UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

ARIADNE TADEU PINHEIRO ARRUDA

VOZES DESPEDAÇADAS DO SERTÃO:
violência, misticismo e corporeidade no livro “Grande Sertão: veredas”,
de Guimarães Rosa, e no filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha

Versão corrigida

São Paulo

2020

ARIADNE TADEU PINHEIRO ARRUDA

**VOZES DESPEDAÇADAS DO SERTÃO:
violência, misticismo e corporeidade no livro “Grande Sertão: veredas”,
de Guimarães Rosa, e no filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg.

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A773v Arruda, Ariadne Tadeu
Vozes despedaçadas do sertão: violência,
misticismo e corporeidade no livro "Grande Sertão:
veredas", de Guimarães Rosa, e no filme "Deus e o Diabo
na Terra do Sol", de Glauber Rocha / Ariadne Tadeu
Arruda; orientador Jaime Ginzburg - São Paulo, 2020.
145 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura brasileira. 2. Cinema Novo. 3.
Literatura Comparada. 4. Violência. 5. Misticismo. I.
Ginzburg, Jaime, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): _____**Ariadne Tadeu Pinheiro Arruda**

Data da defesa: _16____/_12____/_2020____

Nome do Prof. (a) orientador (a): _____**Jaime Ginzburg**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, __11__/_2__/_2021____

(Assinatura do (a) orientador (a))

*Aos meus pais, pelo apoio incondicional ao
longo dessa travessia.*

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa que viabilizou a execução desta pesquisa.

Ao meu orientador, Professor Doutor Jaime Ginzburg, pelo contínuo estímulo intelectual e pelos ensinamentos sobre a importância da ética no combate à violência.

Aos meus colegas do Grupo de Pesquisa intitulado Literatura e Cinema no Brasil Contemporâneo, pelos diálogos instigantes e pelos compartilhamentos generosos.

À Beatriz Giorgi, pelo acolhimento, pela escuta solidária, pelo respeito, pela admiração mútua e por ser fonte de inspiração que sempre me coloca em movimento rumo a novos caminhos.

À Geruza Zelnys, pelos conselhos gentis, pelos ensinamentos sobre escrita e por me guiar no processo de descoberta de minha voz.

À Cibelle Ces Guedes, pela presença contínua ao longo dos anos, pelas conversas partilhadas, pela confiança, pelo amparo e por nunca me deixar esquecer de meu talento.

A Lucas Janini, por partilhar seu amor pela literatura comigo e por me lembrar de que existe vida lá fora.

À Victória Máximo, pelo carinho irrestrito e pelas descobertas que fizemos juntas.

À Bianca Novaki, pela empatia com minhas dores e pela luta por igualdade.

Aos meus alunos, pelo constante aprendizado e pelo apoio no processo de construção de uma educação libertadora.

À Ana Maria Caruso, pelos encorajamentos em momentos difíceis, pelas inspirações, pela conexão genuína e pelo precioso cuidado.

A Antônio Silveira Pinheiro e a Norberto Arruda, *in memoriam*, pelos esforços que me garantiram chegar até aqui e pelo desejo de uma realidade mais afável que me foi transmitido.

À Luiza Augusta de Arruda e à Wanda Pinheiro Marins Silveira, *in memoriam*, pela coragem de todos os dias e pela determinação em tecer novas ficções para aqueles ao seu redor.

À Juliana Pinheiro de Oliveira, pela presença infalível, pela paciência, pela generosidade e pela ajuda de sempre. Sou grata por seu amor como madrinha, irmã e mãe.

A Alexandre Noda, pelos incentivos e pela incessante disposição de fazer feliz aqueles que o cercam.

A Carlos Alberto Arruda, por me amar desde antes de me conhecer, por me aceitar como eu sou, apesar de nossas diferenças, e por ter suprido todas as necessidades práticas que tive durante o processo de realização de meus desejos.

À Marcia Aparecida Pinheiro Arruda, por ter me iniciado no mundo das narrativas, por não ter tido medo de começar de novo em nome da liberdade, por ter dado a mim todas as condições emocionais de que precisei para me levantar e por ser uma mulher admirável.

Ao Benjamin, que está vindo. Você me motiva a lutar por um mundo melhor.

RESUMO

ARRUDA, Ariadne T. P. **Vozes despedaçadas do sertão: violência, misticismo e corporeidade no livro “Grande Sertão: veredas”, de Guimarães Rosa, e no filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha.** 2020. 145 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

A presente dissertação teve por objetivo estudar a violência e o misticismo em *Grande Sertão: veredas*, romance de João Guimarães Rosa, e em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, narrativa cinematográfica de Glauber Rocha, bem como refletir sobre as disposições da corporeidade em ambas as obras. Estabelecendo aproximações entre as narrativas, investigou-se os modos de caracterização da violência expostos no romance e no filme de maneira a evidenciar como esse elemento se faz presente em contextos de sociabilidade em que prevalecem formas de organização herdadas do sistema colonialista. Além disso, elaborou-se uma reflexão sobre o impacto da violência na constituição subjetiva dos protagonistas, considerando a disposição ambígua da consciência de ambas as personagens. Discutiu-se, ainda, como as temáticas envolvendo a sujeição à morte estariam vinculadas às estéticas pautadas na descontinuidade da narração, isto é, ao uso de uma sintaxe fragmentária na obra literária e a uma montagem cinematográfica baseada no elemento do choque. Por fim, analisou-se como a ocorrência de processos ritualísticos, associados à expiação e à liminaridade, não só influencia a constituição dos protagonistas de *Grande Sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas também impacta as estruturas das obras, sobretudo as temporalidades narrativas. Indicou-se, assim, como o processamento de rituais está atrelado à utilização de procedimentos estéticos relacionados ao conceito de eclipse e à construção de uma moldura profética para a jornada das personagens principais. Partiu-se, para o desenvolvimento das interpretações citadas, de premissas da Literatura Comparada, além de teorias elaboradas por Hannah Arendt, Michel Foucault, Walter Benjamin e Mircea Eliade.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Glauber Rocha. Violência. Literatura. Cinema.

ABSTRACT

ARRUDA, Ariadne T. P. **Shattered voices from the backland: violence, mysticism and corporeality in the book "Grande Sertão: veredas", by Guimarães Rosa, and in the movie "Deus e o Diabo na Terra do Sol", by Glauber Rocha.** 2020. 145 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This dissertation aims to study violence and mysticism in *Grande Sertão: veredas*, a novel by João Guimarães Rosa, and in *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a cinematographic narrative by Glauber Rocha, as well as to reflect on the dispositions of corporeality in both works. From the establishment of approaches between the narratives, we investigate the ways of characterization of violence exposed in the novel and in the film in order to highlight how this element is present in contexts of sociability in which forms of organization inherited from the colonialist system prevail. In addition, a reflection on the impact of violence on the subjective constitution of the protagonists is elaborated, considering the ambiguous disposition of the consciousness of both characters. It is also discussed how the themes involving submission to death would be linked to the aesthetics based on the discontinuity of the narration, that is, the use of a fragmentary syntax in the literary work and a cinematographic montage based on the element of shock. Finally, it is analyzed how the occurrence of ritualistic processes, associated with atonement and liminality, not only influences the constitution of the protagonists of the *Grande Sertão: veredas* and *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, but also impacts the structures of the works, especially the narrative temporalities. It is thus indicated how the processing of rituals is tied to the use of aesthetic procedures related to the concept of the ellipse and the construction of a prophetic frame for the journey of the main characters. For the development of the interpretations cited, premises of Comparative Literature are used as well as theoretical references by Hannah Arendt, Michel Foucault, Walter Benjamin, and Mircea Eliade.

Keywords: Guimarães Rosa. Glauber Rocha. Violence. Literature. Cinema.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. CAPÍTULO 1.....	22
2.1 A violência e a formação do Brasil.....	22
2.2 O medo e o poder teológico-político.....	36
3. CAPÍTULO 2.....	52
3.1 O risco de morte e a subjetividade.....	52
3.2 A consciência ambígua e a estética fragmentária.....	59
3.3 A desordem e o demoníaco.....	73
3.4 A violência e o sacrifício.....	79
4. CAPÍTULO 3.....	85
4.1 Soberania e necropolítica.....	85
4.2 Imagens espectrais e arcaísmo.....	96
5. CAPÍTULO 4.....	113
5.1 O limiar e a morte.....	114
5.2 O entrelugar e a identidade nacional.....	133
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
7. REFERÊNCIAS	141

INTRODUÇÃO

O processo de constituição de nações relaciona-se, em diversas perspectivas, com longas experiências de colonização e de conquista violenta, isto é, vivências pautadas na supressão forçada da diferença cultural. O Brasil se apresenta como um caso de colonização predatória e como uma territorialidade que, durante anos, esteve exposta à incidência de uma cultura externa que inviabilizava a manifestação e o reconhecimento de costumes nacionais. Um dos principais instrumentos utilizados para que o Brasil conseguisse se livrar do jugo da hegemonia cultural promovido pelos colonizadores portugueses – e, em grande parte, pela Europa como um todo – deu-se através do processo de construção e elaboração de uma literatura nacional.

Entretanto, ainda durante muito tempo após a independência política brasileira, movimentos literários apenas adaptaram a substância de expressão brasileira à forma herdada da tradição europeia. Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda aponta o esforço da produção literária brasileira do período romântico em ajustar os costumes heroicos dos guerreiros da Idade Média, símbolos das novelas de cavalaria, à suposta bravura natural dos povos indígenas nacionais, promovendo, para tanto, o apagamento de determinadas características culturais brasileiras em nome do estabelecimento de afinidades com os costumes europeus: "(...) escritores do século passado, como Gonçalves Dias e Alencar, iriam reservar ao índio virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros, ao passo que o negro devia contentar-se, no melhor dos casos, com a posição de vítima submissa ou rebelde".¹

A base teórica para construção da paisagem como retrato de um país foi criada no Romantismo europeu e, ao chegar ao Brasil nas primeiras décadas do século XIX, foi acolhida pela elite intelectual da época, a qual desejava dar um sólido sustento cultural à construção política do Estado independente através da fundação de uma paisagem nacional comum. O espaço sertanejo foi escolhido, nesse momento, como núcleo territorial para o desenvolvimento das narrativas regionalistas e, nesse contexto, a palavra *sertão* em nada se relacionava com a noção de aridez, mas, sim, com a concepção de um lugar que se encontra distanciado da costa e afastado do mar, ou seja, no interior do país.²

De acordo com Flora Süssekind³, é possível destacar a existência de três tipos de narradores da literatura brasileira, característicos do século XIX, e que se colocam em interação

¹ DE HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999. p. 56.

² GALVÃO, Walnice Nogueira. *O império do Belo Monte: vida e morte de Canudos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. p.16.

³ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

profunda com a figura de viajantes que perpassam diferentes paisagens nacionais. Dentre as três designações elaboradas Süsskind, cabe retomar duas delas, as quais tratam, em específico, da relação entre narrador e paisagem sertaneja. Segundo a autora, em meio ao contexto do Romantismo, destacam-se dois tipos de narradores, os quais são responsáveis por introduzir a representação do sertão enquanto espacialidade característica do interior do país à literatura brasileira: o narrador-geógrafo, disposto, por exemplo, na obra *Inocência*, de Visconde de Taunay, o qual se posiciona como um descobridor que organiza a paisagem brasileira a fim de construir um mapeamento literário do país em termos de representação territorial da nação; o narrador-historiador, o qual incorpora informações dos relatos e tratados de Hans Staden e outros viajantes estrangeiros aos modos de descrever a natureza brasileira, como se faz ver em algumas obras de José de Alencar, ou então coleta casos presentes no cotidiano popular e observa os costumes contemporâneos ao seu tempo, como o fazem, respectivamente, Bernardo Guimarães e Joaquim Manuel de Macedo em suas narrativas. Ao observar as maneiras como os narradores da literatura brasileira, nesse contexto, interagem com a paisagem sertaneja, fica claro que essa espacialidade assume contornos pitorescos, uma vez que se toma como parâmetro, para a composição dessas narrativas, uma perspectiva centrada em relatos de estrangeiros e em modelos literários herdados de tradições europeias.

Em algumas dessas narrativas, o sertão se configurou como signo de uma nação inacabada. Devido ao projeto político de unificação da territorialidade nacional, ou seja, do movimento de representação horizontal do espaço brasileiro, mesmo que, por vezes, se reconhecesse no sertão um suposto cerne de brasilidade – aquilo que, nesse raciocínio, seria o mais genuíno da cultura brasileira, pois intocado pelos ares europeus ou norte-americanos, essa espacialidade permanecia sendo descrita em narrativas como um obstáculo à homogeneização da identidade nacional, e, portanto, era alvo, nas narrações, de uma empreitada pedagógica de cunho supostamente civilizatório.

Segundo Willi Bolle, é somente no século XX que o sertão “irrompe com força total no cenário da historiografia e da literatura universal”⁴, de maneira a adquirir uma caracterização que se distancia do viés estereotipado assumido em grande parte das narrativas oitocentistas. É sobretudo em decorrência do desenvolvimento do Modernismo – movimento artístico que mantém como uma de suas preocupações centrais a construção de uma arte que, tanto temática quanto estruturalmente, expresse a condição cultural brasileira – que a concepção que se propõe acerca do sertão, nas narrativas literárias, vai sofrendo mudanças.

⁴ BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004. p.47.

O Modernismo surge, segundo Randal Johnson⁵, como uma resposta aos movimentos artísticos de vanguarda que vigoravam na Europa no começo do século passado, bem como uma reação ao código literário que dominava as letras brasileiras desde o fim do século XIX. Os modernistas, ao abrirem caminho para a pesquisa estética, permitiram que diversas obras da literatura brasileira, a partir de 1930, empreendessem buscas por uma expressão artística nacional, independente de parâmetros estrangeiros, e pela formação de uma consciência acerca do país.

Um dos aspectos mais notáveis dessa tentativa de consolidação de um nacionalismo por meio da arte consiste na pesquisa e na interpretação da realidade brasileira, especialmente no que concerne à manifestação da língua. Antonio Candido, em *A revolução de 1930 e a cultura* elabora o seguinte comentário acerca do cenário literário brasileiro anterior ao desenvolvimento do Modernismo, no que diz respeito ao tratamento dado à língua nacional:

Até 1930 a literatura predominante e mais aceita se ajustava a uma ideologia de permanência, representada sobretudo pelo purismo gramatical, que tendia no limite a cristalizar a língua e adotar como modelo a literatura portuguesa. Isto correspondia às expectativas oficiais de uma cultura de fachada, feita para ser vista pelos estrangeiros, como era em parte a da República Velha.⁶

É possível afirmar, portanto, que é sobretudo a partir da década de 1930 que o âmbito literário passa a romper com o artificialismo linguístico até então predominante. Os escritores modernistas, dotados de um ímpeto de inovação e de rejeição a velhos padrões formais e temáticos vigentes nas Letras, se voltam para o estudo e para a representação de linguagens que reflitam a verdadeira cultura nacional, considerando, para tanto, manifestações populares e eruditas. Os autores ultrapassam, dessa forma, o domínio inicial de modelos estrangeiros e discutem maneiras de descolonizar a literatura e a cultura brasileira como um todo.

No ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento*, o literato e sociólogo Antonio Candido faz um balanço acerca da influência do subdesenvolvimento nas produções literárias latino-americanas, construindo um trajeto reflexivo que compreende obras datadas do início do século XX até 1970, ano de publicação do texto. Segundo o crítico, até a década de 1930, a literatura de cunho regionalista produzida no âmbito da América Latina se caracterizava, sobretudo, pela construção de narrativas centradas em cenários pautados na exibição de paisagens exóticas. A idealização de uma geografia composta pela exuberância dos atributos naturais funcionava

⁵ JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. p.46.

⁶ CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *Revista novos estudos Cebrap*, São Paulo, nº 4, Abril, 1984. p.29.

justamente como uma forma de representação assertiva das nações latino-americanas. Por meio da construção de obras que valorizavam os espaços nativos, os autores assumiam posturas de exaltação de suas respectivas nacionalidades, fazendo da literatura um instrumento de afirmação da premissa de que os países latinos, finalmente independentes, encontravam grandes possibilidades de desenvolvimento nos próximos anos. É somente a partir da terceira década do século XX que ocorre uma mudança em relação a tal ponto de vista, de maneira que os escritores deixam de enxergar a América Latina a partir de uma ótica ingênua e romântica. Nesse momento, os países latinos passam a adquirir consciência acerca de sua situação de subdesenvolvimento e, dessa forma, o empenho dos intelectuais volta-se para a visualização de suas nações de origem a partir de um viés mais crítico, encarando a literatura como objeto que possibilita a denúncia social. É, em parte, o que ocorre com a literatura de caráter regionalista produzida no Brasil ao longo da década de 30 do século XX, na qual o homem do interior deixa de ser representado de maneira pitoresca para adquirir contornos mais realistas.

O romance do Nordeste inaugura a formação de uma ficção regional pautada na “liberdade de narração e linguagem”⁷, elementos esses que recusam o caráter pitoresco conferido à territorialidade sertaneja e à população ambientada nessa localidade. É a partir do desenvolvimento das narrativas regionais de 1930 que a paisagem sertaneja volta a ser evocada na literatura nacional, operando uma mudança na concepção que se mantinha acerca da palavra *sertão*, de maneira que passou-se a evidenciar, desde então, o caráter árido dessa espacialidade, em função das mazelas sociais enfrentadas em função da seca, as quais se encontravam representadas nos romances do Nordeste. Os modernistas desenvolvem, assim, novas temáticas envolvendo a paisagem sertaneja, bem como inauguram novas formas de narração, centradas na cultura brasileira e independentes de ditames estrangeiros.

Outras linguagens artísticas, ao se desenvolverem ao longo do século XX, passam a se apropriar da paisagem sertaneja, de maneira a compor novas representações acerca dessa espacialidade. O cinema brasileiro, cuja trajetória de formação é inaugurada em fins do século XIX, configura um exemplo de expressão artística que, especialmente a partir de 1960, se apropria do espaço sertanejo para traçar representações da nação brasileira, estabelecendo um diálogo com tradições modernistas de narração.

O movimento conhecido como Cinema Novo, inaugurado a partir da década de 1950, se assemelha, dentro do âmbito da produção audiovisual, ao que o Modernismo representa na área literária: tal como o movimento modernista, corresponde a uma tentativa de descolonizar

⁷ CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *Revista novos estudos Cebrap*, São Paulo, n. 4, abril, 1984. p.30.

a cultura brasileira. De acordo com Ismail Xavier, o vínculo entre os dois processos de manifestação artística se estabelece da seguinte forma:

Em parte inspirado nas vanguardas históricas europeias do início do século, o Modernismo de 1920 criou a matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética que foi retrabalhada pelo cinema nos anos 1960 em sua resposta aos desafios do seu tempo.⁸

O Cinema Novo foi caracterizado como popular no sentido de haver tomado como seu assunto principal os problemas do povo brasileiro, expondo temáticas relativas à miséria e à exploração vinculadas ao subdesenvolvimento do país. Assim, a partir do diálogo com o Modernismo, o cinema brasileiro dos anos 1960 “expressou uma conexão mais funda que fez o cinema novo, no próprio impulso de sua militância, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão do Brasil como formação social”⁹.

Entretanto, o movimento cinemanovista não se limitou a abordar a conflituosa realidade social da nação somente enquanto tema: a produção cinematográfica desse período volta-se para a premissa de encontrar uma linguagem cinematográfica essencialmente brasileira para expressar as adversidades e impasses do país. Ao invés de tentar industrializar o cinema brasileiro segundo os moldes norte-americanos, os diretores cinematográficos cinemanovistas fazem da precariedade técnica o fundamento de sua linguagem cinematográfica, transformando a escassez de recursos em força expressiva – ou seja, o subdesenvolvimento aparece não só tematicamente, mas também estruturalmente nas produções cinematográficas da época. Dessa forma, o Cinema Novo Brasileiro cria “uma linguagem nova para dar expressão a um realismo crítico da situação nacional”¹⁰, sintonizando forma e conteúdo.

A partir dos anos 60, o cinema brasileiro “monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol”¹¹. É nessa década que o sertão ganha evidência, especialmente a partir da composição da chamada *trilogia do sertão brasileiro*¹², formada pelos filmes *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os fuzis*, os quais foram dirigidos, respectivamente, por Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Ruy Guerra. Em nome da valorização e representação do que é nacional – por ser considerado o local de origem de uma cultura brasileira intocada por costumes estrangeiros

⁸ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.23.

