Revist@ ODC
Revista Observatório da Diversidade Cultural
Volume 2 Nº1 (2015)
www.observatoriodadiversidade.org.br/revista

ARTES

Revist@ ODC OBSERVATÓRIO da diversidade CULTURAL

Revista Observatório da Diversidade Cultural
Volume 2 Nº1 (2015)
www.observatoriodadiversidade.org.br/revista

TRAVESSIA ENTRE GLAUBER ROCHA E GUIMARÃES ROSA: O discurso autoconsciente de *Deus e o diabo na terra do sol* e sua relação com *Grande sertão: Veredas*

Jefferson Assunção[1]

RESUMO

Esse artigo tem como objetivo analisar o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, a partir de sua relação com o romance *Grande sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (publicado originalmente em 1956). O ponto de convergência a ser estudado entre as obras diz respeito à autoconsciência do universo ficcional vista nas respectivas narrativas. Assim, busca-se aqui definir a ideia de literatura autoconsciente e fazer um panorama da relação do discurso indireto livre com o dispositivo cinematográfico no cinema moderno como elemento politicamente ciente de sua natureza.

Palavras-chave: Cinema moderno; dispositivo; autoconsciência.

ABSTRACT

This article aims to analyze the movie *Black god, white devil* (1964), by Glauber Rocha, from his relationship with the novel *The devil to pay in the backlands*, by João Guimarães Rosa (originally published in 1956). The point of convergence to be studied among the works concerns the self-awareness of the fictional universe viewed in their respective narratives. Thus, the attempt of setting the idea of self-conscious literature and an overview of the relationship of the free indirect speech, with the cinematic device in modern cinema, as an element politically aware of its nature will be found here.

Keywords: Modern cinema; device; self-conscience.

1 Mestrando em Estudo de Linguagens pelo CEFET-MG. E-mail: assuncao33@hotmail.com.

> "Tá 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!" (ROCHA; RICARDO, 1964).

> "De inventar pouco se ganha. Regra do mundo é muito dividida" (ROSA, 1972, p.52).

A intenção desse artigo é partir de um estudo de comparativismo[2] entre literatura e cinema para se analisar questões ligadas à autoconsciência e ao dispositivo, conceitos que serão definidos mais à frente, além de alguns pontos centrais pelos quais tanto João Guimarães Rosa quanto Glauber Rocha tocam nas duas obras aqui tratadas, no caso *Grande sertão: Veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol*, respectivamente, como a tragicidade do universo do sertão, cenários das duas obras.

Em uma passagem do romance *Grande sertão: Veredas*, o protagonista Riobaldo, que narra sua própria estória para um senhor desconhecido, fala sobre uma fazenda no Ribeirão Entre-Ribeiros que teria um cômodo embaixo do local onde os escravos eram no passado torturados até a morte. Riobaldo afirma não acreditar nisso, mas sim no fato de que ali nesse cômodo se ocultava um tesouro com ouro, armas, munições e até mesmo dinheiro falso. Em seguida, ele conclui sua fala da seguinte maneira: "esse povo diverte por demais com a baboseira, dum traque de jumento formam tufão de ventania. [...] Querem-porque-querem inventar maravilhas glorionhas, depois eles mesmos acabam tremendo e crendo" (1972, p.59).

Guimarães Rosa lança nesse fragmento, e em outros ao redor de *Grande sertão: Veredas*, duas reflexões preponderantes para a compreensão de sua escritura[3]: a sabedoria popular (nesse caso de humor escatológico) e a autoconsciência do universo ficcional onde se inserem. No livro, essa última característica é percebida no modo de Riobaldo narrar sua estória de forma a deixar claro para o leitor que a própria personagem sabe que seu relato se trata de uma realidade exageradamente ficcional.

Robert Alter, citado por Robert Stam no capítulo *Um prelúdio cervantino: De Dom Quixote ao pós-modernismo* do livro *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*, parte da ideia de autoconsciência a partir da definição de romance autoconsciente como uma obra onde

2 Tania Franco Carvalhal, no capítulo Literatura comparada: Os primórdios do livro Literatura comparada, vê o comparativismo como "uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas" (2006, p.5). Porém, a autora vê essa definição como generalista, uma vez que "aos poucos torna-se mais claro que literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de 'comparação'" (2006, p.6), ou seja, a comparação é um meio do qual se parte para se analisar a relação de uma obra literária com outros tipos de obra, quer sejam de natureza literária, filosófica, cinematográfica, etc., o que será realizado no artigo.

3 Aqui se utiliza o termo escritura no sentido definido por Roland Barthes no capítulo O que é a escritura? de seu livro O grau zero da escritura. Ela se encontra, segundo o autor, entre a língua e o estilo, "é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História" (1971, p.23). Barthes define a escritura também como "a moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem" (1971, p.24).

