, p. 150)

Segundo Pereira, essas canções acentuam o caráter dramático da obra, aparecendo na própria estrutura do filme, e têm como autores Sérgio Ricardo e do próprio Glauber Rocha (PEREIRA, 1999/2000, p. 150). As cantigas na forma de cordel dialogam diretamente com a estrutura da

obra de Rosa, na qual percebemos um narrador, Riobaldo, tecendo uma narrativa através da fala, um monólogo que também pode ser considerado um diálogo com um interlocutor que não aparece de forma direta. É uma narrativa que se fundamenta na oralidade e proporciona um caráter de transformação através do contar: Riobaldo conta um mesmo fato em diferentes faces, em diferentes ângulos, procurando a “sobrecoisa”, a “outra-coisa” e não o fato puramente “em si”. Já velho, Riobaldo relembra sua vida de jagunço novo. Tentando entender se fez ou não um pacto com o diabo, ele conta sua experiência:

De primeiro eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no aspr’o, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos desassossegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéias. (ROSA, 1986, p. 11-12).

Durante a narrativa, Riobaldo procura uma autocompreensão e, ao contar, articula a memória sobre seu próprio devir. Em contrapartida, temos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* uma construção que, de acordo com a interpretação de Ismail Xavier (1983), articula um discurso descentralizado através do monólogo e das narrações sonoras: a câmera de Glauber ora persegue os personagens quando estes estão de posse do discurso, ora se distancia para dar voz ao narrador-cantador (XAVIER, 1983, p. 143). É o que também acontece em *Grande Sertão: veredas*, graças a presença do doutor que assiste o contar de Riobaldo, estabelecendo o diálogo implícito: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente?” (ROSA, 1986, 175). Temos aqui um contraste de discursos: mesmo em se tratando de um monólogo de Riobaldo, percebemos seu discurso contrastando com o do doutor-interlocutor e sua visão crítica e sóbria e, por vezes, com o do compadre Quelemém, que também aparece para servir como forma de atualização do contar. Enquanto conta, Riobaldo não repete simplesmente a história, ele a atualiza. A memória do personagem funde os horizontes e os tempos e ainda constrói uma série de diálogos a partir de seu próprio discurso. Diz Riobaldo:

Lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimentos, uns com os outros acho que não se misturam. (...) Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outrora, de recentes datas. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 1986, p. 99).

Pereira atenta para essa característica em comum nas duas obras dizendo: “as narrações não são descritivas, mas ‘grudam’ no personagem, buscando expor suas emoções e sensações” (PONTES *apud* PEREIRA, 1999/2000, p. 153). Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, temos

a sequência em que Manuel mata seu Moraes e, depois disso, passa a ser perseguido pelos jagunços do coronel. Glauber Rocha não utiliza uma narração descritiva e sim cortes rápidos e fracionados que traduzem a sensação do personagem na perseguição até o momento em que encontra a mãe morta, assim como Riobaldo, que transforma seu contar de acordo com sua memória emotiva. Um acontecimento, um afeto, lembra a existência de outro. Em *Grande Sertão* não temos uma narração de ordem cronológica, mas afetiva.

Em suma, o filme de Glauber possui o discurso das significações elaboradas pela própria experiência sertaneja. Essa relação entre as narrativas pode bem ser sintetizada nas palavras de Ismail Xavier, quando, na obra *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*, discorre sobre as relações entre Glauber e Rosa:

Em *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa apresenta uma solução em termos de foco narrativo, que constitui uma forma possível de superação desse esquema regionalista: a totalidade do texto se produz como monólogo-conversa do narrador-personagem, jagunço, sertanejo. O que acontece em *Deus e o diabo* não é exatamente isto; há um embaralhamento de mediações, mas é possível estabelecer a aproximação. (...) a tendência entre ambos autores a subjetivar a narrativa, encontrar correspondência entre o estilo do contar e emoções. Evitando a mera descrição do fato, a experiência do fato tal como vivido pelas personagens. (...) A invenção de Riobaldo, narrador único no livro de Guimarães Rosa, permite um trabalho, na linguagem, que superpõe as perspectivas de jagunço e escritor, num embaralhamento impossível de desatar, fazendo do texto o ponto de acumulação, de convergência, da transfiguração erudita – que trabalha na escala da experiência regional do sertão. A crítica literária já apontou as implicações contidas nesse estratagemas e a fórmula que encontrou para, sinteticamente, expressar a dialética do particular-universal inscrita no texto de Guimarães Rosa e que foi, sintomaticamente, emprestada por mim na caracterização do filme de Glauber: nele, o sertão é o mundo. No livro, a condição jagunça não se representa apenas de fora, como um objeto a descrever, mas se representa de dentro, como forma de ser a exprimir. (XAVIER, 2007, p. 170).