⁹ Ibidem. p.19.

¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.15.

¹¹ SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p.103.

¹² XAVIER, Ismail. *O cinema moderno brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.28.

–, o sertão assume, nas narrativas desse contexto, o papel de localidade representativa da singularidade cultural da nação e da preservação da essência brasileira em contraponto ao litoral e aos grandes centros urbanos, palcos do desenvolvimento do capitalismo.

No universo das narrativas que de alguma forma abordaram relações entre sertão e narração, *Grande sertão: veredas*, romance do escritor João Guimarães Rosa publicado em 1956, e *Deus e o Diabo na terra do sol*, filme do diretor cinemanovista Glauber Rocha lançado em 1964, destacam-se justamente por se caracterizarem como obras inovadoras quanto às suas respectivas linguagens e às abordagens conferidas ao espaço sertanejo.

Antonio Candido localiza João Guimarães Rosa como representante do que ele denomina como *superregionalismo*: uma modalidade literária que confere expressão, simultaneamente, à realidade local e à totalidade, de modo que, por meio de um refinamento técnico, “as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade”.¹³ *Grande sertão: veredas* seria definido, segundo a perspectiva do crítico literário, como uma obra solidamente plantada na concepção de universalidade da região, ou seja, que se caracteriza por transmutar a particularidade do pitoresco regional a fim de transformá-lo em ficção pluridimensional. Assim, por meio do romance em questão, João Guimarães Rosa teria sido responsável por discutir as condições de subdesenvolvimento do Brasil, traçando um retrato das populações sertanejas que se encontravam em meio à rusticidade do interior do país, sem fazer uso de uma linguagem caricata.

Apesar da literatura regionalista, desenvolvida a partir de 1930, ter configurado um avanço no que diz respeito à forma como a paisagem sertaneja e sua população aparecem representadas nas narrativas literárias. Isso se dá sobretudo se compararmos ficções desse contexto com obras do período romântico, de modo que um ponto de conflito foi estabelecido, por parte da crítica, quanto aos procedimentos estéticos utilizados pelos autores para a composição dos personagens em meio ao sertão:

Mundo diverso da ficção regionalística, feita quase sempre “de fora para dentro” e revelando escritor simpático, compreensivo, mas separado da realidade essencial do mundo que descreve; e que enxerta num contexto erudito elementos mais ou menos bem apreendidos da personalidade, costumes, linguagem do homem rústico, obtendo *montagens*, não a integração necessária ao pleno efeito da obra de arte.¹⁴

¹³ CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p.160.

¹⁴ CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2002. p.191.

Evidencia-se, nesse excerto, que as diversas formas de representação das regiões nacionais – o que inclui o espaço do sertão – que permearam as letras brasileiras desde meados do século XIX nasceram a partir do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta da porção rural do país, caracterizada por seus traços provincianos e arcaicos. Do contato entre perspectivas de mundo tão diferentes resultava, por vezes, uma prosa híbrida “onde não alcançam o ponto de fusão artístico o espelhamento da vida agreste e os modelos ideológicos e estéticos do prosador”.¹⁵

A solução encontrada por Guimarães Rosa para essa questão e que lhe permitiu transcender a ficção de cunho estritamente regionalista, de modo a caracterizar *Grande sertão: veredas* como uma obra pluridimensional, foi construir um narrador em primeira pessoa, que conta suas próprias vivências, o que rompe com o distanciamento até então existente entre matéria narrada e narrador. O aproveitamento literário do material observado na vida sertaneja se dá, nesse caso, *de dentro para fora*, de maneira que:

O autor inventa, como se, havendo descoberto as leis mentais e sociais do mundo que descreve, fundisse num grande bloco um idioma e situações artificiais, embora regidos por acontecimentos e princípios expressivos potencialmente contidos no que registrou e sentiu. Sob este aspecto, ao mesmo tempo de anotação e construção, lembra os compositores que infundiram o espírito dos ritmos e melodias populares numa obra da mais requintada fatura, como Bela Bartók. Comparada a semelhante processo, a literatura regionalista não ultrapassa a esfera do programa caipira.¹⁶

A impressão de Candido, portanto, é a de que Guimarães Rosa foi capaz de elaborar uma obra em que a ficção é relativa a questões importantes para qualquer indivíduo, em qualquer lugar do mundo. É por meio da composição de um narrador em primeira pessoa, cuja linguagem se aproxima da paisagem sertaneja e a ela se imiscui, que essa perspectiva se concretiza.

Antonio Candido defende, ainda, a interpretação de que *Grande sertão: veredas* se constitui, em termos de estrutura, a partir do entrelaçamento de diversos planos nos quais a ambiguidade se faz presente como matéria central, instituindo um princípio geral de reversibilidade que acaba por reger o romance como um todo. O sociólogo tece as seguintes considerações acerca de tal perspectiva:¹⁷

Estes diversos planos da ambiguidade compõem um deslizamento entre os pólos [sic], uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, - que nos suspende entre

¹⁵ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006. p.141.

¹⁶ CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2002. p.191.

¹⁷ CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002. p.134-135.

o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todos se exprimem na ambiguidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo.

Elementos tais como a paisagem geográfica sertaneja que deslinda para a concepção de um espaço universal, a oscilação da consciência dos personagens em relação à violência, os sentimentos dúbios de Riobaldo em relação à Diadorim e a própria impossibilidade de afirmação categórica acerca da efetividade do pacto metafísico configuram exemplos de temáticas que permeiam o romance e que se caracterizam por serem abordadas por meio do deslizamento entre ideias opostas.

Essa reversibilidade, no entanto, se manifesta também na própria estrutura do romance. Depois de encerrar sua vida de jagunço guerreiro, Riobaldo dispõe-se a narrar suas experiências. Essa narração, porém, não é construída por meio da simples utilização dos recursos referenciais de discurso: para transmitir a pulsação e as dúvidas relativas aos sentimentos que assolam Riobaldo, João Guimarães Rosa explora as potencialidades da linguagem poética, o que resultaria numa fusão entre narrativa e lírica.

A ideia de uma fusão de gêneros em *Grande sertão: veredas* foi discutida por Davi Arrigucci Jr. No ensaio intitulado *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*, o autor dispõe uma análise acerca de *Grande sertão: veredas* e, com base nela, defende a perspectiva de que a obra em questão seria constituída a partir de um *princípio da mistura*, responsável por quebrar a ordem linear de disposição do relato exposto ao longo da narrativa. Nas palavras do crítico, tem-se:

O desejo de Riobaldo de entender as coisas claras, delimitando os opostos, acaba por se defrontar, portanto, com a mistura do mundo. Essa mistura do mundo que o livro exemplifica sobejamente, em variadíssimos aspectos e planos, coloca também uma questão decisiva, que é a mistura das formas narrativas utilizadas para representar a realidade de que nos fala.¹⁸

Assim, estabelece-se uma relação orgânica entre a forma de contar e a matéria da qual trata a narrativa, de modo que a mescla das formas se articula de maneira consonante com o processo histórico-social que rege a realidade também misturada do sertão rosiano – na qual arcaísmo e modernidade se enredam – e com a constituição ambígua do sujeito protagonista.

Outra referência importante no que diz respeito à discussão acerca da caracterização da ambiguidade em *Grande sertão: veredas* consiste no estudo intitulado *As formas do falso*,

¹⁸ ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 40, nov. 1994. p.10.

publicado por Walnice Nogueira Galvão. Nesse texto, a autora assume uma linha interpretativa de cunho histórico-social e atrela a questão da reversibilidade estrutural presente no romance à oscilação dos personagens em relação à violência. Walnice Galvão observa que o sertão – tanto o histórico quanto o ficcional – configura um mundo permeado por um sistema jurídico fragilizado, de maneira que, em decorrência da destituição de “formas organizatórias e institucionais que regulamentem suas relações com os demais homens, os conflitos, por mínimos que sejam, só podem ser resolvidos mediante a violência”.¹⁹ Segundo a ensaísta, o romance mostra como a condição do sertanejo pobre é radicalmente ambígua, já que o indivíduo se vê enredado em meio a situações em que pratica e sofre violência, assim como Riobaldo o faz. Seria, principalmente, em decorrência dessa constituição subjetiva pautada na oscilação em relação à violência que a ambiguidade se consolida enquanto princípio organizador do romance.

Oito anos após o lançamento do livro *Grande sertão: veredas*, em 1964, Glauber Rocha lança seu segundo longa-metragem, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O diretor baiano desponta em meio às classificações da historiografia cinematográfica nacional como um dos principais expoentes do Cinema Novo. O princípio norteador da cinematografia glauberiana, bem como do projeto cinemanovista como um todo, aparece pormenorizado em *Estética da Fome*, manifesto escrito por Glauber Rocha, em 1965. No texto em questão, o diretor postula que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”²⁰ e defende a realização de um cinema cujas estruturas formais façam o colonizador compreender, pelo horror, a força da cultura brasileira, marcada pela exploração predatória colonialista e pelo subdesenvolvimento ocasionado pela violência da metrópole. De acordo com Ismail Xavier, a relação entre o Cinema Novo e a linguagem estética em questão se dá da seguinte maneira:

Da fome. A estética. A preposição “da”, ao contrário da preposição “sobre”, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o *cinema novo* do início dos anos 60 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias do modelo industrial dominante.²¹

Nessa lógica, o subdesenvolvimento deixa de ser obstáculo e passa a ser assumido como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a mera imitação do modelo cinematográfico imposto pela indústria cultural estrangeira que, até então, se afirmava como cânone. Dessa

¹⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p.39.

²⁰ ROCHA, Glauber. “Eztetyka da fome”. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.66.

²¹ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.13.

forma, o Cinema Novo coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga e questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática.

Deus e o Diabo na Terra do Sol figura como uma das obras representativas do apogeu cinemanovista em sua proposta original. O filme tem como enredo básico o desenrolar de eventos da vida de Manuel, vaqueiro casado com Rosa. O casal habita uma região marcada pela seca e trabalha alternando-se entre moer mandioca e tomar conta do gado de Coronel Moraes. Após desentender-se com o proprietário de gado, Manuel acaba matando-o e tem que fugir com sua esposa. Sua fuga o coloca na trilha de Sebastião, um pregador messiânico que lhe promete melhores condições de vida por meio da fé e, finalmente, de Corisco, ex-seguidor do cangaceiro Lampião. Os personagens se encontram, portanto, expostos a situações de adversidade dentro do contexto geográfico sertanejo, nas quais predominam problemáticas envolvendo a miséria e a desigualdade social. A opressão sofrida pelos personagens, responsável por lhes condicionar a uma vida de constante deslocamento, evidencia a perpetuação de uma violência de cunho simbólico que culmina na exclusão social do povo sertanejo.

De acordo com Ismail Xavier, o cinema de Glauber Rocha se caracteriza por apresentar um *movimento expansivo*, a partir do qual se articula temas como religião, política, luta de classes e anticolonialismo. Tal como João Guimarães Rosa dispõe o espaço sertanejo em seu romance, de modo que tal paisagem adquira universalidade, assim também o faz Glauber Rocha, sobretudo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: nas palavras do crítico cinematográfico, temos que o sertão se expande “ao Brasil como um todo, e deste à América Latina e ao Terceiro Mundo”.²²

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* o povo sertanejo aparece representado como um segmento da sociedade cuja identidade cultural ganha contornos mais nítidos, radicalmente divergentes da ótica que imperava até então e que os representava a partir de estereótipos. No filme, Glauber Rocha discute as consequências da implementação do modelo colonial no processo de formação do país, bem como evidencia os modos de opressão que ainda vigoram em meio à sociedade brasileira, especialmente aqueles que se encontram vinculados à exploração do trabalhador. O passado e a violência são objeto de uma reflexão tensa, dramática, que se volta para indivíduos marcados pela ambivalência, ou melhor, para uma lição da história marcada pela ambivalência. Dessa forma, o diretor dispõe uma visão dualista do Brasil – que opõe o país moderno ao país arcaico – e demonstra que a cultura autêntica de nação está fora da esfera urbano-industrial.

²² XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.117-118.

Tomando as respectivas obras de João Guimarães Rosa e de Glauber Rocha, bem como os principais pontos da crítica levantados até aqui, é possível destacar certos aspectos que permitem a aproximação entre os autores. *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se assemelham no que diz respeito à forte presença do sertão como espaço ficcional em seus enredos e à focalização do Brasil no processo de passagem para uma nação moderna, no qual faltam condições mínimas de sobrevivência à população. Em meio a esse cenário, os protagonistas e os principais grupos sociais que compõem as narrativas se encontram frequentemente expostos a situações que impõem riscos de morte e em busca de melhores condições de vida. Além disso, em termos formais, tanto *Grande sertão: veredas* quanto *Deus e o Diabo na Terra do Sol* são obras constituídas com recursos estéticos de fragmentação que rompem com os padrões narrativos de cunho tradicional.

No artigo *Do texto ao filme*²³, Ismail Xavier afirma ser necessário estabelecer ressalvas ao se criar analogias entre obras literárias e produções cinematográficas, uma vez que esses dois tipos de linguagem possuem especificidades próprias. Segundo o crítico cinematográfico, ainda que a literatura e o cinema possuam diferenças quanto aos elementos que compõem suas respectivas formas, é possível identificar uma afinidade elementar entre essas linguagens: ambas se constituem como expressões artísticas com finalidade narrativa, ou seja, dispõem, cada qual à sua maneira, acontecimentos e ações envolvendo um ou mais personagens em um determinado recorte temporal. É possível assentir, ainda, que, para além dos procedimentos formais, em termos temáticos, diversas obras, tanto cinematográficas quanto literárias, podem ser aproximadas de maneira a identificarmos afinidades eletivas entre elas.

Valoriza-se, aqui, para a comparação entre *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, a perspectiva de que tanto o romance de Guimarães Rosa quanto o filme de Glauber Rocha apresentam temáticas similares, as quais são desenvolvidas de acordo com as particularidades formais de cada linguagem artística, e propõe-se uma aproximação entre as obras de maneira a colocar em diálogo procedimentos estéticos. Ou seja, procura-se estabelecer afinidades eletivas entre a narrativa literária e a narrativa cinematográfica, em termos temáticos e quanto às suas respectivas formas, mas sem considerar, no entanto, a existência de equivalências que tratem linguagens diferentes como sendo dotadas de elementos que se igualam totalmente.

Em termos de fundamentação metodológica, parte-se aqui de pressupostos da Literatura Comparada enquanto campo de investigação. Põe-se em perspectiva, para tanto, a concepção

²³ XAVIER, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora SENAC - Instituto Itaú Cultural, 2003.

elaborada por Tânia Franco Carvalhal no texto *Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar*, no qual defende-se que “comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social)”.²⁴ Dessa forma, por meio do estabelecimento de relações estratégicas entre análises próprias da literatura a reflexões teóricas acerca de outras áreas de conhecimento, procura-se criar um procedimento de interrogação mútua em relação a *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o qual pretende identificar semelhanças e diferenças quanto às maneiras que o escritor e o diretor cinematográfico abordam temáticas afins.

Assim, esta dissertação propõe um estudo sistemático especificamente focado na aproximação entre *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de modo a discutir pontos semelhantes de representação do espaço sertanejo em ambas as obras, bem como procedimentos análogos no que diz respeito à caracterização da violência, das práticas místico-religiosas, da corporeidade dos personagens e da figuração da morte, sobretudo no que diz respeito à forma como esses tópicos se articulam com elementos estruturais das obras em questão.

A principal hipótese centrou-se na perspectiva de que tanto João Guimarães Rosa quanto Glauber Rocha seriam responsáveis, por meio da composição de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por construírem uma representação do Brasil, em meio ao contexto de modernização dos anos 1950, enquanto país centrado em práticas autoritárias e que evidenciam a violência enquanto elemento fundador da nação. O sertão figuraria, de acordo com essa leitura, como um corpo político em que predominam o medo e o desamparo, e enquanto espacialidade em que resistem formas arcaicas de sociabilização herdadas a partir do regime colonial. Além disso, os contextos sociais apresentados nas obras seriam permeados por práticas pautadas na disciplinarização de corpos. A violência teria, ainda, relação direta com o desenvolvimento de práticas místico-religiosas, em ambas as narrativas, por parte dos personagens. Por fim, buscou-se compreender como a violência impacta os modos de narrar de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, levando a procedimentos de descontinuidade em termos estéticos. No que se refere ao misticismo, deu-se particular ênfase ao estudo da ocorrência de ritos de limiar envolvendo os protagonistas, demonstrando como essas práticas impactam não somente a constituição dos sujeitos, mas também a própria estrutura das narrativas.

²⁴ CARVALHAL, Tânia. “Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar”. IN: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 1, n. 1. p. 11.

Além disso, procurou-se investigar o que significa em termos de condições históricas e sociais que esses mesmos tópicos e artifícios narrativos sejam encontrados em produções pertencentes a meios artísticos diferentes, mas que se situam temporalmente próximas em termos de data de lançamento. Ou seja, através da aproximação das duas obras, seria possível mapear a ocorrência de características comuns que se apresentam vinculadas a processos históricos, extrapolando, assim, o estilo específico de cada autor. O estabelecimento de diálogos entre *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de acordo com esses parâmetros, permitiu compreender, de maneira mais aprofundada, aspectos referentes a cada uma das obras.

Cabe indicar, neste ponto, que compreende-se a polissemia do termo *voz*, o qual aparece disposto no próprio título desta dissertação. É fundamental, portanto, frisar que, neste trabalho, essa categoria assume, predominantemente, o sentido de instrumento por meio do qual se conta uma história, estando próximo, assim, do conceito de *voz narrativa*. Eventuais exceções quanto à significação deste termo estarão sinalizadas.

CAPÍTULO 1

A violência e a formação do Brasil

O sertão, enquanto núcleo de sociabilidade comum à narrativa literária *Grande sertão: veredas* e ao filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, configura uma espacialidade composta por agrupamentos de jagunços, vaqueiros, roceiros, beatos, pessoas em situação de penúria e diversos outros indivíduos que, sob a forma de personagens, encontram-se expostos ao “estatuto de misérias e enfermidades”.²⁵ O medo constitui, nesses cenários, um afeto latente, que acaba por reger todos os vínculos entre indivíduos, sejam esses vínculos mantidos entre sujeitos de uma mesma comunidade ou em relação a corpos políticos exógenos aos contextos de sociabilidade aos quais os protagonistas das obras pertencem.

De acordo com Thomas Hobbes, o afeto que impulsiona os indivíduos para a constituição de vínculos sociais é o medo, pois, de todas as paixões, é este o sentimento que “menos faz os homens tender a violar as leis”.²⁶ Segundo a teoria hobbesiana, faz-se necessário o governo para aplacar a destrutividade do desejo excessivo presente nos sujeitos – desejo, esse, resultante do fato de “a natureza ter dado a cada um direito a tudo”²⁷ –, o qual, por vezes, os faz quererem tomar para si o objeto de desejo do outro, levando-os facilmente à morte violenta. A saída do *estado de natureza* e de sua guerra de todos contra todos se faria pelas vias da internalização de um temor respeitoso constantemente reiterado, e produzido pela força de lei de um poder soberano, o qual tornaria possível o estabelecimento de uma vida em sociedade.

A soberania representaria, de acordo com essa perspectiva, uma capacidade de amparo e segurança. Ela se mantém em operância a partir da perpetuação contínua da imagem da violência desagregadora à espreita, da morte violenta iminente, caso o espaço social deixe de ser gerenciado por um Estado de amplos poderes. A fundação do Estado não é, portanto, “um evento que se cumpra uma vez por todas *in illo tempore*, mas é continuamente operante no estado civil na forma da decisão soberana”²⁸, ou seja, esse mecanismo de fundação precisa ser continuamente reiterado, o que significa que o medo segue sendo mobilizado para a manutenção dos vínculos sociais. Assim, o poder soberano provoca continuamente o sentimento de

²⁵ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.60.

²⁶ HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.253.

²⁷ Ibidem. p.30.

²⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001. p.115.

desamparo, da iminência do estado de guerra, transformando-o em medo da vulnerabilidade extrema, para assim legitimar-se como força de amparo.