> do começo ao fim, através do estilo, do manejo do foco narrativo, dos nomes e palavras impostos aos personagens, da padronização da narrativa, da natureza dos personagens, e através do que lhes acontece, existe um esforço consistente em transmitir-nos a impressão do mundo ficcional como um construto autoral montado sobre um pano de fundo de tradição e convenção literária (ALTER, 1975, p.11 *apud* STAM, 2008, p.43).

Normalmente, de acordo com Stam, a autoconsciência na literatura se dá através de questões narrativas que extrapolam os limites da própria obra e a fazem ser reconhecida por seu leitor como uma ficção e não como uma realidade posta no papel, como é o caso, por exemplo, do modo como Riobaldo narra sua estória para seu interlocutor/leitor em *Grande sertão: Veredas*.

Desde suas primeiras obras, Guimarães Rosa apresentava tal característica, ou seja, estórias contadas sob o ponto de vista de um narrador-personagem de certa forma onisciente e cônscio de que o que conta se trata de uma verdade "aumentada" pela sabedoria popular barranqueira – segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, o barranqueiro é "aquele que mora junto à margem de rio" (HOUAISS, 2009), tal como Riobaldo que, em seu próprio nome, possui uma relação direta com a água presente no prefixo "rio" –, uma vez que as obras de Guimarães Rosa foram inspiradas nas narrativas orais dos grotões do Brasil e do mundo, pois o sertão do autor é um microcosmo do mundo, é universal. Nesse sentido, o sertão não se situa apenas no romance *Grande sertão: Veredas*, ressoa por toda a escritura rosiana.

Ainda no que diz respeito à autoconsciência, em *A hora e vez de Augusto Matraga* (conto presente no livro *Sagarana*, publicado originalmente em 1946), por exemplo, o narrador diz: "esta aqui é uma história inventada, e não é um caso acontecido não senhor" (1974, p.343). Em *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha também lança mão desse mesmo recurso narrativo de autoconsciência, mas se valendo das linguagens cinematográfica e teatral, como será discutido mais à frente.

Guimarães Rosa, a partir desse tom memorialístico e da linguagem misturada, investida tanto do erudito quanto do popular, desafia certo discurso convencionalizado academicamente, quando leva seu narrador a ter ciência de si mesmo e diante do leitor. Ele era um leitor voraz e, ao mesmo tempo, admirador da cultura popular, características essas que levou para dentro de suas obras, principalmente, a partir da influência da literatura de cordel, gênero impresso de prosa poética ritmada (pois narra uma estória muitas vezes de nascedouro oral) e que remonta à colonização portuguesa do Brasil, de onde tem sua origem na trova.

Porém, essa particularidade da autoconsciência não está presente apenas na literatura, mas também em outras mídias, como o cinema e o teatro. Neles, para se evidenciar a autoconsciência, muitas vezes recorre-se a um recurso vindo das letras: o discurso indireto livre – a partir de um pensamento ou reflexão da personagem ou de uma narração –, cujo uso na fala de uma personagem faz distanciar ator e papel.

Apesar de presente no teatro desde os seus primórdios (por influência direta da literatura), o discurso indireto livre intensificou-se nas peças do dramaturgo alemão Bertold Brecht, ao se valer, segundo Walter Benjamin no artigo *Que é o teatro épico?: Um estudo sobre Brecht*, presente no livro *Magia e técnica, arte e política - Ensaios sobre literatura e história da cultura*, de um sistema de distanciamento onde suas personagens refletiam sobre suas próprias naturezas e sobre a narrativa onde se inseriam, de modo a levar o espectador a ver que a peça representada tratava-se de uma ficção e a confrontar a sua própria realidade. Benjamin confirma essa relação com a literatura ao dizer que "o teatro épico é gestual. Em que sentido ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é por si só uma questão" (2012, p.85). Ao contrário do teatro naturalista, o teatro épico

> conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as "condições". Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. Com este assombro, o teatro épico presta homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrática. No indivíduo que se assombra desperta o interesse (BENJAMIN, 2012, p.86).

No cinema, a autoconsciência pode se dar não apenas na narrativa, mas também na própria linguagem cinematográfica em si, a partir de cortes pouco usuais e de uma montagem de seqüências que não se enquadre em uma linguagem clássica convencionalizada, até meados dos anos 1940, pela indústria hegemônica de Hollywood. Entretanto, a principal característica de um cinema autoconsciente vem através da câmera na mão, elemento tipicamente moderno, uma vez que rompe com a tradição clássica ao evidenciar os movimentos da câmera para o espectador. Sendo assim, a câmera se trata de um dispositivo ideológico.