A relação dialógica entre Rosa e Glauber é um fator interessante a se observar. Tereza Ventura em *A Poética Polytica de Glauber Rocha* conta que pouco antes de voltar ao Brasil o cineasta dá início a um texto que tem como personagem principal o jagunço Riverão Suassuarana. O texto, que não segue disciplinas ortográficas, narrativas ou rítmicas, tenta fluir numa descontinuidade imaginativa. Ventura diz que “ele não usa a linguagem rosiana, mais sensorial que discursiva, que para ele é o fruto vivo da terra brasileira” (VENTURA, 2000, p. 331). Glauber tenta “dar delírio” ao verbo de Rosa, transformando-o até em personagem, criando cenas em que o autor chega até mesmo a devorar sua própria obra – a fi-

lha de Riobaldo e de Diadorim). Guimarães Rosa é assimilado por Glauber e se insere em sua criação. Glauber aprende com Rosa a revolucionar a narrativa. Ventura esclarece: “O cineasta é para Glauber aquele que “subverte o tempo”, transformando-o numa atemporalidade. O cineasta redefine o tempo habitual, construindo outra duração. É a montagem que vai definir o tempo e a narrativa no cinema”. (VENTURA, 2000, p. 98)

Tudo isso parte da discussão do cineasta em torno da linguagem fílmica e suas características. Glauber vê a literatura como matéria-prima básica do filme que o cineasta deveria moldar, modificar, transfigurar em imagem e ritmo próprios, afinal o cineasta captura uma realidade diferente das outras artes, “o movimento da câmera é mais importante para o cineasta do que as especificidades do enredo” (VENTURA, 2000, p. 96). Por isso, vale lembrar do caráter poético das narrativas aqui apresentadas. Para Glauber, o conteúdo poético no cinema é a imagem em si. Temos a descrição do fotograma isolado que, assim, opera como palavra; então, percebe-se a criação de uma imagem carregada semanticamente através da interação e justaposição dos fotogramas, “sentido criado pelo cineasta através da câmera”. A expressividade do artista se articula através da manipulação da câmera, a sua expressão poética (VENTURA, 2000, p. 96.). O cinema é uma arte nova, e essa arte “domina o tempo” por possuir uma linguagem com poder de atribuir-lhe uma duração, devendo assim romper sua linearidade e reivindicar “a permanência poética do tempo”, de “realizar a ambição visual da palavra” (VENTURA, 2000, p. 98).

Um cinema que domina o tempo e assume a descontinuidade narrativa tem consciência de que, diferentemente do teatro e das outras artes, a imagem cinematográfica retém a certeza do *movimento*. Lembremos de Alain Badiou:

Toda a diferença em relação à pintura é que não é o fato de vê-las que funda em pensamento a Idéia, mas o de tê-las visto. O cinema é uma arte do passado perpétuo, no sentido de que o passado é instituído com a passagem. O cinema é visitação: do que eu teria visto ou ouvido, a ideia permanece enquanto passa. (BADIOU, 2002, p. 103).

É o que percebemos em Christian Metz, quando problematiza a *impressão de realidade* no cinema, que indica no movimento do cinema o seu caráter de “corporalidade”, “o movimento traz o relevo, o relevo traz a vida” (METZ, 2012, p. 20); o movimento no cinema se apresenta de forma real, acontece no agora, enquanto se assiste; não é mais a reprodução de uma ação, mas a ação em si na imagem. O movimento é

captado pela câmera e o espectador o percebe e entende, independe de ter visto ou não o objeto que o produziu.