Se é através da perpetuação do sentimento de desagregação iminente do laço social e de risco constante da morte violenta que a autoridade soberana encontra seu fundamento, o Estado deverá criar, assim, um discurso calcado no risco de contaminação da vida social pela violência exterior à comunidade, pois é somente através dessa fantasia social que se justifica a necessidade do poder pacificador da representação política. O medo como afeto político tende a construir, portanto, a imagem da sociedade como um corpo que deve se imunizar contra toda violência que coloca em risco o princípio unitário da vida social, independentemente de essa violência estar presente na relação entre indivíduos do mesmo corpo social ou exógena à própria comunidade.

O medo assume diferentes figurações em *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: ora esse afeto impacta a constituição política do espaço sertanejo, ora influencia diretamente a vida individual de Riobaldo e Manuel, protagonistas das respectivas obras. Dessa forma, em determinados pontos das narrativas, o medo, enquanto afeto predominante no campo político, conduz os personagens, por exemplo, a enredarem-se em conflitos envolvendo jagunços e cangaceiros em nome da afirmação de um poder soberano; em outras passagens, por sua vez, o que se faz notável são as maneiras como a possibilidade de morte violenta, de despossessão dos bens individuais e de desrespeito à integridade dos predicados dos sujeitos impactam as relações interpessoais e a constituição subjetiva dos protagonistas. Do macrocosmo ao microcosmo dessas sociedades, o medo se desdobra em episódios em que predomina a violência.

Os protagonistas de *Grande Sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* participam de espaços típicos da sociedade brasileira cuja relação de semelhança se estabelece por se tratar de localidades em que prevalecem modelos de organização social herdados a partir do antigo sistema colonialista. De acordo com Sérgio Buarque de Holanda²⁹, o processo de exploração dos trópicos – sobretudo da territorialidade que, posteriormente, viria a constituir o Brasil – não foi processado de maneira a constituir um empreendimento metódico e racional, mas, sim, enquanto projeto calcado na *ética da aventura*, ou seja, pautado em esforços individualistas que se dirigem a recompensas materiais imediatas. A formação de uma sociedade pouco disposta a se organizar coletivamente em nome da cooperação autêntica entre as pessoas configura uma das principais consequências decorrentes desse processo de

²⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p.51.

colonização predatória estabelecido em solo brasileiro. Desenvolveu-se, desse modo, uma forma predominante de organização social em que cada indivíduo pensa “em primeiro lugar, nos seus interesses privados e só depois, bem depois, naqueles públicos”.³⁰

Além disso, a colonização do Brasil foi estruturada de maneira a delegar poderes a uma série de colonos, uma vez que a metrópole portuguesa se encontrava impossibilitada de povoar tão vasto território. Dessa forma, poucos homens passaram a concentrar grandes latifúndios e, devido ao poderio econômico que esses sujeitos dispunham e que acabou por se expandir até se imiscuir ao âmbito político, desenvolveu-se um sistema de organização personalista, pautado em mandos e desmandos privados. Assim, criou-se uma “(quase) ausência da esfera pública e do Estado”³¹, enquanto proprietários de terra concentravam poderes em suas mãos e naturalizavam o seu domínio político, exigindo favores de populações livres e pobres que a eles recorriam a fim de sobreviver.

A atrofia das qualidades ordenadoras e a acentuação enérgica dos traços de caráter passional culminaram, por sua vez, no estabelecimento de instituições públicas fracas, que falhavam em suprir as necessidades das populações sem poder político. Mesmo após a independência política do país e com a entrada da nação nos anos republicanos, as áreas afastadas das capitais seguiram com a dinâmica de alta concentração de poder nas mãos de grandes proprietários, de maneira que “a invasão do público pelo privado”³² tornou-se algo fortemente presente no cenário social, o que configura uma atitude pouco condizente “ao que parece convir a uma população em vias de organizar-se politicamente”.³³

O sertão desponta, no romance de João Guimarães Rosa e no filme de Glauber Rocha, como espaço no qual se perpetuam as mencionadas estruturas sociais, as quais foram herdadas do processo de colonização estabelecido em solo brasileiro – ou seja, a localidade em questão aparece essencialmente vinculada a elementos arcaicos de organização social. O descaso e a negligência do Estado, decorrentes do individualismo e da falta de comprometimento no que diz respeito à composição de projetos duradouros, fazem com que a população sertaneja tenha sua realidade marcada pelo conflito entre necessidade e hostilidade contextual, de modo que as relações estabelecidas se fundamentam, sobretudo, nos sentimentos de desamparo e medo. Os indivíduos que se estabelecem no sertão, nessas obras, transitam entre a carência e a exclusão,

³⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p.41.

³¹ Ibidem. p.42.

³² HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p.97.

³³ Ibidem. p.71.

levando uma vida sobrecarregada pela miséria, a qual, por vezes, é endossada pelo cenário de seca que predomina em tal localidade geográfica.

Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo deixa explícito, em diversos momentos de sua narrativa, que o sertão configura um universo em que a miséria desponta como elemento constante. A perpetuação das situações de privação se faz ver no trecho em que o narrador afirma a seu interlocutor que “Sempre, no gerais, é à pobreza, à tristeza”³⁴, indicando, por meio do advérbio “sempre”, que a escassez configura um componente intrínseco ao sertão. A composição de um quadro social formado majoritariamente por indivíduos que vivem em situação de carência material e desamparo, estando expostos, portanto, ao medo da impossibilidade de sobrevivência, se deixa entrever no seguinte trecho:

Porque, num estalo de tempo, já tinham surgido vindo milhares desses, para pedir cura, os doentes condenados: lázaros de lepra, aleijados por horríveis formas, ferimentos, os cegos mais sem gestos, loucos acorrentados, idiotas, héticos e hidrópicos, de tudo: crianças que fediam.³⁵

É possível observar, por meio da descrição elaborada por Riobaldo acerca do vilarejo Barreiro-Novo, que a condição de miséria atinge milhares de pessoas que compõem o cenário sertanejo. A associação promovida pelo narrador, de forma a situar a corporeidade dos indivíduos como uma materialidade associada a um campo semântico relacionado ao conceito de enfermidade – como visto, são utilizados vocábulos tais como *cura*, *doentes*, *lepra* e *aleijados* –, fixa o contingente populacional em questão como um grupo marcado fisicamente por mazelas que decorrem da falta de acesso a dispositivos que garantam sua sobrevivência.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*³⁶, a situação de penúria vivenciada por Manuel e sua esposa é apresentada desde os primeiros planos que compõem o longa-metragem. Por cerca de três minutos, observamos Rosa realizando longos processos de moagem de mandioca, fazendo uso, para tanto, de sua própria força física (Figura 1). Em determinado ponto do excerto narrativo (Figura 2), Manuel passa a auxiliá-la na execução dessa atividade e, assim, ambas as personagens dão continuidade ao trabalho fazendo uso de um maquinário precário, o qual deve ser movido manualmente para funcionar. Ao fim de todo o processo, um plano em *close-up* na quantidade de mandioca moída (Figura 3) deixa posto que, apesar do grande esforço dispendido por Manuel e Rosa, consegue-se apenas uma parcela reduzida de farinha. Além disso, o fato de

³⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.33.

³⁵ Ibidem. p.59.

³⁶ Todos os fotogramas aqui exibidos possuem a seguinte referência: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Estudios Mega, 1964. 1 filme (125 min), 35 mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira.

o trecho durar três minutos – tempo relativamente longo se considerarmos as duas horas que compõem a narrativa cinematográfica –, focando em descrever, plano a plano, cada uma das ações envolvidas no processo de moagem da mandioca, mostra como o trabalho é custoso fisicamente, exigindo grandes quantidades de força motriz por longos períodos. A representação de um corpo exaurido e reificado, que funciona de modo semelhante ao de uma máquina – ou seja, que não exige consciência –, fica visível quando o enquadramento de um dos planos dispõe Rosa movimentando-se no mesmo ritmo em que a construção de moagem opera (Figura 4). Dessa maneira, máquina e corpo humano parecem se fundir numa única estrutura, sugerindo, ao espectador, que a existência de Rosa se encontra essencialmente atrelada à sua produção material.

Figura 1 – Rosa moendo mandioca

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)³⁷

Figura 2 – Manuel moendo mandioca

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

³⁷ Todos os fotogramas aqui exibidos possuem a seguinte referência: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Estudios Mega, 1964. 1 filme (125 min), 35 mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira.

Figura 3 – Quantidade de mandioca

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 4 – Rosa movendo-se no ritmo da máquina

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

É possível afirmar, diante do que foi apontado sobre os excertos narrativos, que os habitantes dos espaços sertanejos de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* participam de um cenário fortemente hobbesiano, uma vez que o sertão aparece como um corpo político de pouca coesão social e no qual os sujeitos se encontram regidos pela lei de sobrevivência. Em função de um Estado fraco, não há garantia de segurança de maneira geral, pois serviços como saúde, educação, moradia e transporte assumem traços de precariedade, o que faz da população sertaneja um núcleo social em situação de vulnerabilidade. Predomina, assim, o que Lilia Schwarcz denomina como uma “democracia exclusiva”³⁸: sistema que ameaça e, por vezes, tolhe o catálogo de direitos dos cidadãos.

Há outros episódios narrativos, em ambas as obras, que corroboram a leitura do sertão como contexto de sociabilidade em que o medo opera como afeto de regência. A paisagem sertaneja assume nas narrativas um caráter fortemente hobbesiano pela existência de conflitos

³⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p.62.

violentos marcados pela exposição direta à morte e pela ocorrência de disputas que envolvem os poderes soberanos instituídos nas comunidades.

O sertão – e aqui cabe considerar tanto a espacialidade histórica quanto a imagem ficcional construída pelas narrativas estudadas – configura um mundo permeado por um sistema jurídico fragilizado, o que implica condições de sobrevivência essencialmente vinculadas a experiências extremas, próximas à morte, dado que, em tal contexto social, em decorrência da destituição de “formas organizatórias e institucionais que regulamentem suas relações com os demais homens, os conflitos, por mínimos que sejam, só podem ser resolvidos mediante a violência”.³⁹ Em decorrência do predomínio de instituições fracas, o monopólio da violência por parte do Estado não se consolida de maneira plena e ocorre, então, uma desintegração do que Hannah Arendt define como poder, isto é, a “habilidade humana de não apenas agir, mas de agir em comum acordo”.⁴⁰

Dado que o Estado atua de maneira negligente para com os cidadãos, assumindo um tratamento omissivo quanto à satisfação das necessidades da população, são estruturadas instituições sociais baseadas fundamentalmente na “violência sociopolítica difusa”⁴¹ – conceito cunhado por Yves Michaud a fim de categorizar a violência de caráter espontâneo, pouco organizado, local e que aparece normalizada em meio à vida social e política de determinadas comunidades. Tal como Antonio Candido explicita em *Vários Escritos*, trata-se de uma forma habitual de comportamento em meio a um cenário de miséria “onde a ordem privada desempenha funções que em princípio caberiam ao poder público”⁴², o que indica uma grave omissão por parte do Estado no que diz respeito ao estabelecimento de um sistema judiciário devidamente organizado.

Em meio a esses contextos, as tentativas de elaboração de um aparato que regule as relações sociais, de maneira que essas se desenvolvam de acordo com ideias de justiça e prudência, acabam culminando na aplicação de penalidades que se dirigem essencialmente aos corpos dos indivíduos. Em *Grande sertão: veredas*, a utilização de castigos corporais enquanto método punitivo é indicada no seguinte trecho:

A estúrdia força de enforcar, construída aprovada ali particularmente, porque não tinham recurso de cadeia, e pajear criminoso por viagens era dificultoso, tirava as pessoas de seus serviços. Aí, então, usavam. Às vezes, da redondeza, vinham até trazendo o condenado, a cavalo, para a forca, pública. Só que um pobre veio morar

³⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p.39.

⁴⁰ *Sobre violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p.39. p.36.

⁴¹ MICHAUD, Yves. “História e Sociologia da Violência”. In: *A violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p.22.

⁴² CANDIDO, Antônio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.157.

próximo, quase debaixo dela, sobrava sua esmola, em cada útil caso, dando seguida cavava a cova enterrava o corpo, com cruz. No mais nada.⁴³

O uso da força denuncia a constituição de uma sociedade que se caracteriza por situar o corpo como principal alvo da punição penal e que, além disso, prevê a explicitação do sofrimento físico, colocando a condenação como um espetáculo supliciante. Riobaldo torna notável a impossibilidade de execução de medidas centradas na perda de um bem ou de um direito em lugar da morte do indivíduo considerado criminoso ao afirmar que, na localidade em questão, não se dispunha de *recurso de cadeia*, indicando, dessa forma, a ausência de um mecanismo de jurisprudência legítimo.

Em outra passagem de *Grande sertão: veredas*, um rapaz é mantido prisioneiro pelo bando de Sô Candelário. No entanto, o grupo define que não haveria condições de mantê-lo por muito tempo e optam por matá-lo, pois pô-lo em liberdade implicaria prover informações ao bando de Zé Bebelo, rival de Sô Candelário. Riobaldo afirma não querer assistir à aniquilação do jagunço e encara o evento como uma situação de horror: “A umas cem braças para cima, onde o córrego atravessava a capoeira, estavam esfaqueando o rapaz, e eu espiava para a água, esperando ver vir misturado o sangue vermelho dele – e que eu não era capaz de deixar de beber”.⁴⁴ Mais uma vez, faz-se uso de uma sentença de morte como forma de punição para um evento que poderia ser julgado segundo princípios jurídicos, caso o contexto de sociabilidade das personagens não fosse pautado na atuação de instituições fracas.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, podemos observar, na passagem em que assistimos a Manuel sendo atacado por seu patrão, um conflito físico que se desenvolve por meio do direcionamento da agressividade ao corpo do indivíduo rival e o reverberar de uma violência que, segundo Hannah Arendt, coloca-se como “um recurso enormemente tentador quando se enfrenta acontecimentos ou condições ultrajantes, em razão de sua proximidade e rapidez”.⁴⁵ Ao questionar o patrão a respeito da parcela de ordenado que lhe caberia a partir da venda do gado, Manuel é chicoteado por coronel Moraes, o qual recusa-se a assumir que está pagando ao vaqueiro menos do que deveria. Diante da afronta física, o sertanejo tem como reação o ímpeto de matar o proprietário de gado. Segue-se a tal acontecimento uma sequência de planos em que observamos os capangas do coronel perseguindo Manuel pelo sertão até chegarem na casa do vaqueiro, onde desenvolvem um combate e matam sua mãe. Na passagem em questão, é possível observar que Manuel ora procura infligir danos corporais a um indivíduo que lhe agride

⁴³ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.72.

⁴⁴ Ibidem. p.203.

⁴⁵ ARENDT, Hannah. *Sobre violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p.39.

violentamente dizendo que a lei está ao lado do proprietário de terra, recusando-se a pagar ao vaqueiro o que lhe deve, ora vê sua integridade física e a vida de sua mãe ameaçadas em decorrência de querelas mal resolvidas.

Assim, ocorrem processos semelhantes aos que Michel Foucault descreve como sendo característicos de sociedades em que o monopólio da violência ainda não se encontra nas mãos do Estado. Em tais contextos, a *sobriedade punitiva*⁴⁶ não se concretiza, já que o corpo supliciado, sob os quais recaem os elementos constitutivos da punição, passa por um processo de espetacularização, o que diverge da postura contemporânea, responsável por suprimir o sofrimento físico do índice de componentes passíveis de serem mobilizados ao longo do período de cumprimento da penalidade.

A aplicação de punições dirigidas ao corpo dos indivíduos – as quais, muitas vezes, implicam a morte do condenado – remonta, ainda, às práticas de mandonismo irrestrito que fizeram parte da formação social brasileira, principalmente durante os períodos em que a escravidão foi desenvolvida. Segundo Lilia Schwarcz, as estruturas de mando constantemente se traduziram em formas de disciplinarização de corpos, de modo que, mesmo com o fim do Império, “Castigos eram considerados, pois, atos administrativos e de manutenção da ordem, mas igualmente como mais um momento de apresentação pública do poder do senhor, que nessas ocasiões confirmava seu arbítrio e mando”.⁴⁷ As sociedades representadas em *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* revelam-se utilitárias dessa perspectiva, pois é, sobretudo para aplacar a possibilidade de desrespeito às autoridades locais, que os castigos se desenvolvem.

Devido à ausência de instituições públicas devidamente operantes, os contextos de sociabilidade do romance e do filme aparecem marcados por modos de organização pautados no regime privado de garantia da ordem. Em *Grande sertão: veredas*, o narrador Riobaldo evidencia o fato de o espaço sertanejo ser dominado por uma política controlada por grandes proprietários de terras. O protagonista descreve os vínculos políticos entre os indivíduos da seguinte forma:

Ah, a vida vera é outra, do cidadão do sertão. Política! Tudo política, e potentes chefias. A pena, que aqui já é terra avinda concorde, roncice de paz, e sou homem particular. Mas, adiante, por aí arriba, ainda fazendeiro graúdo se reina mandador – todos donos de agregados valentes, turmas de cabras do trabuco e na carabina escopetada!⁴⁸

⁴⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987. p.18.

⁴⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p.48.

⁴⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 101.

O trecho caracteriza os fazendeiros como os verdadeiros mandantes em meio ao sertão. Para além de serem donos de terras, os grandes proprietários dispõem de agregados responsáveis por cuidarem de sua segurança e da preservação de seu território, portando, por vezes, *trabuco* e *carabina escopetada*. Enquanto esse segmento da população domina as relações econômicas e políticas, fazendo predominar práticas como o personalismo e o mandonismo, o restante da população, carente de uma série de recursos, se organiza de outras maneiras a fim de supostamente garantir a própria segurança, por exemplo, através da jagunçagem.

Riobaldo vivencia experiências de caráter violento em meio ao sistema jagunço. Após a morte de sua mãe, ele passa a integrar o grupo liderado por Zé Bebelo, o qual tem como projeto a modernização do sertão. Para que seu plano se concretize, Zé Bebelo quer eleger-se deputado, mas, antes que isso aconteça, vê como necessária a eliminação de todos os bandos jagunços presentes no espaço sertanejo. Zé Bebelo, portanto, se une ao Estado e, junto aos soldados do governo, inicia uma guerra contra os líderes do sistema jagunço e seus seguidores. Antes que o conflito tenha início, no entanto, Riobaldo foge do domínio de Zé Bebelo, sobretudo porque, ao refletir sobre a violência desmedida a ser utilizada pelo líder no ataque inesperado aos grupos rivais, o protagonista sente-se incomodado, como se evidencia no seguinte excerto narrativo: “Fugi. De repente, eu vi que não podia mais, me governou um desgosto. Não sei se era porque eu reprovava aquilo: de se ir, com tanta maioria e largueza, matando e prendendo gente, na constante brutalidade. Debelei que descuidassem de mim, restei escondido retardado”.⁴⁹

Riobaldo se abriga na casa de Malinácio até que encontra Reinaldo e o reconhece como sendo o rapaz com quem atravessou o Rio São Francisco na infância. Ele resolve, então, seguir caminho com o conhecido e passa a integrar o bando de Titão Passos. Apesar de questionar, mais uma vez, o uso da violência em meio ao novo bando de jagunços do qual participava, Riobaldo opta por permanecer nesse contexto em nome da companhia de Reinaldo. Inicia-se, então, a guerra entre Zé Bebelo, acompanhado dos soldados do governo e em nome do Estado, e os grupos formados por jagunços. O narrador-protagonista descreve sua experiência em meio a esse contexto de conflito da seguinte forma: “Tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza, e eu não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé e nem fazia parte”.⁵⁰ É possível identificar, a partir dessa passagem, que o sertão configura um contexto em que predomina a violência, o que expõe

⁴⁹ Ibidem. p.120.

⁵⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.125.

seus habitantes a um risco de morte constante. A situação emergencial de insegurança que se cria se dá em função de o Estado, representado por Zé Bebelo, buscar acabar com toda e qualquer manifestação de grupos que ameacem sua soberania. A cruzada travada pelas tropas do governo contra os jagunços só faz crer que a lei jagunça é em si uma ameaça à soberania do Estado, “não pelos fins que possa almejar, mas pela sua própria existência fora da alçada do direito”.⁵¹ Nesse caso, portanto, o Estado brasileiro, enfraquecido em termos de garantia de poder, tenta fazer valer sua soberania por meio da violência e se coloca em guerra contra aqueles que, por meio do sistema jagunço, estabeleceram princípios de organização social, pautados no uso da força, em meio ao sertão.