O termo dispositivo deriva-se do conceito de *Gestell* de Martin Heidegger, relacionado à técnica. Francisco Rüdiger, na apresentação do livro *Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem,* define a técnica: "a técnica ou racionalidade é o saber posto em prática de forma mais ou menos alienada (na máquina). A cultura ou imaginação é o elemento criador desse saber, a força que transcende a ação corporal e a operação maquinística" (2006, p.16). O "*Gestell*" de Heidegger – que pode ser traduzido como "instrumento", "composição", "artefato", "armação" –, é definido pelo autor em *A questão da técnica*, capítulo do livro *Ensaios e conferências*, como algo que explora a natureza através do desencobrimento:

> o apelo de exploração que reúne o homem a dis-por do que se des-encobre como dis-ponibilidade. [...] "*Gestell*" significa também o esqueleto. [...] Com-posição, "*Gestell*", significa a força de reunião daquele por que põe, ou seja, que desafia o homem a des-encobrir o real no modo da dis-posição, como dis-ponibilidade. Com-posição (*Gestell*) denomina, portanto, o tipo de *desencobrimento* que rege a técnica moderna mas que, em si mesmo, não é nada técnico (HEIDEGGER, 2012, p.23-24).

O *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0* define desencobrir como "tirar (de algo ou de si mesmo) o que cobre ou tampa; descobrir(-se), destapar(-se), revelar(-se)" (HOUAISS, 2009), ou seja, o desencobrimento, a técnica e o *Gestell* (sua essência) vão contra a natureza, buscam explorá-la de forma desenfreada. Dessa forma, o dispositivo, segundo Michel Foucault em *Sobre a história da sexualidade*, capítulo do livro *Microfísica do poder*, é uma tecnologia concreta que gera reações abstratas na sociedade através de um discurso de poder e

> um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2015, p.364).

No que diz respeito ao cinema, Jacques Aumont no capítulo *A parte do dispositivo* do livro *A imagem*, define o dispositivo cinematográfico da seguinte forma:

> A primeira função do dispositivo é propor soluções concretas à gestão desse contato antinatural entre o espaço do espectador e o espaço da imagem, que qualificaremos de espaço plástico [...]. [...] Este é pois o primeiro dado de todo dispositivo de imagens: trata-se de regular a distância psíquica entre um sujeito espectador e uma imagem organizada pelo jogo dos valores plásticos (AUMONT, 1993, p.136).

Ismail Xavier corrobora o que diz Aumont ao afirmar, em referência à teoria de Christian Metz – um dos primeiros teóricos e pesquisadores a estudar o cinema sob o olhar da semiologia e da lingüística –, no artigo *As aventuras do dispositivo (1978-2004)*, um dos apêndices do livro *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*, que

> o Dispositivo não é apenas o aparato técnico, mas toda a engrenagem que envolve o filme, o público e a crítica; enfim, todo o processo de produção e circulação das imagens onde se atuam os códigos internalizados por todos os parceiros do jogo. Deste modo, o Dispositivo se põe como uma "instituição social da modernidade" que começa então a ser decifrada em suas bases mais profundas (XAVIER, 2005, p.176).

No início do século XX e até meados dos anos 1940, o cinema de ficção em sua maioria (principalmente o americano) vinha de uma tradição clássica que estabelecia uma espécie de "contrato" implícito com o olhar do espectador, ao fazê-lo inserir-se no universo do espetáculo representado pela imagem em movimento, dispositivo esse que buscava falsear e recortar a realidade para transformá-la em um imaginário ficcional e mágico onde as regras da vida não se aplicavam e onde tudo seria possível, contando com isso com essa inserção do público dentro desse mundo de fantasia para identificar-se lá dentro.

O termo dispositivo liga-se, assim, à experiência da recepção das imagens em movimento por parte do público dentro de uma sala de cinema. O cinema moderno e todos os seus aparatos experimentais de linguagem induzem o espectador a outro tipo de experiência que está longe

da simples identificação. Com isso, a evidenciação do dispositivo cinematográfico gera tipos de recepção distintos. O uso moderno desse dispositivo intensifica mais a indução do olhar proporcionada anteriormente pelo cinema clássico.

A respeito dessa questão ideológica citada anteriormente, que é imposta pela imagem cinematográfica (amparada pelo discurso de seu dispositivo) em relação ao espectador, Jean-Louis Baudry em *Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, artigo do livro *A experiência do cinema: Antologia*, organizado por Ismail Xavier, afirma que

> o mecanismo ideológico em ação no cinema parece, pois, se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito. O que se trata de saber é se a câmera permitirá ao sujeito se constituir e apreender num modo particular de reflexão especular. [...] Aqui delineia-se a função específica preenchida pelo cinema como suporte da ideologia: esta passa a constituir o "sujeito" pela delimitação ilusória de um lugar central [...]. Aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmatização do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para a manutenção do idealismo (BAUDRY, 1983, p.397-398).