É munido da compreensão desta nova linguagem de imagens em movimento que Glauber Rocha tem a intenção de construir uma imagem revolucionária do país, que expusesse as contradições da realidade nacional. Para esse fim, Glauber encontra o *sertão*, o espaço do sagrado, da travessia, da ambiguidade.

Em *Deus e o diabo* assistimos a beatos, santos e profetas, a promessas da volta de D. Sebastião, utopias, paraísos prometidos e à violência que mantém estreito vínculo com a religião. Temos Manuel, o vaqueiro que parte para o Monte Santo para se purificar, se modificar: é uma travessia pelo sertão, que acontece também quando Manuel encontra com Corisco (aqui também atuando duplamente como Lampião), e temos a travessia do vaqueiro ao jagunço Satanás. É na travessia que o personagem enfrenta as coisas do bem e do mal, as ambiguidades, as provações: tudo a fim de purificar-se. Na travessia de Manuel-vaqueiro a Manuel-beato, para se tornar “homem humano” (PEREIRA, 1999/2000, p. 155), Sebastião diz: “(...) quem quiser a salvação espera ao meu lado, sem medo, porque homem para se salvar tem que sofrer e num pode temer a maldade do mundo...” (PEREIRA 1999/2000, p. 157). Nesta parte da narrativa fílmica, percebemos a travessia, o sagrado e a ambiguidade. Manuel entrega sua individualidade ao Santo para a purificação, passa a ser “nós”; Rosa, que não emergiu na passagem junto do marido, deve ser purificada. Então, Sebastião diz a Manuel: “Vá lá fora e traz sua mulher e uma criança porque somente quando Rosa ficar purificada você estará salvo para reinar na ilha (...)” (PEREIRA, 1999/2000, p. 157). Assiste-se ao momento que, dentro da igreja, os dois sacrificarão uma criança num ritual que terminará com a morte de Sebastião por Rosa, e que Antônio das Mortes matará os seguidores do beato. Aqui, além da travessia de Manuel, os elementos da religiosidade que se apresentam pelo viés da ambiguidade: a violência é o veículo de expressão do sagrado. Depois, Manuel e Rosa perambulam pelo sertão “(...) até que um dia, pelo sim e pelo não, seus caminhos se cruzaram com Corisco e Lampião (...)”.

A travessia, a ambiguidade e o sagrado podem ser percebidos em *Grande sertão* no suposto pacto de Riobaldo, por exemplo, que seria um pacto com o Mal para o Bem. Nesse caso, a ambiguidade que se volta para o sagrado; o pacto é um rito de passagem, “onde quem entra, sai de um estágio para outro” (PEREIRA, 1999/2000, p. 159), é a mudança do ser, uma travessia. Lembra Pereira: “Como Manuel em *Deus e o Diabo* na

Terra do Sol, que se transforma em Satanás, Riobaldo transforma-se em Urutu Branco” (PEREIRA, 1999/2000, p. 159).

Finalmente, temos a máxima de Glauber, dizendo que “o sertanejo não é, antes de tudo, um forte. É antes de tudo um servo da mais primitiva condição, é um fraco e um passivo”, em aberto diálogo com Euclides da Cunha, mas pela via da reinvenção dos sentidos dessa célebre passagem de *Os sertões*. Temos, em Glauber e em Rosa, uma visão do sertanejo e do próprio sertão que se distancia das máximas e solidificadas representações de um sertão que é visto “de fora”. Rosa, o escritor e o personagem de Glauber, passearam pelo sertão para conhecê-lo com outros olhos, sem os olhos “do outro”, e sim com o olhar de dentro. Nossos autores buscaram, com suas respectivas ferramentas de linguagem, a tradução do espaço sertanejo, que é espaço máximo de brasilidade. Narraram a nação, narraram a voz daqueles que só eram captados como distância. Num país “morto-vivo”, como pensou o cineasta, onde poucos pensam e fazem, eles pensaram e transformaram: atravessaram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2012

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Antropologia e intertextualidade: uma interlocução entre Grande Sertão: Veredas e Deus e o Diabo na Terra do Sol. *Rev. Museu Antrop.* v. 3/4, n.1. p. 147-171. jan./dez. 1999/2000.

_____. Sertão e narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 51-87, jan/abr. 2008.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

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

VENTURA, Tereza. *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

XAVIER, Ismail. *Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.