A existência de um regime político exclusivo do sertão fica clara no trecho em que Titão Passos, no julgamento de Zé Bebelo, profere estas palavras: “Pode ter crime para o Governo, para delegado e juiz-de-direito, para tenente de soldados. Mas a gente é sertanejos, ou não é sertanejos? Ele quis guerrear, veio – achou guerreiros! Nós não somos gente de guerra?”.⁵² Nesse ponto da narrativa, demonstra-se que as leis que regem os meios de organização social no sertão são diferentes daquelas elaboradas pelo Estado. Além disso, atribui-se ao povo sertanejo a característica de serem *gente de guerra*, ou seja, confere-se a essa população o traço de serem naturalmente dispostos a participarem de conflitos violentos.

Outra ocorrência que deixa entrever a existência de uma liderança paralela à jurisprudência do Estado, à qual todos os jagunços respondem como autoridade, se faz presente neste trecho, enunciado por Riobaldo:

A guerra foi grande, durou tempo que durou, encheu este sertão. [...] Pois então, xente, hão de se dizer que aqui na Sempre-Verde vieram se reunir os chefes de todos os bandos, com seus cabras valentes, montoeira completa, e com o sobregovêrno de Joca Ramiro – só para, no fim, fim, se acabar com um homenzinho sozinho – se condenar de matar Zé Bebelo, o quanto fosse um boi de corte? Um fato assim é honra? Ou é vergonha?...⁵³

Joca Ramiro desponta como líder de um *sobregoverno*, isto, como autoridade que se encontra não apenas acima dos poderes do Estado, mas que também funciona como soberano em meio ao conjunto dos bandos jagunços com seus respectivos chefes. É em decorrência da importância política que Joca Ramiro confere ao sistema jagunço, organizando os grupos em torno de uma coesão social, que, ao ser assassinado por Hermógenes, um novo conflito é desencadeado no sertão. O ato de matar Joca Ramiro faz com que Hermógenes seja encarado

⁵¹ BENJAMIN, Walter. “Crítica da violência – Crítica do poder”. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Ed. Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1986. p.162.

⁵² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.225.

⁵³ Ibidem. p.229.

como um traidor, porém, o assassinato não é encarado como um ato de desonra apenas para os jagunços. Zé Bebelo, ao resolver se juntar à vingança da morte de Joca Ramiro, afirma que veio cobrar a vida de seu amigo “E liquidar com esses dois bandidos, que desonram o nome da Pátria e este sertão nacional”.⁵⁴ Dessa forma, é possível assentir que trair Joca Ramiro é equivalente a trair a *pátria*, isto é, há uma relação de igualdade entre o líder jagunço e a soberania nacional. Seguindo essa perspectiva, portanto, é notório que, no sertão, aquele que é considerado soberano é Joca Ramiro e é a ele e a suas leis que todos obedecem. A partir do momento em que ele morre, se estrutura um processo de desagregação política, pautado na violência, não só em defesa de sua honra, mas também porque perder o soberano implica perder a garantia de manutenção da segurança.

A partir de sua experiência na jagunçagem, Riobaldo demonstra que esse núcleo de sociabilidade, quando não se encontra em conflito com a macroestrutura estatal, desenvolve conflitos entre seus próprios pares. Diante dos sucessivos embates armados vivenciados, Riobaldo elabora estas descrições acerca de suas experiências no sertão: “Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos, só o contrário do que assim não seja”⁵⁵ e “Só remontei um pasmo e um consolo expedito; porque a guerra era o constante mexer do sertão, e como com o vento da seca é que as árvores se entortam mais”.⁵⁶ No primeiro trecho, Riobaldo equipara *vida* e *guerra*, atribuindo-lhes uma característica comum, a saber, *tontos movimentos*. No trecho seguinte, o narrador coloca que a guerra configura o evento responsável por promover constantes movimentos no sertão. Justapondo essas passagens, torna-se plausível afirmar que a vida sertaneja é entremeada pela guerra continuamente. O sertão é, portanto, um corpo político fragmentado, em que recorrentes disputas impedem a formação de um estatuto socialmente coeso.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* existe uma representação semelhante do espaço sertanejo. Manuel tenta escapar da situação de miséria em que vivia com sua esposa, primeiramente, a partir da participação no movimento messiânico e, depois, através do cangaço. Assim como em *Grande sertão: veredas*, fica claro que, no espaço sertanejo elaborado por Glauber Rocha, são os grandes proprietários de terra que dominam a política local, fazendo uso do mandonismo para fazerem valer seus interesses. Ao contestar coronel Moraes acerca do valor da partilha de gado que lhe cabia, Manuel percebe que está sendo enganado e, ao insistir na quantia correta, ouve do fazendeiro “A lei está comigo!”, bem como sofre agressões físicas

⁵⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.83.

⁵⁵ Ibidem. p.193.

⁵⁶ Ibidem. p.297.

por parte do proprietário de terra. Manuel reage ao ataque e, na sequência, o fazendeiro manda seus capangas perseguirem o vaqueiro com tiros.

Além desse excerto narrativo, há outro ponto que ilustra o poder político exercido pelos coronéis em meio ao sertão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ao contratar o serviço de Antônio das Mortes, um coronel se dirige ao executor de cangaceiros e afirma que, naquele local, só existe a lei do governo e a lei da bala. Ele complementa sua fala dizendo que nunca resolveu as eleições no voto, evidenciando, por contraste, que seus métodos de resolução de conflitos não seguem as leis do governo, mas, sim, o uso da violência. Tanto essa passagem como o episódio envolvendo Manuel e coronel Moraes demonstram que o espaço sertanejo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* aparece permeado por um sistema de organização calcado na figura de coronéis, o que, por consequência, revela o fato de o Estado brasileiro possuir instituições frágeis, dentre as quais se destaca um sistema jurídico corrompido. A influência política dos coronéis é tamanha que, em outro ponto da narrativa, Corisco, o líder cangaceiro, chega a dizer que “Foi o governo dos coronéis que matou ele também”, fazendo referência à morte do beato Sebastião, o que demonstra que esses grandes proprietários formam uma rede de governabilidade paralela ao Estado.

Ao longo da narrativa, surgem outras duas formas de governabilidade, paralelas ao Estado e ao sistema regido pelos coronéis: o messianismo e o cangaço. Manuel, na tentativa de sair da situação de miséria, opta por integrar a comunidade de beatos liderada por Sebastião. O agrupamento, semelhante a Canudos, mantém-se em operação por meio de doações realizadas pelos beatos e através de saques, ordenados pelo líder messiânico. Apesar de o foco da organização ter como princípio um motivo religioso, Sebastião pode ser lido como um líder político, uma vez que as demandas que exige dos membros da comunidade envolvem a desobediência a toda e qualquer autoridade institucionalizada que não possua vínculos com sua figura. Sebastião e seu agrupamento de fiéis passam a incomodar não apenas a Igreja, pois ocasionam a diminuição das contribuições monetárias dirigidas às paróquias locais, mas também os coronéis da região, que passam a perder mão de obra e têm sua autoridade fragilizada. É em função da desestabilização política promovida por Sebastião que os coronéis chegam a contratar Antônio das Mortes para matá-lo, pois, segundo eles, “É preciso impedir que Sebastião vire um novo Conselheiro”.

Assim como Sebastião, Corisco chama a atenção de Manuel pela possibilidade de oferecer o que o Estado não lhe provê e por indicar que o vaqueiro poderá se vingar dos coronéis que decretaram o assassinato de seu padrinho, a saber, o líder religioso. Há, no entanto, diferenças entre essas duas figuras políticas que habitam o sertão: enquanto Sebastião é

dogmático e faz uso de um discurso profético, que promete a ascensão a outro plano espiritual, livre da miséria, por meio do cumprimento de penitências, Corisco faz uso de armas para se opor ao governo dos coronéis e realizar saques, atitudes essas que, de acordo com sua perspectiva, garantem alguma forma de justiça social. Após encontrar Manuel, o cangaceiro formula frases, em dois momentos distintos, que revelam a iniciativa política de suas ações: “Não deixo pobre morrer de fome” e “Está aqui o meu fuzil para não deixar pobre morrer de fome”. Ou seja, Corisco justifica o ataque violento aos coronéis como uma maneira de subverter a ordem política sertaneja e compensar a desigualdade social, dando aos pobres aquilo que o Estado e o sistema de coronéis lhes negam. Outra prova dessa perspectiva motivadora do cangaço é a sequência narrativa que coloca Manuel invadindo a casa de um coronel, sob as ordens de Corisco, a fim de saqueá-la e atacar violentamente o proprietário de terras.

Segundo Hannah Arendt, o *poder* e a *violência* se opõem, de maneira que “onde um domina de forma absoluta, o outro está ausente”.⁵⁷ Dessa forma, a violência aparece onde o poder está em perigo, mas, se deixar que siga seu curso natural, o resultado será o desaparecimento do poder. Essa perspectiva serve como base para interpretar não só a guerra entre os jagunços de *Grande sertão: veredas* e os soldados do governo, mas também os conflitos existentes entre a comunidade messiânica e os cangaceiros de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* para com os coronéis. Na narrativa literária, é por enxergarem a população de jagunços como um empecilho para a modernização do Estado brasileiro, justamente por representarem um poder paralelo ao governo, que Zé Bebelo e os soldados fazem uso da violência para assegurar a manutenção de sua soberania. No filme de Glauber Rocha, por sua vez, é por sentirem que seus poderes enquanto autoridades locais estão sendo minados pela figura de Sebastião que os coronéis decretam a morte do beato, além de colocarem Antônio das Mortes como responsável por dar fim ao grupo cangaceiro liderado por Corisco. O domínio através da violência pura vem à baila nessas narrativas, portanto, quando o poder está em vias de ser perdido, o que demonstra como o sertão constitui um corpo político em conflito com as macroestruturas de poder.

Para além disso, a partir da comparação dos excertos narrativos de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é possível interpretar o espaço sertanejo, comum a ambas as obras, como um corpo político fragmentado. Isso ocorre, pois, nas duas narrativas, os protagonistas estão imersos em contextos constantemente assolados por conflitos de caráter violento que decorrem da falta de uma coesão social capaz de articular vínculos duradouros em torno de um poder soberano. No romance de Guimarães Rosa, cria-se uma disputa bélica de

⁵⁷ ARENDT, Hannah. *Sobre violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p.35

jagunços contra Zé Bebelo, pois esse tem como objetivo tornar-se o único líder representativo da região. Na sequência, inicia-se uma guerra contra o bando de Hermógenes e Ricardão, justamente porque esses assassinaram Joca Ramiro, a autoridade soberana entre os jagunços, na tentativa de tomarem o poder para si. Ou seja, há, com frequência, uma disputa pelo poder, o que instaura o predomínio do medo e impede a formação de uma coesão social. Na narrativa de Glauber Rocha, por sua vez, messianismo e cangaço coabitam o sertão enquanto comunidades lideradas cada qual por um chefe, e, apesar de não haver conflitos explícitos entre os dois segmentos, são representativos de dois poderes soberanos que correm em paralelo ao governo dos coronéis e ao domínio do Estado.

É em função dos constantes conflitos entre os chefes políticos que despontam no sertão que os protagonistas das obras se encontram em situações nas quais predomina o medo enquanto afeto instaurador e mantenedor das relações sociais, pois é justamente a “expectativa de um mal”⁵⁸ – definição de Thomas Hobbes sobre *medo* – que conduz Riobaldo à formação de vínculos com jagunços para a própria proteção e que leva Manuel a participar do messianismo e do cangaço a fim de garantir sua sobrevivência. Além disso, é devido à existência de um Estado que caracteriza determinados grupos como sendo fontes a serem imunizadas em nome da preservação do corpo político nacional – isto é, que cria uma cultura emergencial de insegurança em relação a um Outro – que o medo se faz presente de modo contínuo na vida dos personagens.

O medo e o poder teológico-político

Como visto anteriormente, os conflitos de caráter violento presentes em *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se dão, sobretudo, em função de lutas pelo poder soberano. Essa autoridade soberana aparece, nas narrativas, sob a figura do Estado, mas também é percebida na construção de sistemas políticos intrínsecos às comunidades sertanejas retratadas nas obras, representados pelas imagens dos líderes jagunços, no livro de Guimarães Rosa, e por meio dos poderes conferidos a Sebastião e Corisco, chefes do movimento messiânico e do cangaço no sertão construído por Glauber Rocha. Podemos afirmar, portanto, que existe uma macroestrutura de poder que é reproduzida nas relações entre sujeitos no interior das organizações sociais construídas, de maneira que aquilo que é da ordem da política em relação ao vínculo Estado-indivíduo se reproduz na construção do vínculo comunidade-indivíduo.

⁵⁸ HOBBS, Thomas. *Os elementos da lei natural e política*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p.38.

No livro *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, Vladimir Safatle⁵⁹ postula que não é possível haver política sem alguma forma de incorporação, isto é, não haveria política sem a encarnação, em momentos precisos, do conjunto de relações que regem a vida social. Essa encarnação não é necessariamente uma representação, mas um dispositivo de expressão de afetos, e pode se dar sob a figura de um líder ou de uma organização política, através da formação de classes, pela criação de uma ideia diretiva ou mesmo por meio de arranjos institucionais.

Segundo Sigmund Freud⁶⁰, tanto em sociedades ditas democráticas quanto em sociedades autoritárias, há uma demanda contínua de expressão do poder sob a forma de lideranças, sendo que o lugar da autoridade soberana na modernidade – ao menos no que diz respeito à experiência específica da cultura ocidental – aparece dotado de certa fundamentação teológica. Assim, a teoria psicanalítica defende a perspectiva de que a modernidade ainda aparece profundamente dependente de um núcleo teológico-político e recusa a admitir que se baseia numa visão religiosa de mundo que visa construir sistemas de defesa contra a afirmação do medo como afeto social.

Em *O futuro de uma ilusão*⁶¹, Freud postula que a gênese da visão religiosa de mundo estaria baseada na experiência de insegurança ontológica vinda de uma natureza que aparece como força superior opressiva. Essa visão religiosa do mundo teria por característica fundamental desativar a insegurança absoluta de tal violência por meio da constituição de figuras de autoridade marcadas por promessas de providência que seguem um modelo infantil próprio àquele que vigora entre a criança e seus pais, de maneira que o motivo do anseio do filho em relação a seus responsáveis seria equivalente à necessidade de proteção contra os efeitos da impotência humana sentida pelos adultos em relação a uma autoridade.

Esse fundamento religioso se expressa, no campo político, na maneira como os indivíduos de uma sociedade investem libidinalmente figuras de autoridade esperando que elas lhes proporcionem amparo, de modo a eliminar quaisquer comportamentos da vida social que impeçam a manutenção de um ambiente de harmonia – ou seja, prevê-se a exclusão da insegurança da divisão, do conflito e da irreducibilidade de antagonismos –, assim como se idealiza, nas religiões de matriz cristã-judaica, a existência de uma paz celestial garantida por um deus. Dessa forma, pode-se afirmar que o fundamento religioso central do poder se refere a

⁵⁹ SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p.19.

⁶⁰ FREUD, Sigmund. “Psicologia das massas e análise do eu”. In: *Obras completas – Volume 15*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.94.

⁶¹ FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Porto Alegre: L&PM, 2018. p.36.

um clamor latente pela representação do Um, autoridade essa que, para ter força de mobilização, precisa lembrar a todos constantemente dos riscos produzidos por um desamparo eminente, fazendo-os sentir o cuidado paterno e o medo diante de um inimigo à espreita.

A relação de equivalência entre investimento afetivo em autoridades soberanas e anseio pela figura paterna em específico seria derivada, de acordo com a teoria freudiana elaborada em *Totem e Tabu*, do mito do assassinato do *pai primevo*.⁶² Assim como Thomas Hobbes, Freud vincula o início da formação das sociedades à ideia de uma violência primordial. Como teríamos vivido inicialmente em pequenas hordas, cada comunidade se viu dominada por um macho mais forte que teria o monopólio das mulheres, o qual se caracterizaria como sendo o *pai primevo*. Após o assassinato dessa figura paterna por parte dos próprios filhos, um sentimento de culpa abateria a todos os membros da comunidade, o que os conduziria à tentativa de preencher o lugar ocupado pelo pai com uma representação totêmica compensatória. Esse movimento de compensação ocorre porque esse pai não seria apenas responsável pela crueldade e pela coerção, mas também configuraria um objeto perdido de amor e identificação. Por fim, fica definido, segundo a perspectiva freudiana, que esse pai que não está lá, mas que faz sua latência ser sentida, retornará sob uma forma sublimada.

Haveria, portanto, considerando as teorias de cunho social elaboradas por Sigmund Freud, o costume de a autoridade soberana, no campo político, ter sua figura fundamentada em um viés teológico, bem como funcionar como uma representação totêmica do pai primevo. Esses líderes políticos seriam imbuídos, ainda, do que Michel Foucault caracteriza como *poder pastoral*.⁶³ Assim como um pastor, essas autoridades soberanas seriam encaradas como referências fundamentais de pertencimento, pois forneceria o suplemento necessário para a constituição do sentimento de comunidade por meio da garantia de amparo. Assim, através do suposto cuidado em relação à comunidade – metaforicamente vista como um rebanho – e por meio da garantia de bem-estar, os vínculos em relação à territorialidade são fortalecidos.

Tanto Sigmund Freud quanto Michel Foucault defendem que esse poder soberano, pautado numa figura masculina e que assimila traços teológicos, permanece no presente como referência maior para a constituição da autoridade política. Ou seja, o que existe é uma estrutura necessariamente teológica do poder político nas sociedades modernas, a despeito dos discursos

⁶² FREUD, Sigmund. “Totem e tabu”. In: *Obras completas – Volume 11*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.227.

⁶³ FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977 – 1978)*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

sociológicos sobre processos de modernização como modalidade de desencantamento do mundo.

Tanto em *Grande sertão: veredas* quanto em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* podemos observar representações de autoridades soberanas, responsáveis por liderar politicamente as comunidades em que se inserem, que se caracterizam por estarem vinculadas a fundamentos teológicos de poder – isto é, a construções religiosas que se imiscuem ao campo político – e que estão associadas a traços relativos a uma figura paterna, responsável por fornecer amparo a seus seguidores e fortalecer os vínculos territoriais.

Na narrativa de Glauber Rocha, há duas figuras que representam líderes dotados de um poder soberano em meio às suas comunidades: o beato Sebastião e o cangaceiro Corisco. No que diz respeito à caracterização de Sebastião, desde o primeiro encontro de Manuel com o líder religioso, são aliados procedimentos de composição de imagem e instâncias de áudio que reforçam o traço teológico que define seu perfil. Logo no início do filme, após vermos Manuel saindo a cavalgar pelo sertão, observamos uma imagem do céu que surge na tela em concomitância à introdução de alguns acordes relativos a uma música que passa a ser desenvolvida (Figura 5). Na sequência, a câmera faz um movimento vertical descendente, de modo que, se antes o espectador olhava para o céu, agora, após essa mudança de perspectiva, ele passa a enxergar o espaço sertanejo, no qual se encontram Sebastião e seus seguidores. O chefe messiânico aparece de braços abertos, com um figurino que se mistura à vegetação do local, e empunhando um cajado – assim como um pastor o faria –, enquanto aqueles ao seu redor se dedicam a louvá-lo ajoelhados (Figura 6). No plano acústico, a música que toca reforça o caráter especial do encontro, ao afirmar, em sua letra, que Sebastião entra na vida de Manuel e Rosa trazendo “bondade nos olhos e Jesus Cristo no coração”.

Figura 5 – Céu

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 6 – Fiéis ajoelhados diante de Sebastião

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Tanto o movimento de câmera, que promove um deslocamento sem rupturas entre o céu e terra, quanto a música, que reforça o vínculo do beato com uma instância sagrada da religião cristã, promovem a caracterização do beato como um indivíduo dotado de traços vinculados a uma instância teológica, próxima ao divino. Além disso, o fato de o beato estar disposto como figura central e aparecer dotado de um cajado, bem como de uma linguagem corporal que imita a imagem de uma cruz ao redor da qual seus seguidores se dispõem, reforça o seu caráter de autoridade em meio ao contexto apresentado.