A câmera na mão seria para Xavier, no capítulo *Deus e o diabo na terra do sol: As figuras da revolução* do livro *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, com isso, um dispositivo rompedor com o discurso dominante do cinema dos países e continentes centrais, ao trazer um novo olhar para o espectador que causasse uma ruptura com certa alienação imposta pelo cinema clássico e fizesse as pessoas refletirem sobre sua própria realidade e sobre o papel da arte ao representar o mundo no universo da ficção, pois "a câmera na mão estabelece [...] um efeito de atualidade à sua experiência – vemos a cena através do olhar de uma câmera que não se esconde e que procura, pela sua presença confessa, acentuar o aqui e agora da situação testemunhada" (2007, p.97).

Então, a utilização da câmera na mão é muito mais do que uma nova forma de trabalhar a tecnologia propiciada pelo cinema. Esse recurso é uma afirmação de uma ideologia político-social questionadora e rompedora do modelo industrial de se fazer cinema – típico dos EUA e da Europa e até do próprio Brasil que, durante muito tempo, copiou esse modelo estrangeiro –, que preza pela beleza plástica e por certa "higienização" da imagem, o que não leva o espectador a um desconforto causador de um questionamento sobre aquilo a que ele assiste e sobre o próprio universo em que está inserido.

A evidenciação da ficção vista por intermédio da câmera na mão é por si só um uso metalingüístico da câmera, além de outros dispositivos, como o citado discurso indireto livre, uma ligeira falta de sincronia nos diálogos e o olhar do ator para a câmera. Esse olhar para a câmera faz parecer que o ator dialoga com o espectador, tal como no momento memorialístico de *Deus e o diabo na terra do sol* onde o cangaceiro Corisco recorda a morte de Lampião e a encena em um monólogo onde encarna a si e a seu mestre, o que remonta à narrativa de Riobaldo em *Grande*

sertão: Veredas, que mistura procedimentos análogos aos do teatro brechtiano e da literatura de cordel.

Tudo isso se trata de metalinguagem, definida pelo *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0* como uma figura de "linguagem (natural ou formalizada) que serve para descrever ou falar sobre uma outra linguagem, natural ou artificial" (HOUAISS, 2009). Entende-se, assim, que a arte de falar sobre si mesma ou expor seus recursos e artifícios expressivos representa uma metalinguagem. Esse processo de se valer de uma linguagem para falar de outra e de conscientizar o espectador do universo ficcional no qual a obra se insere passa por uma dialética entre o real e o imaginário que se mostra como transgressora, "um ato de fingir", como afirma Wolfgang Iser, citado por Haroldo de Campos, no capítulo *Ficção como fundação* do livro *Metalinguagem & outras metas: Ensaios de teoria e crítica literária*. Iser ainda diz que "o ato de fingir, no texto ficcional, manifesta-se como uma relação dialética entre o imaginário e o real" (ISER *apud* CAMPOS, 2006, p.280).

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha se vale desse ato de fingir transgressor e desse recurso de indução do olhar citado anteriormente, porém, desconstrói esse último à sua maneira quando, em quatro planos básicos presentes logo na abertura do filme, informa seu público do que trata sua obra através das referências presentes nessas imagens.

Primeiro, há um longo passeio de câmera na mão pela secura do sertão, o que alude ao universo de Guimarães Rosa e que, por se tratar de uma tomada longa (que evoca um plano-seqüência) em plano geral, com ângulo de câmera superior ao ambiente feita com luz natural, remete ao Neo-Realismo, movimento surgido no pós-Segunda Guerra Mundial na Itália cujos cineastas foram para as ruas registrar a destruição física e metafísica causada pela invasão nazista através de filmes de ficção, isso se valendo de planos-sequências, luz natural e profundidade de campo na imagem. Segundo André Bazin, em *A evolução da linguagem cinematográfica*, isso representou novos padrões estéticos no cinema, pois

> graças à profundidade de campo, cenas inteiras são tratadas numa única tomada, a câmera ficando até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido de uma vez por todas (BAZIN, 2014, p.105).

Como afirma Gilles Deleuze, em referência a Bazin, no capítulo *Para além da imagem-movimento* do livro *A imagem-tempo*, para o Neo-Realismo "o real não era mais representado ou reproduzido, mas 'visado'" (DELEUZE, 2007, p.9). Isso criava, ainda de acordo com Bazin e Deleuze, uma espécie de "imagem-fato" testemunha de seu próprio tempo, o que foi uma das principais características do Cinema Novo, movimento no qual Glauber Rocha se insere, que teve como uma de suas bases o Neo-Realismo, inclusive, utilizando o prefixo "neo" (de origem no grego "νέο") traduzido para o português para fixar essa influência.

Rocha demonstra essa tentativa de visar o real nessa tomada longa vista na abertura de *Deus e o diabo na terra do sol*, seguida por dois planos (que, pelo mesmo conteúdo, valem por um só) mais fechados mostrando as ossadas de um boi carcomidas pela seca e por mosquitos: primeiro seu focinho, depois um de seus olhos. Trata-se de uma montagem dialética ou de atrações, definida por Bazin "como o reforço do sentido de uma imagem pela aproximação com outra imagem que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento" (2014, p.97) e como uma justaposição de duas imagens de ordens aparentemente distintas que causam um efeito no espectador.

Esse estilo de montagem foi teorizado e utilizado pelo cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein nos anos 1920 – em filmes como *A greve* (1924), *O encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927) –, sendo ele uma das grandes influências de Rocha. O efeito causado por essa justaposição de imagens empreendida por Rocha seria o de, através da imagem, incutir na mente de seu público a destruição causada pela seca no sertão nordestino, local onde se passa sua estória. Assim, ele opõe duas coisas distintas: o plano-seqüência – ou pelo menos uma simulação deste através de uma tomada longa – e a montagem de atrações eisensteiniana.

Em seguida, há um primeiro plano de Manuel, o vaqueiro protagonista da narrativa – que possui ecos do Riobaldo de *Grande sertão: Veredas* e do Fabiano de *Vidas secas*, romance de Graciliano Ramos. Ele leva em seu rosto uma expressão mista de preocupação e desolação para com a situação atual que força a fome e a pobreza aos oprimidos como ele. O modo de Manuel vestir-se, com o típico chapéu de vaqueiro, também mostra outra influência de Rocha: o *western* americano, isso ao levar algumas das características desse gênero para um cenário brasileiro, desconstruindo-o.

Todavia, essas referências (o plano-seqüência e a montagem de atrações) aparecem de maneira a causar choque no espectador habituado à montagem clássica "invisível", uma vez que há um corte de um plano aberto para três enquadramentos seguidos extremamente fechados em uma montagem brusca. Esse choque metalingüístico faz o público constatar já na abertura que o filme se trata de uma ficção e não de um espetáculo, fazendo-o refletir sobre a situação da seca e da fome.

Outro ponto que chama a atenção nessa mesma abertura diz respeito aos créditos, quando as canções originais compostas por Rocha e musicadas e cantadas por Sérgio Ricardo são atribuídas ao último através da inscrição "*romance* na voz e violão". Isso remete à natureza literária e ao mesmo tempo autoconsciente de *Deus e o diabo na terra do sol* presente nessas músicas que têm como sua base a literatura de cordel, assim como a linguagem escritural e poética trabalhada por Guimarães Rosa em *Grande sertão: Veredas*.

No romance de Guimarães Rosa, há momentos em que as personagens entoam canções do imaginário popular que, de certa forma, narram sua trajetória de momento, funcionando

como um discurso indireto livre e também como um relato ritualístico que remonta ao coro da tragédia grega. Além disso, o próprio romance em si tem um tom poético-musical escrito em forma de prosa por Guimarães Rosa.

Glauber Rocha transpõe isso para *Deus e o diabo na terra do sol* quando se vale do mesmo recurso na trilha sonora que acompanha as personagens narrando cada um de seus passos, desde a revolta de Manuel com seu patrão (o coronel Morais), passando por sua busca de salvação (ao lado de sua esposa, Rosa), primeiro junto ao beato Sebastião e depois quando se associa ao grupo de cangaceiros liderados por Corisco, até o confronto final entre Corisco e o pistoleiro Antônio das Mortes.

Nesse ato de autoconsciência por parte de Rocha, são criados dois pólos de possível salvação para Manuel e Rosa: Sebastião, o beato e Deus negro que acredita no poder da religião para salvar o povo de sua condenação à pobreza – salvação essa que vem de uma ordem metafísica, ligada à remissão dos pecados para se chegar ao paraíso representado, segundo suas próprias palavras, pelo sertão milagrosamente transformado em mar –; e Corisco, o diabo loiro, chefe de um bando de cangaceiros que funciona como uma espécie de Robin Hood ao tomar de assalto os ricos para, assim, alimentar os pobres, no caso seu próprio grupamento, e fazer justiça com as próprias mãos. Apesar de dispostos de forma didática, esses dois pólos são colididos de maneira brusca, tal como a montagem do filme, de modo a fazer o espectador observar que aquilo se trata de uma ficção.