Quando Manuel retorna à sua casa, ele comunica Rosa que viu o santo Sebastião e que o líder lhe disse que um milagre ocorreria, o qual seria responsável por salvar a todos que o seguissem. Em outro ponto da narrativa, após a morte de sua mãe, Manuel diz à esposa que eles não possuem outra saída, naquele momento, senão se dirigirem a Monte Santo a fim de que Sebastião os proteja. Fica posto, nesse ponto, que o beato é visto não apenas como uma autoridade que promove vínculos de pertencimento entre população e território, mas também como uma liderança encarada como sendo responsável pela garantia de amparo. Sebastião é, portanto, um líder político representativo do messianismo como fenômeno social, uma vez que simboliza um poder soberano que funciona como uma compensação totêmica de uma figura paterna, garantidora da segurança de seus seguidores.

Outro ponto da narrativa que evidencia a dimensão do poder conferido a Sebastião diz respeito ao momento em que Monte Santo é apresentado ao espectador. A localidade sagrada é apresentada no fim de um plano-sequência que parte do solo de uma colina para realizar um caminho ascendente em direção ao ponto mais alto da montanha (Figura 7). Após o céu preencher a tela, a subjetiva realiza um movimento descendente e passa a enquadrar Sebastião, o qual discursa a um aglutinado de camponeses e empunha seu cajado, com a forma de uma cruz, em meio a uma série de bandeiras (Figura 8).

Figura 7 – Monte Santo

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 8 – Sebastião discursando aos fiéis

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

O discurso do beato se pauta na contestação das justificativas dadas pelos coronéis e autoridades governamentais quanto à miséria ocasionada pela seca, de modo a convencer os fiéis de que a única autoridade capaz de garantir a todos uma vida livre da penúria corresponde ao próprio Sebastião. Além disso, o religioso chega a afirmar que algum grupo – possivelmente as tropas republicanas – tirou D. Pedro do trono e que agora esses indivíduos querem matar aqueles que ainda amam o monarca, o que torna clara a relação do beato com o campo político. Enquanto Sebastião enuncia suas palavras, a música *Magnífica Alleluia*, de Villa-Lobos, toca ao fundo, de maneira que “Imagem e som imprimem um tom de solene grandiosidade ao momento, capaz de expressar a força e o valor do êxtase coletivo”.⁶⁴ Mais uma vez, a representação do líder de Monte Santo evidencia sua associação a um discurso político fundamentado em bases religiosas e que o dispõe como autoridade provedora da segurança e da coesão comunitária.

⁶⁴ XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.119.

A representação de Corisco, líder cangaceiro, também se dá de modo a configurá-lo como uma autoridade soberana cujo poder político aparece relacionado a bases teológicas. No entanto, os métodos de composição de imagens mobilizados para tanto são distintos daqueles empregados na caracterização de Sebastião. Apesar de os dois personagens possuírem a mesma voz ao proferirem seus discursos – ambos são dublados pelo ator Othon Bastos – e compartilharem a música de Villa-Lobos em momentos cruciais da narrativa – a saber, quando Manuel adere ao movimento messiânico em Monte Santo e, posteriormente, quando decreta sua participação no cangaço ao participar de uma invasão violenta à casa de um coronel –, Corisco é apresentado, na maioria das cenas, como estando vinculado ao plano terreno, sem que, no entanto, o cangaceiro deixe de encarnar posturas políticas que o aproximam de um núcleo teológico.

A primeira montagem visual que circunscreve Corisco é produzida da seguinte maneira: um plano-sequência com foco na vegetação seca e cheia de espinhos da caatinga é deslocado até exibir um plano panorâmico horizontal de uma clareira, na qual se encontram o líder cangaceiro e seus discípulos (Figuras 9 e 10). Enquanto isso é disposto no plano imagético, a sonografia do filme inclui o cantador de cordel a versejar que, assim como Sebastião, Corisco entra na vida de Manuel e Rosa “pelo sim e pelo não”. Corisco então caminha de modo errante pelo espaço, matando todos os beatos que ali se encontram. Depois, ao mesmo tempo em que levanta a arma em direção aos céus (Figura 11) gira em torno de si próprio, o Diabo de Lampião enuncia que age da maneira como age em relação aos fiéis a fim de cumprir sua promessa a Padre Cícero, a qual se pauta na premissa de “não deixar pobre morrer de fome”. É enquanto processa sua fala que a câmera finalmente se centraliza nele, tornando-o foco da imagem.

Figura 9 - Caatinga

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 10 – Clareira com Corisco e seus discípulos

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 11 – Corisco empunhando a arma em direção ao céu

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Após vociferar um discurso narrando a morte de Lampião e Maria Bonita, Corisco levanta seu punhal em direção ao céu e diz que não só carrega o espírito de Virgulino dentro de si, mas também São Jorge lhe emprestou sua lança para que ele combatesse o suposto Gigante da Maldade, o qual está “comendo o povo para engordar o governo da República”. Nesse ponto da narrativa, a câmera faz um percurso, sob a forma de um plano sequência, que vai do *zoom* no rosto de Corisco (Figura 12) até a lança que se encontra em sua mão, terminando, por fim, em um plano no qual o punhal contra o céu preenche a tela (Figura 13). Em seguida, a câmera faz o percurso contrário, e mostra a outra mão de Corisco tomando o fuzil que se encontra sob a posse de Dadá. Ele então anuncia que “Está aqui o fuzil para não deixar pobre morrer de fome” e a câmera o enquadra no centro da tela, com uma arma em cada mão e com os braços estirados em direção ao céu (Figura 14) – linguagem corporal essa que remonta à imagem religiosa do sacrifício por meio da crucificação. Um corte brusco ocorre e barulhos de sinos invadem o plano sonoro, mostrando Manuel deitado aos pés de Corisco, beijando-os em sinal de devoção, ao mesmo tempo em que o vaqueiro anuncia que Antônio das Mortes matou o beato Sebastião.

Figura 12 – Zoom no rosto de Corisco

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 13 – Punhal contra o céu

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 13 – Corisco com braços levantados empunhando armas

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

O fato de o Diabo Loiro elaborar um discurso missionário, o qual recebe aceitação por parte de Manuel e de seus seguidores, demonstra a encarnação de um poder político exercido por Corisco. Manuel se coloca em posição de obediência absoluta em relação a esse poder através do gesto de beijar os pés do cangaceiro, reconhecendo-o como autoridade soberana do grupo (Figura 14).

Figura 14 – Manuel beijando os pés de Corisco

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Outro procedimento imagético que marca a importância conferida a Corisco em meio ao contexto no qual ele se encontra inserido relaciona-se ao fato de a câmera seguir continuamente seus movimentos: é ele quem predomina nos enquadramentos e cada gesto seu é evidenciado na tela – isto é, Corisco configura o centro narrativo a partir do momento em que aparece ao espectador. Além disso, os instrumentos de luta por ele empunhados estão sempre em associação com o céu, o que confere um viés de transcendência às suas ações. Afirma-se, dessa forma, que todos esses dispositivos funcionam como índices que levam a uma caracterização do cangaceiro como um líder representante de um poder político cujo fundamento retoma bases teológicas. É ele quem, dotado de um poder que o situa enquanto autoridade, irá guiar Manuel e Rosa pelo sertão, isto é, é ele quem assume a figuração totêmica de uma figura paterna, a qual é encarada, ao mesmo tempo, como indivíduo responsável pela segurança daqueles ao seu redor e como incitador do medo, uma vez que lembra a todos da existência de uma violência que pode vir a se manifestar caso sua soberania não seja respeitada.

No que se refere a *Grande sertão: veredas*, o personagem que mais se destaca como autoridade soberana em meio às relações políticas estabelecidas entre grupos jagunços no sertão é Joca Ramiro. O líder dos bandos jagunços é percebido por todos a seu redor como detentor do poder, de maneira que outros indivíduos, além do próprio narrador Riobaldo, chegam a aproximar sua descrição à de uma figura teológica. Essa perspectiva se manifesta, por exemplo, na passagem narrativa em que Riobaldo passa a fazer perguntas, acerca de Joca Ramiro, a Titão Passos:

Quando que conversamos, perguntei a ele se Joca Ramiro era homem bom. Titão Passos regulou um espanto: uma pergunta dessa decerto que nunca esperou ninguém. Acho que nem nunca pensou que Joca Ramiro pudesse ser bom ou ruim: ele era o amigo de Joca Ramiro, e isso bastava. Mas o preto de-Rezenda, que estava perto, foi quem disse, risonho bobeento: - “Bom? Um messias!...”⁶⁵

⁶⁵ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.204.

Ao qualificar Joca Ramiro como *messias* é evocado, por parte do personagem preto de-Rezenda, um fundamento religioso para caracterizá-lo e situá-lo como um indivíduo ungido, com uma missão a ser cumprida. Biblicamente, Jesus recebe o título de *messias* e é considerado o salvador prometido por Deus a fim de operar mudanças no mundo. O líder jagunço estaria próximo, portanto, de qualificativos que o aproximam das características de Jesus, o que situa seu poder como sendo atrelado a um traço teológico. Essa associação justificaria, ainda, o fato de Riobaldo e seus aliados denominarem Hermógenes como Judas, uma vez que, assim como o personagem bíblico, o rival de Joca Ramiro teria sido responsável por uma traição.

Além dessas relações, o fato de os jagunços solicitarem ao soberano um gesto de benção ao encontrá-lo também demonstra o traço religioso atribuído a Joca Ramiro. Essa postura fica posta neste trecho: “Saíam os chefes todos – assim o desenrolar dos bandos, em caracol, aos gritos de vozear. Ao que reluzia o bem belo. Diadorim olhou, e fez o sinal-da-cruz, cordial. – ‘Assim, ele me botou a benção...’ – foi o que disse”.⁶⁶ Diadorim frisa, nesse excerto, o tratamento sagrado conferido a Joca Ramiro, como se o jagunço representasse uma entidade transcendental, a quem se devem liturgias e de quem se recebe bênçãos.

Em outro ponto da narrativa, fica posto não somente como Joca Ramiro era visto por todos como a autoridade máxima dentre os chefes jagunços, como também é indicado como o próprio líder lidava com seus seguidores assumindo uma postura que evoca traços paternalistas. Ao lembrar de suas memórias relativas ao julgamento de Zé Bebelo, promovido pelos jagunços ao fim da guerra contra o governo, Riobaldo descreve o evento da seguinte maneira:

Que visse o senhor os homens: o propeito. Aqueles muitos homens completamente, os de cá e os de lá, cercando o oco em raia da roda, com as coronhas no chão, e as tantas caras, como sacudiam as cabeças, com os chapéus rebuçantes. Joca Ramiro tinha poder sobre eles. Joca Ramiro era quem dispunha. Bastava vozear curto e mandar. Ou fazer aquele bom sorriso, debaixo dos bigodes, e falar, como falava constante, com um modo manso muito proveitoso: - “Meus meninos... Meus filhos...”. Agora, advai que aquietaavam, no estatuto.⁶⁷

A partir do excerto narrativo é possível identificar que Joca Ramiro é aquele que organiza os bandos jagunços, autoridade que incorpora o poder político. Basta *vozear* e *mandar* que seus ditos se cumprem. No entanto, a ordem emitida pelo chefe, ao mesmo tempo em que incorpora um traço de severidade, é atravessada por uma semântica que traduz um afeto típico de uma figura paterna. Chamar os jagunços de *meninos* e *filhos* promove uma aproximação em relação aos interlocutores, conjugando coerção e identificação, assim como a sociedade o faria,

⁶⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.238.

⁶⁷ Ibidem. p. 218.

segundo Sigmund Freud, ao tentar investir libidinalmente uma autoridade que represente o *pai primevo*.

É importante ressaltar a existência de outro personagem, que, após a morte de Joca Ramiro, torna-se um líder político, cujo poder se assenta em fundamentos de ordem teológica: o próprio Riobaldo. Justamente nesse ponto reside a diferença fundamental entre os protagonistas de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O personagem principal do romance refere-se a si próprio desta maneira, logo depois de assumir a liderança de modo definitivo: “Mas somente prezar que eu era Riobaldo, com meus homens, trazendo glória e justiça em território dos Gerais de todos esses grandes rios que do poente para o nascente vão, desde que o mundo é, enquanto Deus dura!”.⁶⁸ Riobaldo se porta, ao definir-se como o responsável pela *glória* e pela *justiça*, como o indivíduo escolhido para garantir a segurança daqueles que, com ele, desenvolvem vínculos políticos, isto é, ele se coloca no lugar de um salvador com a função de transformar o sertão, tal como se descreve biblicamente Jesus.

Não apenas Riobaldo se percebe dessa maneira, mas é imbuído deste poder pelos outros indivíduos ao seu redor. Seo Ornelas, ao hospedar o bando de jagunços que se dirigia rumo ao conflito com Hermógenes, diz à sua filha: “Agradece, minha filha, as todas palavras deste grande Chefe, que é declarado sagrado nosso amigo, perante as voltas todas que o mundo dá e der!”.⁶⁹ Nesse trecho, para além do uso da palavra *sagrado* para qualificar o vínculo estabelecido com Riobaldo, a grafia da palavra *Chefe*, iniciada com letra maiúscula, evidencia o caráter de unicidade conferido ao líder, criando uma titulação que o difere de todos os demais.

Por fim, é válido ressaltar que Riobaldo assume uma postura que oscila entre oferecer modos de identificação aos jagunços que lhe seguem, despertando neles a admiração por sua pessoa, e agir de maneira severa, instituindo dispositivos de coerção. Ao pensar na relação com outros jagunços, sobretudo na sua responsabilidade, enquanto líder, para com os membros de seu bando, Riobaldo demonstra uma parcela de afeto positivo ao chamá-los, assim como Joca Ramiro, de “Meus filhos”.⁷⁰ Na sequência, no entanto, ele logo começa a ponderar sobre como precisa manter uma postura severa e afirma “Mas, não durava daí, menosmente, eu esquentava outra vez meus altos planos, mais forte; eu refervesse (...) E, veja, se vinha, eu comande: – ‘É guerra, mudar guerra, até quando onça e couro... É guerra!...’ Todos me aprovavam”.⁷¹

⁶⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.334.

⁶⁹ Ibidem. p. 373.

⁷⁰ Ibidem. p.363.

⁷¹ Ibidem. p.442.

Riobaldo lembra a todos, nessa passagem, da existência de um inimigo à espreita – inimigo, esse, que deve ser combatido a fim de se defender a coesão do grupo e a eliminação do medo.

Tanto em *Grande sertão: veredas* quanto em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* podemos enxergar, portanto, representações de figuras de autoridade soberana dotadas de um poder político, em meio aos grupos aos quais pertencem, cujo fundamento reside, assim como enuncia Sigmund Freud⁷², em perspectivas teológicas de organização social, uma vez que Sebastião, Corisco e Joca Ramiro são interpretados por seus pares como *messias*, responsáveis pela segurança do grupo. O investimento libidinal de figuras que retomam a postura de um patriarca que garante o bem-estar de seus filhos seria derivado, por sua vez, da fantasia das sociedades em relação à imagem do *pai primevo*. Além disso, essas lideranças articulam o estabelecimento de vínculos para com a territorialidade, mobilizando o que Foucault categoriza como *poder pastoral*⁷³, dado que criam um sentimento de comunidade em torno de suas figuras.

Segundo Lilia Schwarcz⁷⁴, mesmo com a implantação de uma democracia no país, permanece, no Brasil, uma continuidade entre nosso passado e nosso presente quanto a uma política de raiz autoritária, centrada na imagem de um presidente-pai, que atua de modo a lembrar constantemente seus seguidores de que somente ele é capaz de manter um estado de segurança. Medo e autoridade constituem, dessa forma, pares indissolúveis na sociedade brasileira. Tomando essa perspectiva a fim de interpretar as figuras de liderança em *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, propõe-se que as duas obras indicam que a formação social brasileira não teria realizado uma ruptura com essa figura mítica do pai político, do herói destacado e excepcional, do líder idealizado. Dessa maneira, ainda que a nação passe por processos de modernização que supostamente seriam responsáveis por promover uma ruptura para com fundamentos teológicos de organização social, a tônica religiosa se mantém como ideologia dominante e se imiscui ao âmbito político.

De acordo com Ângela de Castro Gomes⁷⁵, o processo de formação da América Latina, de modo geral, teve como uma de suas bases a organização social centrada no *caudilhismo*. O caudilho, no que diz respeito ao Brasil, configurava um tipo de autoridade que abarcava vínculos políticos e sociais, e que recorria à fidelidade e à afetividade, orientando-se por valores

⁷² FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Porto Alegre: L&PM, 2018.

⁷³ FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977 – 1978)*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

⁷⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p.63.

⁷⁵ GOMES, Ângela de Castro. “A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org). *História da vida privada no Brasil – Volume 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.509.

não estritamente materiais e utilitários. Tomando essa figura como centro, instalava-se um sistema político personalizado e pulverizado no território nacional.

A partir do início do século XX, implementou-se a perspectiva de que, para sermos conduzidos à modernidade, seria necessário neutralizar caudilhismos locais e personalismos, pois tais características eram responsáveis pela produção de uma multiplicidade de poderes ameaçadora à unidade do espaço público. De acordo com Schwarcz e Starling⁷⁶, desde a década de 1930 até os anos de 1950, com os governos de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, o projeto de modernização do país visou à construção de uma homogeneidade social, a qual se constituiria por meio de processos de desenvolvimento econômico capazes de unificar a nação em termos da industrialização e urbanização, eliminando, assim, as heranças de uma sociedade desigual e tradicional no seus modos de vida. Esse projeto sustentava-se na crença de que a fundação de uma nova sociedade dependia da vontade unificadora do Estado e do desejo coletivo de um povo que, finalmente, teria encontrado seu destino.

Existiria, assim, uma *situação de fronteira*⁷⁷ que definiria a política nacional desse período. De um lado, o reconhecimento de um certo paradigma de política moderna, entendida como o mundo dos cidadãos racionais e dos procedimentos públicos impessoais, mundo existente de fato nos países desenvolvidos. De outro, a necessidade de compreensão de uma realidade social que com ele se confrontava, pois fundava-se em padrões de autoridade tradicionais – personalizada e emocional –, que não podiam ser ignorados e menosprezados, sob pena de total insucesso. Porém, historicamente, esses dois projetos de país não se mostraram tão antagônicos assim, haja vista que, ao invés de ter havido uma ruptura radical com as estruturas sociais arcaicas, a modernização brasileira se fez por meio de arranjos políticos e econômicos estabelecidos de cima para baixo, ensejando o que a economia e a sociologia brasileiras têm chamado de *modernização conservadora*.

Grande sertão: veredas, tendo sido escrito e publicado nos anos 1950, critica, por meio da apresentação de autoridades soberanas, representadas de acordo com os traços anteriormente descritos – isto é, calcadas em práticas paternalistas e que misturam-se a um tom discursivo messiânico –, a raiz autoritária e o caráter fortemente manipulador embutido na pretensão identitária nacional dos anos 50, sobretudo em seu contexto nacional-desenvolvimentista e democrático-populista. Além disso, o romance de Guimarães Rosa indicaria a presença

⁷⁶ SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p.147.

⁷⁷ GOMES, Ângela de Castro. “A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado”. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org). *História da vida privada no Brasil – Volume 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.499.

capilarizada, em meio a núcleos brasileiros de sociabilidade, de um autoritarismo violento e paternalista, que governa não só as relações políticas entre indivíduo e Estado, mas também os vínculos estabelecidos entre os sujeitos de uma mesma comunidade.

Apesar de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ter sido lançado somente em 1964, a primeira versão de seu roteiro foi esboçada em 1959⁷⁸, o que permite relacionar o contexto de produção do filme aos projetos modernizadores implementados ao longo da década de 1950. Seria possível, portanto, tomando as características da obra evidenciadas anteriormente, interpretar a narrativa cinematográfica de Glauber Rocha como manifestação artística que, assim como *Grande sertão: veredas*, tece uma crítica à presença de um autoritarismo latente na sociedade brasileira. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* expõe, assim, a representação de líderes que, por mais que se autoproclamem comprometidos com a operação de mudanças que garantam bem-estar e segurança às populações com as quais convivem, fazem uso de comportamentos autoritários e que se pautam no medo enquanto afeto político predominante.