Sebastião é uma mistura de Antônio Conselheiro, Padre Cícero e beato Lourenço (do qual mais se aproxima, inclusive, pelo fato dele e Sebastião serem negros) e evoca os movimentos messiânicos que tomaram conta do sertão nordestino entre o final do século XIX e o início do século XX, como Canudos, a Revolta de Juazeiro e o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, além de rememorar a personagem Quelemém, o compadre kardecista de Riobaldo em *Grande sertão: Veredas*. Sebastião representa o fanatismo religioso que, ao mesmo tempo em que serve de conforto ao povo, serve também de alienação, ambivalência da qual Glauber Rocha não escapa.

Enquanto isso, Corisco traz à memória o jagunço Joca Ramiro, chefe do bando de Riobaldo no romance de Guimarães Rosa, e, mais precisamente, Lampião, seu mentor e uma espécie de figura paterna, além de ser uma representação ficcionalizada do verdadeiro Corisco. Além disso, essa dicotomia entre as duas personagens de *Deus e o diabo na terra do sol* é uma referência ao próprio tom religioso judaico-cristão de *Grande sertão: Veredas*, presente na contradição que toma Riobaldo a respeito da crença em Deus e no diabo.

No meio de Sebastião e Corisco e do que eles simbolizam (a religião e a revolta, respectivamente) está Manuel, que leva junto Rosa, sua esposa. Do outro lado está Antônio das Mortes, pistoleiro pago pelos latifundiários locais e pela Igreja Católica que veem nas

manifestações, tanto de Sebastião quanto de Corisco, um embrião socialista que pretende desmantelar o poderio estabelecido naquela região que alimenta financeiramente a própria Igreja. Ele se parece com o ambíguo Zé Bebelo de *Grande sertão: Veredas*, descrito como um homem pago por políticos e pelo governo para perseguir o bando de jagunços do qual Riobaldo faz parte, além de lembrar o vingativo Hermógenes[4]. Porém, Antônio das Mortes ganha uma dimensão trágica e ambígua, pois ele tem consciência do dever que deve cumprir, mas parece cumpri-lo para encerrar com o sofrimento do homem que luta por igualdade social, pois não suportaria essa angústia.

Glauber Rocha filma tudo isso como uma espécie de transe vindo da terra, representado nos confrontos travados pelos cangaceiros, o que vem de influência dos combates entre os grupos de jagunços descritos por Guimarães Rosa em *Grande sertão: Veredas*, e realiza uma espécie de tradução em imagem fílmica da narrativa ligeira do autor, vertendo em imagens as palavras de Riobaldo, como, por exemplo, o trecho que melhor define seu relato e a luta de jagunços e cangaceiros por melhores condições de vida (simbolizada no transe citado anteriormente): "a rua da guerra... *O demônio na rua, no meio do redemunho*" (ROSA, 1972, p.77). O transe é definido pelo *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0* como um

> estado de aflição, angústia; fenômeno religioso e social de representação coletiva, no qual o médium experimenta um sentimento de identificação com comportamentos correspondentes a determinada divindade ou entidade; estado afim do sono ou de alteração da consciência, marcado por reduzida sensibilidade a estímulos, perda ou alteração do conhecimento do que sucede à volta e substituição da atividade voluntária pela automática; estado de abstração ou de exaltação de alguém que se sente transportado para fora de si e do mundo sensível, e em sintonia com algo transcendente (HOUAISS, 2009).

Todas essas definições ajudam a explicar a intenção estética de Rocha, pois o uso da câmera na mão e a montagem brusca seria uma forma de levar seu espectador a ter consciência do universo ficcional da narrativa e a transportá-lo "para fora de si e do mundo sensível". Sobre esse transe, Euclides da Cunha afirma em *Os sertões* que "o homem dos sertões [...] mais do que qualquer outro está em função imediata da terra" (2003, p.92). Rocha parece levar essa afirmação a fundo quando irrompe sua câmera na mão autoconsciente pela paisagem do sertão como se ela fosse um olhar da terra – aqui entendida como metonímia do sertanejo em consonância com a fala de Euclides da Cunha – revoltada com o tratamento dado pelos poderosos a ela, que a possuem em vastas imensidões quando, ao mesmo tempo, os camponeses não possuem terra alguma e são uma espécie de semiescravos.

Esse transe é filmado por Rocha a partir de sua *Estética da fome*, onde a fome e a miséria

4 O primeiro rascunho do roteiro de Deus e o diabo na terra do sol, escrito por Rocha, chamava-se A ira de Deus. José Carlos Avellar, no livro homônimo ao filme, afirma que "o interesse pela história de Corisco veio quando ele descobriu como ela acabava" (1995, p.27). A personagem Antônio das Mortes teria sido inspirada no major José Rufino, que teria sido o assassino do verdadeiro Corisco. Segundo contou o próprio Rufino a Rocha, após a morte de Corisco, um casal que acompanhava o bando do cangaceiro teria fugido, o que influenciou o final da narrativa, onde Manuel e Rosa correm pelo sertão sem destino.

são apresentadas tal como o são, sem artificialismos narrativos ou estéticos que embelezem a pobreza para a burguesia, tudo isso mostrando as revoltas que tomaram espaço no campo em busca de novas condições de vida, como se fossem uma irrupção da própria terra, pois, segundo Rocha em *Eztetyka da fome 65*, artigo presente no livro *Revolução do Cinema Novo*, "enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo" (2004, p.66). No caso do cineasta, sua arma é a câmera na mão.