O romance e o filme tratam de apresentar, portanto, uma imagem da sociedade brasileira como um corpo político fortemente sedimentado na crença esperançosa em uma providência por vir, a qual promoveria o bem-estar de todos e a defesa irrestrita do território. No entanto, os constantes conflitos, os quais culminam na desatomização social em função da morte dos soberanos, impedem a completude do processo de inscrição dos segmentos sociais em uma totalidade. Além disso, ambas as narrativas demonstram como essa relação para com um poder soberano, encarado como único garantidor possível da segurança social, não se limita ao vínculo entre Estado e indivíduo, mas também acaba sendo reproduzida no interior de comunidades, de maneira que “micropoderes despóticos capilarizam em toda a sociedade a violência”⁷⁹, a qual se espalha e torna o despotismo a regra na sociabilidade brasileira.

⁷⁸ MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo: Fapesp, 2005.

⁷⁹ CHAUI, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p.43.

CAPÍTULO 2

O risco de morte e a subjetividade

Grande sertão: veredas e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* expõem a constituição de subjetividades permanentemente tensionadas pelo constante risco de morte. A violência assume, nos contextos de sociabilidade de ambas as narrativas, um papel de protagonismo, pois perpassa as atividades cotidianas e define os modos como as relações entre indivíduos se organizam. Pode-se dizer, assim, que a violência é caracterizada, tanto no romance quanto no filme, como um elemento efetivamente constitutivo das vidas dos protagonistas.

De acordo com Jaime Ginzburg, “A consciência rodeada pela morte não tem a mesma disposição da consciência do homem comum”⁸⁰, de maneira que, uma vez que essa instância psíquica tem de lidar com a gravidade de uma destruição radical do sujeito cotidianamente, condições de funcionamento singulares lhes são exigidas e podem acabar sendo desenvolvidas por parte do sujeito. Desse modo, é possível afirmar que uma subjetividade cuja consciência interna se apresenta fortemente marcada pelo constante risco de morte tende a se fundamentar de modo diferente daquele que é colocado como parâmetro de normalidade.

A perspectiva de que o sujeito exposto a situações em que predominam a violência em larga escala possa vir a elaborar suas vivências de modo instável encontra-se em oposição à tradição cartesiana, a qual postula que todo e qualquer indivíduo é capaz de compreender a natureza humana e de dominá-la de acordo com seus interesses, desde que, para tanto, articule seu pensamento de forma lógica. Portanto, segundo a orientação cartesiana exposta em *Discurso sobre o Método*⁸¹, seres humanos são caracterizados, principalmente, por dominarem, com rigor, a própria racionalidade, construindo, dessa forma, pensamentos calcados na ausência de contradições e na ordenação plena. Essa tradição de pensamento, que vem se perpetuando ao longo dos séculos e que tem origem já em Aristóteles – que propunha que “a submissão ao princípio de identidade e a exclusão de todas as formas de contradição”⁸² constituiriam o critério fundamental para o *bem pensar* –, indica que essa *estabilidade* constitutiva dos sujeitos

⁸⁰ GINZBURG, Jaime. *A desordem e o limite: a propósito da violência em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993. 111 f. Tese (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1993. p.23.

⁸¹ DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. São Paulo: Livraria Exposição dos Livros, s.d.

⁸² BORNHEIM, Gerd. “Racionalidade e acaso”. In: _____. *Temas de filosofia*. São Paulo: EDUSP, 2015. p.89.

garantiria, dessa forma, que o mundo passasse “a ser esse enorme objeto, atravessado de racionalidade e sempre mais submisso ao controle humano”.⁸³

Esse tipo de orientação filosófica é fundamental para que pensemos convenções narrativas. De acordo com Paul Ricoeur, toda história contada, ainda que transmitida oralmente, “visa a um saber, a uma visão ordenada, estabelecida sobre cadeias de relações causais ou finalistas”⁸⁴, isto é, as narrativas que permeiam nosso imaginário têm seus elementos articulados de modo a seguirem o critério da causalidade. Ademais, acredita-se que a voz que enuncia a história desenvolve sua narração de maneira estável, o que proporcionaria não apenas a ordenação lógica do material narrado, mas também o estabelecimento da confiança, por parte do leitor ou do ouvinte, de que aquele que conta a história apresenta a seu interlocutor algo verossímil.

Essas considerações são essenciais para que se compreenda o Realismo no que se refere à Literatura. Segundo a teorização de Georg Lukács acerca da narração de cunho realista, “o romance procura edificar a totalidade secreta da vida”⁸⁵, ou seja, o romance realista tem como premissa apreender a realidade “tal como ela é de fato constituída”⁸⁶, em sua totalidade objetiva. Desse modo, a narrativa realista se concretiza como um *reflexo da realidade*, a qual seria apreendida em sua inteireza e representada, por um narrador, em todos os seus detalhes.

Esse narrador, por sua vez, seria dotado da capacidade de construir, ao longo de sua exposição, uma imagem de conjunto sobre aquilo que é objeto de sua narração, independentemente de critérios externos de verdade. Tal como um sujeito cartesiano, aquele narra, de acordo com os parâmetros literários realistas, domina rigorosamente o andamento de seus pensamentos, constituindo, assim, uma imagem confiável de si próprio, a qual transmite confiança ao seu interlocutor. Tem-se, então, o seguinte cenário:

O leitor pode assumir confiabilidade na voz da enunciação, de modo a acreditar, na recepção, na imagem construída.

Com essa concepção totalizante, os conflitos humanos tenderiam a ser etapas do processo constitutivo, em que o passar do tempo corresponde a uma acentuação da capacidade de selecionar os critérios necessários para discernir a ação correta, o pensamento legítimo, a atitude adequada. Cada etapa do percurso pode ser encarada como síntese de etapas anteriores.⁸⁷

⁸³ BORNHEIM, Gerd. “Racionalidade e acaso”. In: _____. *Temas de filosofia*. São Paulo: EDUSP, 2015. p.94.

⁸⁴ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994. v.1. p.142.

⁸⁵ LUKÁCS, Georg. “Epopéia e romance”. In: _____. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s.d. p.66.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ GINZBURG, Jaime. “Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia”. In: _____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012. p.164.

Já no que se refere ao cinema, Ismail Xavier postula que narrativas cinematográficas realistas, por ele denominadas como *transparentes*, tem como característica central a busca por uma “representação fiel do fato imediato em todos os seus detalhes”⁸⁸, bem como permitem ao espectador “reconhecer relações entre elementos particulares e processos globais a que pertencem, mesmo que as relações não sejam inteiramente visíveis”.⁸⁹ Dessa forma, ainda que a narrativa seja ficcional – o que não implica qualquer tipo de compromisso com a realidade – a perspectiva de verossimilhança se concretiza, sobretudo em decorrência da sequenciação lógica que rege o encadeamento de eventos do enredo e da impressão de unidade que as demais instâncias narrativas, ao operarem juntas, transmitem ao espectador.

Riobaldo e Manuel, protagonistas de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* respectivamente, possuem subjetividades que se constituem pautadas em sentimentos de instabilidade, em consequência da pungente manifestação do limite da existência, o que torna impossível uma estabilidade neutra do olhar. Em função disso, a obra literária e a película não são constituídas a partir de padrões realistas de narração, os quais preconizam a “confiança nas ideias de objetividade e verdade”⁹⁰, mas sim a partir de uma relativa desordem, que se manifesta nas narrativas em questão a partir de fraturas nas linguagens literária e cinematográfica, descontinuidades temporais a permearem os enredos e recorrências ambíguas – elementos, esses, que operam de modo a nos lembrar constantemente que a continuidade da experiência ou a capacidade de apreensão do mundo em sua totalidade é uma ilusão.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, podemos observar na passagem em que assistimos a Manuel sendo atacado por seu patrão a incidência do limite da existência e a manifestação de uma violência que aparece na obra não apenas como índice temático, mas que também repercute na forma da narrativa. Após atacar coronel Moraes com um facão, de modo a se defender das chicotadas que o proprietário de gado lhe dava, a narrativa cinematográfica exhibe uma sequência de planos em que observamos Manuel sendo perseguido pelo sertão, até chegar na sua casa, onde é desenvolvido um combate que culmina na morte de sua mãe (Figuras 15 a 20).

⁸⁸ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p.55.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ NUNNING, Ansgar. “Reconceptualizing unreliable narration”. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter (Orgs.). *A companion to narrative theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. p.96.

Figura 15 – Manuel questionando o patrão

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 16 – Coronel Moraes chicoteando Manuel

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 17 – Manuel esfaqueando coronel Moraes

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 18 – Capangas de coronel Moraes perseguindo Manuel

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 19 – Manuel lutando com os capangas

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 20 – Mãe de Manuel morta

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Na passagem em questão, podemos observar a ocorrência de uma relação de ressonância entre a violência temática e a execução formal da narrativa cinematográfica: a montagem do filme é construída a partir de cortes rápidos e fracionados, de forma a apresentar, em um curto período de tempo, ações que representam as situações de limite a que Manuel é exposto, bem como o extravasar explosivo e instável, por parte do sertanejo, de sua tensão acumulada. São cenas em que prevalecem a alta concentração de atividades e um ponto de vista associado ao *enquadramento desordenado*⁹¹, o qual se caracteriza por um movimento agitado por parte da própria câmera de filmagem, de modo a simular o estado de ânimo do protagonista e decuplicar a participação sensível do espectador no conteúdo da imagem.

A montagem encadeia, portanto, imagens cujas angulações e rapidez de processamento não poderiam ser realizados pelo olho humano de modo natural. Devido a esse tipo de construção, temos uma situação em que “A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem”⁹², gerando um efeito de choque no indivíduo que assiste ao filme.

⁹¹ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro. p.54.

⁹² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 207.

O *efeito de choque*, segundo Walter Benjamin⁹³, seria o elemento fundamental de composição do cinema enquanto expressão artísticas. Enquanto outras formas de manifestação artística tradicionais, tal como a pintura, oferecem àqueles que delas usufruem a possibilidade de estabelecerem uma relação de recolhimento individualizado e de contemplação por tempo ilimitado, no cinema, por sua vez, as imagens impõem uma visibilidade rápida e fragmentada, baseada na mudança abrupta de lugares e ângulos e na realização de movimentos com a câmera que fornecem perspectivas visuais impossíveis de serem processadas, por qualquer indivíduo, naturalmente. O *choque* exercido pelo cinema sobre a sensibilidade do espectador em estado de distração molda, assim, seu aparelho perceptivo, contribuindo para a constituição de uma nova sensibilidade. Desse modo, o que há de essencial na utilização do choque enquanto recurso estético é o fato de que não se trata de adequar o olhar para a contemplação da beleza, senão de restaurar a perceptibilidade e a capacidade de enxergar além de um estado de alienação.

Glauber Rocha, ao fazer uso de uma montagem descontínua no excerto que expõe a fuga de Manuel, exige que o espectador se posicione criticamente para entender o que se passa na narrativa, ao invés de meramente contemplar sua beleza enquanto objeto estético. Além disso, é possível afirmar que o diretor cinematográfico constrói uma narrativa empática para com o sofrimento de Manuel, dado que os elementos formais tratam de traduzir os sentimentos de horror vivenciados pelo personagem.

No caso do romance de Rosa, essa mesma funcionalidade se expressa de outra maneira. Riobaldo, ao narrar suas experiências, constrói seu discurso de modo fragmentário. No ensaio intitulado *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*, Davi Arrigucci Jr. dispõe uma análise acerca de *Grande sertão: veredas* e, a partir da mesma, defende a perspectiva de que a obra em questão seria constituída a partir de um *princípio da mistura*, responsável por quebrar a ordem linear de disposição do relato exposto ao longo da narrativa. Em outro ensaio do mesmo crítico literário, é elaborado o seguinte comentário acerca dessa estrutura:

A língua, analítica e linear, não pode, certamente, suprir as exigências de expresso de universos hipertensos, perpassados de violentas descargas emotivas e sensoriais, como os de Rosa e Gôngora. É necessário refundi-la, deixar correr para dentro do cadinho o manancial das possibilidades lingüísticas, aproveitar ao máximo, na liga poética, as suas virtualidades, em busca da diferenciação expressiva, da fuga ao lexicalizado, ao bem comportado e esteticamente morto.⁹⁴

⁹³ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 2017.

⁹⁴ ARRIGUCCI JR., Davi. “Guimarães Rosa e Gôngora: metáforas”. In: _____. *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979. p.133.

Assim, estabelece-se uma relação orgânica entre a forma de contar e a matéria da qual trata a narrativa, de modo que a mescla das formas – a saber, a abolição das “fronteiras entre narrativa e lírica”⁹⁵ – se articula de maneira consonante à oscilação de sentimentos vivenciada pelo protagonista.

Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo descreve da seguinte forma o momento em que, em meio à guerra jagunça, alguns soldados do governo convocados por Zé Bebelo atiram contra o grupo de Hermógenes: “Os praças? O tiroteio deles, pegando os Hermógenes de supetão, surpresa bruta, de retaguarda. Os tiros, que eram: ...a bala, bala, bala... bala, bala, bala... a bala: bá!... – desfechavam com metralhadora”.⁹⁶ Podemos perceber, nesse trecho, a caracterização da vida jagunça como uma condição violenta, ao mesmo tempo em que a própria narrativa adquire uma estrutura formal fragmentada que, buscando reproduzir a instabilidade de Riobaldo, pauta-se na utilização de uma pontuação excessivamente marcada e na repetição contínua de vocábulos e de unidades silábicas de forma a imitar a emissão sonora das balas disparadas.

A fragmentação do discurso de Riobaldo nesse trecho pode ser lida como um índice de ruptura com a perspectiva realista de narração e, portanto, com a noção cartesiana de sujeito. Como explicado por Arrigucci⁹⁷, para representar *universos hipertensos*, os quais, em *Grande sertão: veredas*, estão associados à exposição do protagonista a contextos em que se processam o constante enfrentamento da morte, Guimarães Rosa constrói uma linguagem que transmite a tensão experienciada pelo protagonista. Assim, ao narrar situações em que predominam grandes cargas de violência – como, por exemplo, a passagem citada anteriormente – a narração de Riobaldo aparece desenvolvida de maneira descontínua, permeada por elementos que promovem fraturas na linguagem logicamente ordenada, usando as palavras como se elas pudessem de fato transmitir a pulsação dos sentimentos e as dúvidas do protagonista do romance.

A consciência ambígua e a estética fragmentária

Ginzburg⁹⁸ defende que a violência rosiana é um horizonte em relação ao qual o sujeito

⁹⁵ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987. p.486.

⁹⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.293.

⁹⁷ ARRIGUCCI JR., Davi. “Guimarães Rosa e Góngora: metáforas”. In: _____. *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.

⁹⁸ GINZBURG, Jaime. *A desordem e o limite: a propósito da violência em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993. 111 f. Tese (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1993. p.23.

se coloca de forma visivelmente ambígua, vivendo atração e repulsa. No que se refere a seu passado, Riobaldo é apresentado como alguém que se sente alternadamente repellido e atraído pela violência, ora com ela identificando-se, ora encarando-a com estranhamento. Em um determinado momento da narrativa Riobaldo afirma: “Eu era um homem bastante trivial. A verdade que diga, eu achava que não tinha nascido para aquilo, de ser sempre jagunço não gostava”.⁹⁹ Em outra passagem, o protagonista, ao relatar a cena em que é chamado por Hermógenes para acompanhá-lo numa missão em nome de Joca Ramiro, declara: “Com ele me apartar assim, me conferindo valia, um certo aprazimento me deu. (...) Com a dureza de querer, que espremi de minha sustância vexada, fui sendo outro – eu mesmo senti: eu Riobaldo, jagunço, homem de matar e morrer com a minha valentia”.¹⁰⁰ Podemos perceber, assim, ao contrastarmos as duas passagens, que Riobaldo oscila entre o cismar com a condição de viver como guerreiro e o orgulho de ser matador, o que lhe confere uma disposição ambígua em relação à violência.

É possível afirmar que a obra de Glauber Rocha também dispõe um protagonista que apresenta relações ambíguas para com a violência. O protagonista de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por sua vez, expressa tal oscilação em relação à violência ao entregar-se a uma vida de penitência e dedicação ao movimento messiânico – que postula a garantia de uma vida harmônica e pacífica por meio de orações e sacrifícios religiosos –, ao mesmo tempo que, posteriormente, envolve-se diretamente na jagunçagem ao entrar para o bando de Corisco, o que implica seu envolvimento em ações de ataque armado a determinados grupos sociais. Podemos perceber, portanto, os respectivos protagonistas atuam de maneira violenta conforme a necessidade de sobrevivência se faz presente.

Walter Benjamin¹⁰¹ afirma que a experiência se forma a partir do momento em que o sujeito é capaz de atribuir significado a um determinado acontecimento. Tal significado depende de um conjunto socialmente construído de valores e ideias, que, transmitidos pela tradição, orienta as ações e o pensamento dos indivíduos. Numa realidade social pautada pela violência e pela catástrofe, predomina o esvaziamento da experiência, dado que o indivíduo é obrigado a assimilar abruptamente os acontecimentos sem quaisquer mediações, isto é, sem contar com um esquema prévio no qual acomodá-los. Assim, a partir desse *choque*, formam-se

⁹⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.65.

¹⁰⁰ Ibidem. p.172.

¹⁰¹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

subjetividades pautadas por antagonismos e ambiguidades, impossibilitadas de desenvolverem uma síntese orientadora.

Essa reflexão benjaminiana pode ser utilizada no que diz respeito à caracterização dos protagonistas de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: o oscilar da consciência de Manuel e de Riobaldo quanto à violência sugere a constituição de sujeitos pautados por antagonismos, incapazes de atribuir um significado totalizante às situações negativas que vivenciam e que, portanto, rompem com a noção cartesiana de sujeito.

Os antagonismos constitutivos da subjetividade dos protagonistas de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se encontram atrelados às formas das respectivas obras. Assim como Riobaldo e Manuel apresentam comportamentos ambíguos em relação à violência em decorrência da dificuldade de elaboração de uma síntese para suas vivências imersas em situações de enfrentamento da morte, também a estrutura formal das respectivas obras de Guimarães Rosa e Glauber Rocha se caracterizará por apresentar antagonismos formais. Esses antagonismos, por sua vez, se expressam por meio de uma tensão entre *fragmento e unidade*.

Em *Grande sertão: veredas*, na passagem em que Riobaldo expõe a cena do embate entre Hermógenes e Diadorim, que ocorre enquanto o jagunço se encontra impossibilitado de participar ativamente do combate, são usados recursos de fragmentação do discurso como forma de expressar o estado emocional de Tatarana naquele ponto do passado:

Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco...
 Ái, eles se vinham, cometer. Os trezentos passos. Como eu estava depravado a vivo, quedando. Eles todos, na fúria, tão animosamente. Menos eu! Arrepele que não prestava para tramandar uma ordem, gritar um conselho. Nem cochichar comigo pude. Boca se encheu de cuspes. Babei... Mas eles vinham, se evinham, num pé-de-vento, no desadorno, bramavam, se investiram... Ao que – fechou o fim e se fizeram. E eu arrevessi, na ânsia por um livramento... Quando quis rezar – e só um pensamento, como raio e raio, que em mim. Que o senhor sabe? Qual: ... o Diabo na rua, no meio do redemunho... O senhor soubesse... Diadorim – eu queria versegurar com os olhos... Escutei o medo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho - nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só...
 E eu estava vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entonações... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Sangue. Cortavam toucinho debaixo do coro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ...*O diabo na rua, no meio do redemunho...* Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhando em mim, por prestígios de arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo... Como lá em baixo era fel de

morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dôr: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos. De mais longe, agora davam tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei.

Eu estou depois das tempestades.

O senhor nonada conhece de mim; sabe muito ou o pouco? O Urucúia é ázigo. Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma cardeneta... O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?... Tudo sai é mesmo de escuros buracos, tirante o que vem do Céu. Eu sei.¹⁰²

Algumas considerações acerca do modo como esse episódio aparece narrador por Riobaldo são cabíveis. Em primeira instância, é possível notar que, na sequência narrativa supracitada, a lógica da subordinação dá lugar à descontinuidade dos fragmentos, representada graficamente por diversos traços e reticências. Tatarana revela uma consciência atenta ao que está diante de seus olhos, mas não aloja a matéria da narração em uma ordem sintática, de forma que não se constitui uma organização esquemática ou uma causalidade sucessiva aos acontecimentos. Desse modo, imprime-se à fala de Riobaldo uma alta carga de tensão, o que acaba por gerar uma relativa desordem em seu discurso, a qual nos impede de formar uma imagem da cena em sua totalidade, isto é, não é viável definir claramente a sucessão de ações que forma o conflito.