Tudo isso se dá a partir do modo como Glauber Rocha assume a fala do oprimido em sua luta hercúlea em busca de vencer o jugo da burguesia que monopoliza a terra e o capital e transforma os camponeses em semiescravos. Rocha rompe, assim, com o discurso dominante do capital e das instituições, representado em *Deus e o diabo na terra do sol* pelos fazendeiros amalgamados na figura do coronel Morais, na Igreja Católica e no próprio Antônio das Mortes, instrumento de colocação em prática da violência dessas autoridades.

Segundo Foucault em *A ordem do discurso*, esse conceito "pode ser entendido como uma forma de dominação e alienação, e como algo que "não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar" (1996, p. 10), além de como aquilo que rege as sociedades em geral, e cala os questionamentos que vão contra o modelo de dominância do mundo que o divide entre oprimidos e opressores, o que se vê de maneira ainda mais forte nas comunidades interioranas e pobres, onde o coronelismo é vigente, o que se apresenta em *Grande sertão: Veredas* e, mais precisamente, em *A hora e vez de Augusto Matraga*, e em *Deus e o diabo na terra do sol*.

Glauber Rocha faz esse rompimento citado anteriormente a partir do conceito de autoria em oposição ao industrialismo. Obviamente se sabe que a visão da fome, da pobreza e da seca são mostradas em *Deus e o diabo na terra do sol* pelo ponto de vista de Rocha, que não era um camponês pobre como Manuel e Rosa, nem um cangaceiro revoltado como Corisco ou um beato como Sebastião. Entretanto, o simples fato do diretor lançar mão de um olhar seco e desglamourizado (e, por isso, consciente de sua realidade) que ia contra o industrialismo, demonstra sua preocupação para com essa situação da fome e da miséria, bem como seu conflito interno entre a religião como salvação e alienação e a revolução violenta por parte do povo como única forma de se conseguir mudar o *status quo* dominante.

No final de *Deus e o diabo na terra do sol*, Corisco e Antônio das Mortes se confrontam, numa seqüência construída em cima de uma encenação de *western* no cenário do sertão nordestino (com uma montagem dialética à Eisenstein) e do discurso indireto livre roseano, presente na trilha sonora com caráter de literatura de cordel (com versos como "procura Antônio das Mortes" e "se entrega Corisco"), e na própria fala de Corisco no momento de sua morte teatralizada: "mais forte são os poderes do povo". Tudo isso se dá em uma encenação e estética que buscam revelar seu caráter ficcional. Além disso, a autoconsciência se vê nos próprios

movimentos das personagens: o girar de Corisco em volta de si mesmo (e a montagem com três ou quatro enquadramentos dele em posições diferentes, o que causa desorientação no espectador) e os vários planos seguidos de Antônio das Mortes atirando – o que busca afirmar seu poder destrutivo e remonta a outra seqüência do filme: o atentado em Monte Santo, onde inúmeros camponeses são assassinados por Antônio.

A frase "mais forte são os poderes do povo" se trata na verdade de uma fala de Sebastião, na voz dele próprio, sincronizada com a boca de Corisco, que cai de braços abertos como uma espécie de Jesus Cristo crucificado. Esse efeito antinaturalista teria a função de atribuir ao filme uma visão alegórica do mito transmitido oralmente – amalgamando em Corisco os estereótipos do cangaceiro e do fanático, pois ambos lutam pela libertação de seu povo –, visão essa transformada em estória memorialística das figuras revoltosas do sertão que buscavam o fim da opressão, cada uma a seu modo. Segundo Jair Tadeu da Fonseca no artigo *Auto-retrato do artista-intelectual enquanto outro (ou outra coisa)*, Glauber Rocha demonstra, assim, "que a história é um processo descontínuo, em que fragmentos de sentido apenas fazem supor uma totalidade oculta, da qual são indícios" (2002, p.47).

Morto Corisco, Antônio das Mortes poupa Manuel e Rosa[5], que correm sem destino pelo sertão enquanto a trilha sonora afirma essa questão da história, da autoconsciência, do mito e da memória, ao dizer: "Tá 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!".