É possível afirmar que, nesse trecho, há o predomínio de um recurso linguístico conhecido como *parataxe*, o qual se caracteriza como um procedimento que parte da sequenciação de frases justapostas, sem que haja um encadeamento das partes por meio do uso de conjunções subordinativas, para produzir uma imagem residual da linguagem. De acordo com Theodor Adorno, esse instrumento, que imprime um viés de *desordem* à estrutura sintática dos textos em que aparece em operação, funciona de modo a romper com a "hierarquia lógica da sintaxe subordinativa".¹⁰³ A parataxe é, portanto, contrária ao processo de *síntese*, uma vez que implica a eliminação de elementos sintáticos que apresentam como função central o estabelecimento de conexões entre períodos.

No caso do excerto de *Grande sertão: veredas* anteriormente citado, no qual o conflito entre Diadorim e Hermógenes é narrado, o uso da parataxe para a construção da fala de Riobaldo estaria associado à perspectiva de imprimir ao discurso do protagonista características que reflitam o estado de perturbação vivenciado pelo jagunço ao ver seu objeto de afeto, Reinaldo, em uma luta mortal com um inimigo. Temos, dessa forma, o processamento de uma

¹⁰² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.481-482.

¹⁰³ ADORNO, Theodor W. "Parataxis". In: _____. *Notas de literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p.100.

ruptura com os códigos realistas de narração, os quais pressupõem a existência de um narrador que faça uso da estabilidade para compor uma imagem objetiva da realidade.

A parataxe tem ligação com o aspecto fragmentário do romance moderno. Em *À procura do mito perdido*, Anatol Rosenfeld defende a perspectiva de que grande parte dos romances elaborados no século XX – dentre os quais estariam obras de Faulkner e Proust, por exemplo – teriam como característica comum a constituição de um narrador, cada qual à sua maneira, que abala a noção de uma consciência psicológica unívoca, de maneira que "Ante a tumultuosa ampliação da experiência, a realidade como que se esfacela e se torna incoerente"¹⁰⁴. Posteriormente, em *Reflexões sobre o romance moderno*, Rosenfeld postula que essa tendência à fragmentação estaria associada a “uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação”¹⁰⁵, o qual seria permeado por uma série de mudanças que, desencadeadas pela ação dos homens, passam a ameaçá-los a partir de um determinado momento.

No caso de *Grande sertão: veredas*, a exposição cotidiana de Riobaldo à gravidade da possibilidade da morte constitui precisamente uma situação-limite, a qual prevê a imersão do sujeito em uma realidade caótica e leva à problematização constante dos parâmetros que formam sua consciência. No romance de Guimarães Rosa é elaborada ficcionalmente a perspectiva de uma condição humana perpassada e constituída pela precariedade, o que se deixa entrever, sobretudo, em trechos narrativos como o da morte de Reinaldo.

É possível, ainda, fazermos outro apontamento acerca do modo como a fala de Riobaldo se estrutura ao narrar, a seu interlocutor, o confronto físico entre Hermógenes e Diadorim. Ao iniciar o processo de narração do evento ocorrido no passado, Tatarana enuncia “Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco...”¹⁰⁶, indicando que, a partir daquele momento, seu olhar se prende à figura de Reinaldo, acompanhando, assim, a trajetória do amigo ao longo de toda a querela. O protagonista de *Grande sertão: veredas* descreve, então, cada uma das ações tomadas por Diadorim, porém, devido ao uso da parataxe, em diversos momentos, suas frases assumem um caráter desordenado, isto é, que rompem com a exatidão da articulação lógica.

Temos, nesses trechos em que são descritas as ações de Reinaldo e do suposto pactário Hermógenes, a configuração de um ponto de vista narrativo no qual pode-se reconhecer

¹⁰⁴ ROSENFELD, Anatol. “À procura do mito perdido”. In: _____. *Doze estudos*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959. p. 34.

¹⁰⁵ ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 86.

¹⁰⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.481.

elementos associados à linguagem cinematográfica. Dentre esses trechos, cabe destacar as seguintes formulações: “Ái, eles se vinham, cometer”¹⁰⁷, “Mas eles vinham, se evinham, num pé-de-vento, no desadoro, bramavam, se investiram... Ao que – fechou o fim e se fizeram.”¹⁰⁸; “O Hermógenes: desumano, dronho - nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só...”¹⁰⁹; “Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado...”¹¹⁰; “A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios.”¹¹¹; e “Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar!”¹¹². Nessas passagens, o relato de Tatarana se encontra mais próximo do ato de *mostrar* do que propriamente da atividade de *contar* – distinção, essa, elaborada por Norman Friedman no ensaio *O ponto de vista na ficção*. A narração, nesse trecho, assume contornos ainda mais imagéticos devido à reiteração de verbos, substantivos e adjetivos, em um único parágrafo, que trazem coloração à cena e imprimem-lhe um traço de horror. Dentre esses elementos, que operam de modo a elaborar uma *hipérbole*, temos: *sangue, carnes, corpo de porco sapecado e rapado, facas, vermelhas, sangrar, esguicho de sangue e matar*.

Misturados aos trechos em que Riobaldo indica as ações desenvolvidas por Diadorim e seu inimigo, encontramos uma série de comentários proferidos por Tatarana, e a introdução de algumas imagens que não encontram referente na cena que está sendo descrita. Algumas considerações elaboradas por Riobaldo frisam sua impossibilidade de expressão diante do ato conflitivo e a paralisia física que lhe toma conta naquele contexto: “Arrepele que não prestava para tramandar uma ordem, gritar um conselho. Nem cochichar comigo pude.” e “[...] eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda” são exemplos desse tipo de construção.

No entanto, os principais comentários tecidos por Riobaldo nesse ponto da narrativa evocam figuras ou introduzem elementos ao seu discurso que não encontram um ponto de referência preciso, o que impede o pleno encadeamento lógico das cenas e a formação de uma unidade. O protagonista repete três vezes, nesse excerto narrativo, a frase “O diabo na rua, no meio do redemunho...”, sendo que a segunda vociferação pontua o momento em que a briga

¹⁰⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.481.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Ibidem. p.482.

passa a envolver o derramamento de sangue, e a terceira, por sua vez, indica o esfaqueamento de Hermógenes por parte de Diadorim. Depois disso, Tatarana diz:

Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhando em mim, por prestígios de arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo... Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim!¹¹³

As considerações do protagonista nesse trecho são permeadas por lacunas no que se refere aos seus respectivos sentidos. Riobaldo afirma “imaginar a minha Nossa-Senhora no meio da igreja”, mas não fica claro a que igreja ele se refere em específico. Na sequência, cria-se outra dúvida: ao dizer que “lá em baixo era fel de morte”, Tatarana está falando de qual espacialidade? “Lá em baixo” pode, nesse caso, assumir diversas acepções: o local onde Diadorim e Hermógenes lutavam, situado em um espaço que está em nível inferior ao seu campo de visão; o lugar onde Nossa-Senhora se encontra; ou, ainda, o inferno.

Essa última ideia se manifesta como possibilidade de leitura pois, em dado momento da narrativa, Riobaldo tece a seguinte caracterização do inferno ao seu interlocutor:

A gente viemos do inferno - nós todos - compadre meu Quelemém instrui. Duns lugares inferiores, tão monstros-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua substância alumiável, em as trevas de véspera para o Terceiro Dia. Senhor quer crer? Que lá o prazer trivial de cada um é judiar dos outros, bom atormentar; e o calor e o frio mais perseguem; e, para digerir o que se come, é preciso de esforço no meio, com fortes dores; e até respirar custa dor; e nenhum sossego não se tem.¹¹⁴

Compreende-se, assim, que o inferno, para Riobaldo, estaria situado em “lugares inferiores” e constituiria um palco no qual predominam grandes sofrimentos, concepção essa que assume contornos muito semelhantes aos do espaço “lá em baixo” que o protagonista indica no trecho “Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros...”.¹¹⁵

Ainda que essa seja uma leitura possível, não é possível precisar, no entanto, qual localidade Riobaldo está indicando de fato. Após essa elucubração, quando o protagonista enfim retoma a narração da cena de embate, seu olhar perdeu Diadorim de vista. Ele, então,

¹¹³ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.482.

¹¹⁴ Ibidem. p.51.

¹¹⁵ Ibidem. p.482.

postula: “No céu, um pano de nuvens...”.¹¹⁶ Mais uma vez, temos a inserção de uma espacialidade que não encontra um ponto de referência exato. Cria-se, assim, outra dúvida, dessa vez centrada nas possibilidades de Riobaldo estar falando do céu que aparece para ele enquanto narra sua história ao seu interlocutor ou descrevendo como o céu estava no passado, enquanto o contexto de luta entre Reinaldo e o assassino de Joca Ramiro se processava. De todo modo, novamente, não há como definir com certeza nem mesmo se esse céu remete à paisagem encarada por Riobaldo enquanto conversa com aquele que o escuta ou se estamos diante de uma lembrança evocada pelo narrador.

Por fim, após essas considerações, Tatarana constrói um último comentário, o qual finda a descrição da cena de conflito. O protagonista de *Grande sertão: veredas* afirma “Subi os abismos. De mais longe, agora davam tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei”.¹¹⁷ Aqui, temos novas lacunas de sentido. Primeiramente, não identificamos um referencial para os abismos que Riobaldo menciona. Para além disso, em termos concretos, é impossível que qualquer indivíduo suba por diversos despenhadeiros ao mesmo tempo. Em segundo plano, não temos qualquer indicativo acerca de quais pessoas processavam os tiros que o protagonista menciona, tampouco sabemos quais são essas “profundezas” citadas. Enfim, o jagunço letrado comenta ter *trespassado*, entretanto, os pontos que formam esse deslocamento de sua parte também não são evidenciados.

Assim, se tomarmos cada uma das frases que descrevem os comportamentos de Reinaldo e Hermógenes, bem como as elucubrações proferidas por Riobaldo, os dispusermos de forma sequenciada, teríamos um texto que se assemelha, em termos de forma, a um roteiro cinematográfico. O instrumento de montagem, responsável por agenciar os planos narrativos de modo a estabelecer um sentido entre eles, por sua vez, seria pautado na utilização de cortes abruptos, os quais levariam a um encadeamento de cenas compostas por imagens que guardam pouca ou nenhuma relação entre si.

É possível afirmar que, nessa passagem narrativa, predomina o que Theodor Adorno define como *variação da distância estética*. Referindo-se à obra de Proust, o filósofo enuncia a seguinte perspectiva acerca desse procedimento:

Quanto em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, então isso quer dizer que o narrador ataca um elemento fundamental na sua relação com o leitor: a distância estética. Esta era inamovível no romance tradicional. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: ora o

¹¹⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.482.

¹¹⁷ Idem.

leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas.¹¹⁸

O procedimento de enredar ação e comentário é constante em *Grande sertão: veredas* e se coloca de modo contínuo no excerto narrativo que descreve a querela de Diadorim e Hermógenes. É possível percebermos que Riobaldo apresenta esse embate de Diadorim a seu interlocutor de maneira a extrapolar a mera exposição dos fatos. O protagonista intercala trechos em que predomina a descrição de ações com comentários de ordem pessoal, de forma que o acontecimento narrado é disposto não apenas enquanto fato, mas se encontra submetido a diversos movimentos de consciência por parte do narrador, movimentos esses que condicionam a significação que será atribuída ao evento que está sendo considerado.

Adorno afirma que a *variação da distância estética* passa a figurar nos romances modernos devido a uma série de mudanças históricas, as quais seriam responsáveis por instituir um contexto em que "a ameaça permanente de catástrofe não permite a mais ninguém a observação desinteressada".¹¹⁹ Assim, desenvolve-se um processo que Anatol Rosenfeld descreve da seguinte forma: "A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas - e à própria vida psíquica - uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira".¹²⁰ Desse modo, ao tomarmos ambas as considerações, é válido afirmarmos que o romance moderno incorpora à sua estrutura a impossibilidade de uma neutralidade do olhar e confere focalização ampliada a certos mecanismos psíquicos, o que faz com que perca-se "a noção de personalidade total e do seu 'caráter', que já não pode ser elaborado em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente"¹²¹, isto é, observa-se a dissolução do narrador de contornos bem definidos e do encadeamento lógico de motivos e situações do enredo, o que, por sua vez, opera um desmascaramento do sendo comum e abre a possibilidade de visão de uma realidade mais profunda.

Em suma, entende-se que o narrador, em textos representativos da ficção contemporânea, se caracteriza por apresentar uma consciência pautada na instabilidade, ou seja, aquele que narra não possui mais a garantia de que consegue articular suas referências de modo a construir uma representação coesa da realidade. É tomando essa concepção que se torna possível afirmar que Riobaldo, devido ao contexto que o enreda, que potencializa condições de

¹¹⁸ ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed.34, 2003. p.61.

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.81.

¹²¹ Ibidem. p.85.

exposição constante à morte, se caracteriza como um narrador cuja desordem inerente às vivências que experiencia se manifesta como insegurança no controle do pensamento, o que condiciona a forma de sua narração.

Tatarana, para além de dispor seus relatos de modo fragmentário, elabora comentários acerca da descontinuidade que embasa sua narração. Em algumas passagens, Riobaldo problematiza as condições de produção de sua narração, demonstrando autoconsciência em relação à maneira como conta sua história. Neste excerto, essa perspectiva se faz presente:

Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, no pense. De grave, na lei do comum, disse ao senhor tudo. No crio receio. (...) No. Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. (...) A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem no misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe.¹²²

Riobaldo reflete, nesse trecho, sobre seu papel de narrador. Ele associa o ato de narrar de forma organizada a um procedimento que só é passível de ser desenvolvido quando a história comporta acontecimentos rasos e sem importância. O contar *errado*, aqui, não se associa a um viés de mentira deliberada; ele remete à maneira tortuosa com que o protagonista lida com a “matéria vertente”.¹²³ Tatarana assume, para cada episódio de sua vida com um sentido e valor emocional específico, um modo de narrar diferente. Dessa forma, como suas lembranças se relacionam de modo irregular, também a percepção que o jagunço possui acerca de sua própria trajetória seguirá esses contornos, sendo caracterizada como um fluxo *sucedido desgovernado*, ou seja, como algo que não apresenta orientação unívoca. Essa posição assumida por Riobaldo – a qual se transmuta na imagem da boca que “não tem ordem nenhuma”¹²⁴ – pode ser observada em outra passagem narrativa:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. No pelos anos que já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas - de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem no. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo muito cruzado.¹²⁵

¹²² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.90.

¹²³ Ibidem. p.92.

¹²⁴ Ibidem. p.30.

¹²⁵ Ibidem. p.158.

Riobaldo reitera, nesse trecho, a dificuldade que experencia quanto ao ato de narrar. O *falo falso*, aqui, se encontra associado, mais uma vez, ao impacto específico que cada evento que permeia sua memória desperta em sua pessoa. Assim, compreende-se que Tatarana, em vez de atribuir um significado definido para cada lembrança, passa por um processo em que os eventos se deslocam, em sua memória, em termos de sentido, apresentando, assim, potencial polissêmico. O protagonista pode, dessa forma, pode interpretar as coisas de maneira diferente a depender do momento, pois as lembranças têm *astúcia*, isto é, podem enganar o sujeito.

Também é possível constatar a presença de padrões de narração que fogem da ótica realista em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. No filme, a cena do massacre no Monte Santo, desenvolvida em cerca de um minuto, configura uma exemplificação do princípio de violência a repercutir na estrutura da obra. A montagem fragmentada e descontínua, que parte do *closer* para os planos abertos, faz referência à cena nas escadarias de Odessa, de *O Encouraçado Potemkin*, dirigido por Sergei Eisenstein. Planos de gritos e correria (Figura 21) são contrapostos com planos em que se detalham feridos e mortos (Figura 22). Antônio das Mortes só aparece no final da sequência e, nesse momento, um único plano é repetido diversas vezes, criando um efeito de multiplicação, como se o matador se transformasse em exército (Figuras 23 e 24).

Figura 21 – Planos de grito e correria durante o massacre em Monte Santo

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 22 – Plano detalhando indivíduo ferido durante o massacre em Monte Santo

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 23 – Plano focando em Antônio das Mortes

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 24 – Contraplano focando em Antônio das Mortes

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Nesse ponto da narrativa ocorre a contraposição de *planos de conjunto* e *grandes planos*. De acordo com Marcel Martin, o primeiro tipo de plano tem como característica exprimir a solidão das personagens, bem como imprime a sensação de que um conflito entre impotência e fatalidade se desenvolve. Temos, portanto, nesses casos, uma disposição que situa o indivíduo como parte do mundo; porém, essa disposição é perpassada por uma “tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral bastante negativa”.¹²⁶ Os *grandes planos*, por sua vez, correspondem “a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensar obsessivo”.¹²⁷

Na película de Glauber Rocha, e mais especificamente na cena do massacre em Monte Santo, as cenas com plano de conjunto representam a fuga desesperada dos beatos, enquanto as

¹²⁶ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro. p.48.

¹²⁷ Ibidem. p.49.

passagens em que se detalham feridos e mortos, carregadas de tensão, são dispostas em grandes planos. Temos, assim, uma continuidade temática, a saber, a indicação de que o contingente de fiéis se encontra exposto a um contexto em que predomina a violência. A montagem que encadeia os planos situa-os numa progressão que se desenvolve de modo extremamente rápido, fazendo com que ações que estão sendo expostas nas cenas sejam cortadas abruptamente para dar lugar a outras ocorrências. Ademais, só é possível identificar que aquele que atira nos beatos é Antônio das Mortes ao fim da sequência narrativa. Nesse ponto, vê-se, mais uma vez, a mobilização de uma montagem cinematográfica pautada na descontinuidade, pois a inserção de planos e contraplanos com a imagem do matador – a qual sugere que Antônio das Mortes atira por todos os lados, encurralando os beatos – surge abruptamente e dispõe a personagem a partir de ângulos muito variados em um curto período de tempo.

A concretização, no filme, de movimentos impossíveis de serem realizados naturalmente pelo olho humano torna possível afirmarmos que esta passagem de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* apresenta traços de opacidade, isto é, de ruptura para com o preceito de “representação fiel do fato imediato em todos os seus detalhes”.¹²⁸ Assim como em *Grande sertão: veredas*, portanto, existe uma impossibilidade de conferir unidade temporal ao que foi vivenciado pelo protagonista, o que sugere a inviabilidade de uma representação unívoca dos conflitos que Manuel experiencia.

Existe, portanto, um acúmulo de tensão, relativo ao contexto de violência que o protagonista de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* experiencia, que se transmuta em uma força responsável por impactar diretamente os modos de construção formal dessa passagem narrativa, gerando, assim, uma linguagem cinematográfica de cunho fragmentário. A descontinuidade, enquanto instrumento estético, segundo Jean Louis Baudry, “provoca efeitos perturbadores”.¹²⁹ Tomando essa consideração, é viável afirmarmos que a cena do conflito em Monte Santo proporciona ao espectador um *efeito de choque*, o qual, como visto anteriormente, de acordo com Walter Benjamin, permite a retirada do sujeito que assiste à obra cinematográfica de um contexto de distração e proporciona constituição de uma nova sensibilidade.

Temos nessa cena, portanto, o estabelecimento de uma tensão entre *fragmento e unidade*, isto é, a montagem cinematográfica mobilizada para articular as ações processadas nesse evento, por estar atrelada a um índice de descontinuidade, contrasta fortemente com a

¹²⁸ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p.55.