Manuel esquece Rosa para trás e a imagem do sertão se funde com uma imagem do mar – ao mesmo tempo em que a música afirma que o sertão vai virar mar e o mar virar sertão –, como se Manuel corresse para um futuro de esperança, onde o sertão finalmente seria mar e onde a justiça social estaria concretizada, ou se fosse preciso correr para se chegar a um fim. Entretanto, a "moral" é ambígua, pois "enquanto o refrão afirma a certeza metafísica de beato e cangaceiro, os versos do cantador propõem a moral humanista que coloca o futuro do homem nas mãos do próprio homem" (XAVIER, 2007, p.90).

Esse refrão demonstra mais uma vez a característica de autoconsciência de *Deus e o diabo na terra do sol*, pois, segundo Xavier, "se imagem e som celebram a representação do *télos*[6], renovando a certeza revolucionária, tal coroamento do discurso é uma intervenção direta do narrador" (2007, p.91), o que prova novamente a interferência de Rocha na narrativa para despertar seu espectador para a ficcionalidade de seu filme e fazê-lo ver o mundo fora da tela.

5 Conferir nota de rodapé número 3.

6 O télos é caracterizado como um "ponto ou estado de caráter atrativo ou concludente para o qual se move uma realidade; finalidade, objetivo, alvo, destino; fase final, derradeira" (HOUAISS, 2009). Porém, de acordo com Heidegger, "com muita freqüência, traduz-se τέλος por 'fim', entendido, como meta, e também por 'finalidade', entendida, como propósito, interpretando-se mal essa palavra grega" (2012, p.14), pois o fim na verdade seria o início de outra fase.

Com isso, foi demonstrado nesse artigo que tal recurso de interferência na narrativa não se mostra apenas na câmera na mão em si, mas a partir de outros dispositivos propícios do cinema, como a montagem, a sincronização de falas e a própria encenação, que traz influência do teatro épico de Brecht, além de dispositivos próprios da literatura, como o discurso indireto livre, presente nas falas das personagens (em monólogos e diálogos) e nas canções de origem na poesia e no cordel. Alguns desses recursos literários também se apresentam em *Grande sertão: Veredas*, como prova a comparação entre ele e o filme de Rocha exposta aqui. Apesar de tais recursos autoconscientes hoje serem vistos como recorrentes na literatura e no cinema, no período em que surgiram, trataram-se de grandes rupturas e revoluções dentro do campo artístico e, por isso, tanto Glauber Rocha quanto Guimarães Rosa podem ser tidos como dois artistas modernos e revolucionários, cada um a seu modo e em sua área específica de atuação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. Dispositivo, técnica e ideologia. In: **A imagem**. Trad.: Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro. 7. ed. Campinas: Papirus, 2002.

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.

BARTHES, Roland. O que é a escritura?. In: **O grau zero da escritura**. Trad.: Anne Arnichand, Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: Antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: **O que é o cinema?**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico?: Um estudo sobre Brecht. In: **Magia e técnica, arte e política - Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. Ficção como fundação. In: **Metalinguagem & outras metas: Ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: Os primórdios. In: **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

DELEUZE, Gilles. Para além da imagem-movimento. In: **A imagem-tempo**. Trad.: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Roteiro: Glauber Rocha. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Othon Bastos, Maurício do Valle, Lídio Silva, Sônia dos Humildes. Copacabana Filmes, 1964. 1 filme (125 min.), sonoro e preto-e-branco, DVD.

FONSECA, Jair Tadeu da. **Auto-retrato do artista-intelectual enquanto outro (ou outra coisa)**. Em Tese, p.43-50, v. 5, dez.2002.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. Sobre a história da sexualidade. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

GUERRA, Andrea. **A psicanálise e a guerra contemporânea:** onde mesmo está o perigo?. Ed. do autor, 2012.

GUERRA, Andrea; ARANHA, Mariana; ROCHA, Chistiane. **"Defunto?! Defunto ele era antes de entrar para a guerra"**: juventude brasileira e mortalidade juvenil. Ed. do autor, 2014

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: **Ensaios e conferências**. Trad.: Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

RICARDO, Sérgio; ROCHA, Glauber. Perseguição/O sertão vai virar mar. Intérprete: Sérgio Ricardo. In: RICARDO; Sérgio. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Abril Cultural, p1971, nº 37, 1 disco sonoro, lado 2, faixa 2.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome 65. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: Veredas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.

_____. A hora e vez de Augusto Matraga. In: **Sagarana**. 17. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

RÜDIGER, Francisco. **Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do homem do futuro**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

STAM, Robert. Um prelúdio cervantino: De *Dom Quixote* ao pós-modernismo. In: **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad.: Marie-Anne Kremer, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

XAVIER, Ismail. As aventuras do dispositivo (1978-2004). In: **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. Deus e o diabo na terra do sol: As figuras da revolução. In: **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.