¹²⁹ BAUDRY, Jean Louis. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p.390.

construção de um encadeamento unívoco para as cenas. Para além do fato de essa disposição ser algo predominante nessa cena, também é importante salientar que esse tipo de procedimento é característico de toda a fase em que Manuel atua como seguidor de Sebastião. Ismail Xavier comenta essa perspectiva no livro *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, dizendo:

Os episódios da fase Manuel-beato, nos intervalos da ação rarefeita, são montados sem a preocupação de respeitar a integridade de cada cena ou de encadeá-las, sem a preocupação de fornecer antecedentes e consequentes dentro de uma continuidade factual que prepara o espectador para o que vem em seguida.¹³⁰

Podemos perceber, portanto, que o tratamento estético dado a determinados episódios de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* pauta-se essencialmente em antagonismos, fazendo uso de um contraste entre *fragmento* e *unidade* que se afasta do tipo de construção preconizada por padrões realistas de narração, o que, segundo Theodor Adorno, pode indicar uma “constituição de mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial”.¹³¹

Cabe, ainda, analisarmos mais uma cena referente a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de modo a identificarmos não somente outros modos de construção formal da narrativa que se pautam na instrumentalização de uma estética associada à fragmentação, mas também indicarmos a ocorrência de procedimentos associados a uma variação da distância estética, a depender das experiências vivenciadas pelo protagonista.

Na fase Manuel-cangaceiro, por exemplo, algo de equivalente à fase de Manuel-beato acontece na linha de recusa da perspectiva realista de narração, mas algumas nítidas diferenças tornam possível afirmar que existe uma mudança de ponto de vista assumida pelas instâncias narrativas que, juntas, assumem o papel de narrador.

Na cena em que Corisco desenvolve seu monólogo, a câmera assume um movimento errático. A primeira parte do discurso do cangaceiro volta-se à narração de sua versão da desavença processada com Lampião, bem como evoca a morte do bando nos Angicos. Posteriormente, Corisco “faz dois papéis, o dele próprio e o de Lampião, numa conversa direta com a câmera que o focaliza isolado na caatinga feita placo para este número especial, num dos lances brechtianos do filme”.¹³²

Enquanto Corisco fala, em ambas as circunstâncias, a câmera persegue seus movimentos ao longo de um único plano-sequência, o qual não descola de sua imagem. Não há, portanto,

¹³⁰ XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.101.

¹³¹ ADORNO, Theodor. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012. p.61.

¹³² XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.106.

qualquer corte processado pela montagem cinematográfica que fragmente a encenação por ele desenvolvida. No entanto, essas encenações promovidas pelo cangaceiro são responsáveis por promover uma quebra com o tempo da ação, ou seja, as declamações de Corisco instituem a suspensão da temporalidade factual, de maneira que “Tal como num *flashback*, a imagem dessas encenações é emoldurada claramente, como se, ao final do plano, tivéssemos de retomar a linha de ação de onde ela foi rompida”.¹³³

Nos momentos em que Corisco não assume o protagonismo da representação, as demais personagens desenvolvem ações em um ritmo rarefeito. Nesses trechos, a câmera segue sendo operada de maneira a desenvolver um plano-sequência que se articula a movimentos de vaivém, os quais promovem a alternância do enfoque entre as personagens presentes na cena.

Nessas passagens narrativas, nas quais ora detemos o olhar em Corisco, ora assistimos ao grupo formado por Manuel, Rosa e Dadá se deslocando pela clareira em meio à caatinga, o procedimento conhecido como *câmera na mão* assume uma perspectiva interrogativa, justamente porque não se fixa em qualquer ponto por um vasto período de tempo, isto é, predomina a instabilidade do enquadramento. Nesse momento, o filme define uma dinâmica específica na representação cinematográfica, a qual é caracterizada por Ismail Xavier do seguinte modo:

O equilíbrio e a coordenação de atores e câmera são substituídos pela interação improvisada, pela instabilidade, pela movimentação que dá efeito de procura, como se o narrador renunciasse ao seu saber do fato para se ajustar ao comando de uma disposição, para agir ou refletir, que vem das personagens.¹³⁴

De modo geral, os planos-sequência dessa fase do filme tendem a criar uma tensão que se caracteriza por ser derivada da liberdade de movimento da câmera – liberdade, essa, que acaba por denunciar a existência de uma subjetividade por trás da objetiva, ou seja, a oscilação do enquadramento revelam a presença de um narrador que procura sua perspectiva assim como Corisco e Manuel também lançam interrogações acerca de qual caminho seguir enquanto caminham pelo espaço da caatinga.

Essas considerações, se comparadas com os modos de execução da montagem das cenas do massacre em Monte Santo, evidenciam a presença de diferentes registros na relação entre narrador e objeto narrado, indicando, assim, diferentes tipos de intervenção da figura mediadora, ou seja, desenvolve-se uma variação da distância estética. Dessa forma, se na fase em que Manuel se caracteriza como beato adere-se ao seu ponto de vista, incorporando às cenas

¹³³ XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.106.

¹³⁴ Ibidem. p.102.

em que predominam situações de violência um encadeamento descontínuo, na fase em que o protagonista aparece associado ao cangaço – sobretudo na passagem narrativa em que Manuel, Rosa e o bando de Corisco se encontram reunidos – procura-se a significação menos pela montagem e mais pela duração e movimento interno do plano, levando cada episódio à saturação. Assim, a figura do narrador-câmera “Múltipla em suas vozes, pelo som e pela imagem, ora permanece colada à experiência dos protagonistas, ora a observa de um ponto de vista mais distante”.¹³⁵

A desordem e o demoníaco

Tomando as análises até aqui elaboradas, é possível afirmar que tanto *Grande sertão: veredas* quanto *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se caracterizam como narrativas em que a noção de causalidade se encontra abalada, o que se expressa, principalmente, por meio de princípios estéticos de cunho fragmentário. Segundo Mircea Eliade¹³⁶, a imagem do Diabo encontra-se simbolicamente associada aos conceitos de ruína, caos e morte, de forma que o caráter descontínuo das respectivas narrativas pode estar relacionado, ainda, à própria questão do conflito místico entre Deus e o Diabo abordado tanto na produção literária quanto na obra cinematográfica. Considerando essa perspectiva, postula-se a existência de um componente demoníaco que atravessa as respectivas obras, responsável por instituir um caráter de desordem à estrutura de ambas as produções artísticas, o que significa que o diabólico nele não se reduz, no romance e no filme, a um aspecto temático, mas se estende aos modos como as narrativas se estruturam.

De acordo com Carlos Roberto Nogueira¹³⁷, enquanto no Antigo Testamento bíblico os demônios existentes eram caracterizados como anjos destinados à execução da vontade de Deus, no Novo Testamento observa-se que a figura de Satã aparece como entidade autônoma cujo objetivo resume-se a desvirtuar os homens, afastando-os de Deus. O Diabo era então representado imagetivamente como um anjo bestial, capaz de adotar diferentes disfarces, entusiasta do frio e do domínio da noite. Além disso, os seres demoníacos se caracterizam por ocupar uma região intermediária na terra, entre Deus, localizado nas regiões mais elevadas, e os homens, habitantes das localidades mais baixas. É justamente essa perspectiva, introduzida em solo brasileiro a partir da colonização, que irá permear o imaginário das populações rurais

¹³⁵ XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.103.

¹³⁶ ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Arcádia, 1979. p.39.

¹³⁷ NOGUEIRA, Carlos Roberto. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru: EDUSC, 2002.

e sertanejas no Brasil, associando-se a elementos folclóricos locais que tornam tal entidade mais próxima dos homens.

É somente após os movimentos de Contrarreforma e as Revoluções Burguesas que o medo plantado pelos missionários cristãos em relação ao Diabo é substituído por um prazer estético em relação ao Mal. Deus, neste momento, é visto como um tirano que condenou a humanidade ao sofrimento e à morte como punição por nutrirem sede de conhecimento e o Diabo passa a representar a oposição fundamental contra a fé, uma força rebelde contra a moral tradicional. Segundo Laura de Mello e Souza¹³⁸, os pactos com entidades demoníacas, apesar de se assemelharem aos contratos feudais, corresponderiam a uma prática de caráter moderno, dado que se desenvolvem a partir de uma corrente demonológica erudita. Enquanto o conceito de demônio familiar pertence à uma tradição mágica medieval, a caracterização do pacto com o Diabo se relaciona com a crença ideológica do satanismo e com a premissa de que, a partir da Idade Moderna, “os homens que antes sujeitavam demônios tornaram-se seus servidores”¹³⁹. É a partir de obras tais como *Fausto*, de Goethe, que a perspectiva do pacto com o demônio passa a ser representada não só como uma aliança com o Mal, mas também como o derradeiro fim do terror da fé absoluta, uma possibilidade de encontrar no Diabo uma entidade capaz de suprir as necessidades e desejos que Deus recusou aos homens.

No pacto retratado na obra de Goethe, o sujeito busca obter onisciência em relação ao conhecimento, eliminando assim a vulnerabilidade estabelecida por Deus através do pecado original. Mefistófeles assume a figura de um cão e ao transformar-se em humano realiza um acordo com Fausto selado com sangue. Em *Grande Sertão: Veredas* observa-se que o motivo que move Riobaldo em direção a realização de um suposto pacto com o Diabo é o desejo de eliminar Hermógenes. Guimarães Rosa retoma o imaginário erudito presente na obra de Goethe em determinadas passagens de *Grande sertão: veredas*, tal como podemos visualizar no seguinte excerto:

Do Tristonho vir negociar nas trevas de encruzilhadas, na morte das horas, soforma dalgum bicho de pêlo escuro, por entre chorinhos e estados austeros, e daí erguido sujeito diante de homem, e se representando, canhim, beijudo, manquinho, por cima dos pés de bode, balançando chapéu vermelho emplumado, medonho como exigia documento com sangue vivo assinado, e como se despedia, depois, no estrondo e forte enxofre.¹⁴⁰

Ao referir-se ao Diabo como um animal com pelagem escura que se ergue como homem e que uma assinatura feita com sangue, Guimarães Rosa retoma a imagem de Mefistófeles e,

¹³⁸ SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p.335.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.336.

portanto, a tradição erudita referente ao pacto fáustico. Ao mesmo tempo, ao situar o Demônio como entidade de hábitos noturnos e denominá-lo Tristonho, Riobaldo retoma alcunhas tipicamente populares que tornam o Diabo próximo aos seres humanos.

No caso da referida obra de Guimarães Rosa, a realização efetiva do pacto não é comprovada, de forma que se levanta um questionamento ético em relação ao Mal que, no entanto, não possui resolução e que se mantém ambíguo. Podemos observar a postura dúbia de Riobaldo em relação à realização do pacto neste trecho, no qual o jagunço elabora acepções quanto à credibilidade do Diabo:

Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. (...) Assim parava eu, por reles desânimo de me aluir dali, com efeito; nem firmava em nada minha tenção. As quantas horas? E aquele frio, me reduzindo. Porque a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe – que mais não fala, pronto de parir, ou, quando o que fala, a gente não entende? Despresenciei. Aquilo foi um buracão de tempo.¹⁴¹

Nessa passagem, ao colocar o Diabo como entidade que habita um entre-espaço, faz-se referência a um imaginário popular. Ao mesmo tempo em que Riobaldo afirma que o Diabo não existe, garante que a entidade o escutou de alguma forma – ou seja, estrutura-se uma ambiguidade que torna impossível garantir a efetividade do pacto. Como não há uma resolução, não há como determinar se o que fez com o que o líder Urutu-Branco ganhasse a guerra jagunça e derrotasse Hermógenes foi a realização de uma aliança com o Demônio ou se foram as próprias ações de caráter violento realizadas por Riobaldo, sem qualquer interferência de entidades místico-religiosas. Dessa forma, é impossível distinguir se o Mal seria algo absoluto e externo que se manifesta através da entidade do Diabo, responsável por levar o sujeito a agir de forma violenta, ou se o indivíduo, enquanto ser humano, apresenta forças destrutivas como algo interno e inerente a sua constituição, revelando uma vocação humana para o Mal.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, apresenta-se no próprio título a polaridade que perpassa a obra como um todo: no sertão, tanto Deus quanto o Diabo são entidades atuantes. Manuel resolve buscar no movimento messiânico, comandado pela figura divina de Sebastião, a realização de suas necessidades, simbolizando assim a busca de que Deus atenda suas preces. Posteriormente, ao frustrar-se com a eficácia do movimento, junta-se a Corisco, símbolo da rebeldia e da desordem e que, através da alcunha de Diabo Loiro, retoma a simbologia do Demônio como entidade do universo do caos. Assim, ao passar por um rito de iniciação que o

¹⁴¹ Ibidem. p.345-346.

transforma em Satanás e que o admite como membro do bando jagunço, Manuel está, na verdade, realizando um pacto com o Diabo na tentativa de que tal entidade supra as necessidades que Deus foi incapaz de lhe prover. Da mesma forma que *Grande Sertão: Veredas* estabelece uma ambiguidade sem solução, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* também o faz: somos incapazes de mensurar se Manuel age violentamente por estar possuído pelo Mal ou se o mesmo, enquanto sujeito, apresenta uma maldade interior inerente à sua condição humana.

Essas situações de possível enredamento com instâncias pertencentes à ordem do misticismo teriam ligação com o problema do *desenraizamento transcendental*. No que se refere à Literatura, o *romance*, enquanto gênero, se caracteriza por apresentar uma estrutura que se coloca em consonância a um modo de vida em que a experiência é encarada como algo a ser buscado – ou seja, que não configura algo dado com base em uma relação entre o divino e o humano e que pode ser apreendida em sua totalidade, como na epopeia grega – e que se encontra limitado aos índices de precariedade humana. Segundo Alfredo Bosi, temos:

O romance, estrutura formada em uma sociedade heterogênea, contraditória e descontínua, procede sem modelos prévios, como toda busca ou arriscada travessia: o seu herói é problemático, pois deve construir para si mesmo - em meio aos acasos e às rupturas da existência - um sentido que, contrariamente ao que ocorre na antiga epopeia, não lhe é dado jamais e poderá fugir-lhe para sempre.¹⁴²

Como visto anteriormente, em *Grande sertão: veredas* Riobaldo se caracteriza como um narrador que atribui às suas vivências significados incógnitos, de modo que sua narração se desenvolve com falta de encadeamento causal e, portanto, pautada na descontinuidade. Defende-se que essa desordem constitutiva da narração promovida pelo protagonista pode estar associada a um componente demoníaco que lhe atravessa, uma vez que o *estranho*, aquilo que não pode ser compreendido, conforme define Carlos Nogueira¹⁴³, pode ser associado à simbologia do Diabo.

Na medida em que a causalidade é problematizada, é viável afirmar que o universo no qual Riobaldo se insere manifesta-se como um contexto em que predomina uma ausência de leis regulares capazes de explicar os modos como os eventos se processam. Há, assim, o estabelecimento de uma estrutura de narração que se pauta na *desordem* como elemento constitutivo.

É em função dessa sinuosidade característica da rememoração do protagonista – a qual pode ser considerada uma narração de forma demoníaca – que, em *Grande sertão: veredas*, por vezes, Riobaldo define não apenas a sua vida de modo geral, mas também a sua própria

¹⁴² BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985. p.46.

¹⁴³ NOGUEIRA, Carlos Roberto. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru: EDUSC, 2002.

esquemática narrativa, como sendo construções erigidas por meio do erro. Isso fica evidente, por exemplo, na seguinte passagem: "Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava."¹⁴⁴ Nesse trecho, Riobaldo estabelece uma comparação entre “vida” e “relato”, estipulando uma relação de similitude entre as duas instâncias. Essa igualdade entre as partes se processa a partir do traço de desordem por elas compartilhado. Dessa forma, Riobaldo promove uma associação que pode ser tomada como uma justificativa para a forma como constrói sua narração: se a sua vida não é passível de ser definida de maneira totalizante, isto é, se faltam predicados para caracterizá-la a partir de um significado unívoco, também sua narração assim o será, estruturando-se, assim, através da descontinuidade entre as partes que a compõe.

Para além disso, Tatarana confessa o desejo de que se cada pessoa tivesse definido, para si, o papel que irá desempenhar ao longo de sua própria vida. Isso garantiria, de acordo com sua perspectiva, que a possibilidade de cair em erros diminuísse, uma vez que a indicação efetiva de como se portar, assim como em uma peça de teatro, cada indivíduo tem certeza do que deve fazer. Isso é o que Riobaldo achava no passado, mas configura também uma opinião que se estende ao momento em que enuncia sua narração. Permanece para ele, então, a ideia de que a verdade não se apresenta às pessoas de modo transparente; predomina, ao longo da travessia, a suscetibilidade ao caos.

Assim como em *Grande sertão: veredas* a desordem opera como base para o encadeamento narrativo e para a consciência narradora, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* processo semelhante se concretiza no que se refere à linguagem cinematográfica. De acordo com Ismail Xavier¹⁴⁵, o percurso de Manuel, protagonista da narrativa cinematográfica, pode ser definido como um movimento regido por uma lógica de aproximação de uma lucidez transformadora. Desse modo, cada fase pela qual o protagonista passa estaria inserida em uma trajetória que tem como função conduzir o sertanejo a um estado de emancipação, momento esse em que, segundo Antônio das Mortes, ocorreria “A grande guerra sem a cegueira de Deus e do Diabo”.

Entretanto, como visto anteriormente, a trajetória de Manuel configura um percurso errático. Na primeira parte da narrativa, constrói-se a realidade do sertão nordestino: o sol escaldante no céu, o vaqueiro, a seca, o gado morto, a casa pobre, a procissão e a lentidão que

¹⁴⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.205.

¹⁴⁵ XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

simboliza o exaspero de quem vive da esperança de um futuro melhor que nunca chega. Tentando fugir desse contexto de miséria, o vaqueiro e sua esposa deixam a antiga casa e dirigem-se à comunidade de Sebastião, mantendo no horizonte a perspectiva de que uma vida dedicada ao serviço religioso será capaz de lhes prover uma situação mais confortável. No entanto, o grupo de beatos de Monte Santo se revela como uma população que, por vezes, aparece exposta a dificuldades até maiores que aquelas vivenciadas pelo sertanejo que atua como vaqueiro ou que trabalha para garantir a subsistência, pois, não só os fiéis devem seguir uma série de contrições cobradas por Sebastião, como ainda são perseguidos e atacados instâncias relacionadas à República e à Igreja Católica.

Na terceira parte da narrativa, Corisco, Dada e o que restou do bando de Lampião entram em contato com o protagonista. Ao transitarem da comunidade para o bando, Manuel e Rosa novamente se empenham na busca desesperada de um novo sentido para suas vidas, uma vez que o messianismo foi violentamente extirpado do contexto de sociabilidade no qual se inseriam. Agora, integrando o cangaço e seguindo, assim, a premissa de Corisco, a qual se baseia em “desarrumar o arrumado”, Manuel coloca-se em luta direta contra aqueles que, politicamente, controlam o governo. Com a morte do Diabo Loiro, por sua vez, o protagonista e sua companheira lançam-se em uma corrida pelo sertão, a qual não apresenta ponto final definido.

Tomando esse percurso, é possível identificarmos que Manuel e Rosa apresentam uma trajetória pautada na *instabilidade*, de modo que ambas as personagens permanecem em trânsito pelo espaço sertanejo. Devido a processos de violência que impactam os modos de vida por eles adotados, o vaqueiro e sua esposa não permanecem em um mesmo contexto de sociabilidade por um longo período, o que significa dizer que predomina o contínuo *deslocamento*.

Manuel pode ser interpretado como uma personagem cinematográfica que guarda características comuns às de um protagonista do romance moderno, o qual se encontra em um contexto de *desenraizamento transcendental*. Isso porque a personagem principal de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* tenta construir para si, em meio a uma série de acontecimentos que imprimem processos de ruptura para com determinadas perspectivas de vida, um sentido para sua existência. Assim, se em determinados momentos Manuel adere à crença religiosa de Sebastião, em outros, toma para si o fuzil do cangaço – movimentos, esses, que conferem à sua jornada uma estrutura sinuosa.

Por mais que percebamos a disposição cronológica da trajetória de Manuel e Rosa – ou seja, ainda que todas as fases experienciadas pelo vaqueiro sejam indicadas, ao longo do enredo,

de forma a seguirem uma ordenação temporal que se baseia na sequenciação lógica –, cada parte da vida do protagonista é representada por meio de procedimentos estéticos específicos, o que forma uma pluralidade de elementos formais através dos quais a narrativa é concretizada.

É válido, portanto, associarmos o deslocamento errático de Manuel a um traço demoníaco que se manifesta, também, na estrutura de *Deus o Diabo na Terra do Sol*. Temos, desse modo, uma disposição em que a linguagem cinematográfica e os temas se vinculam em profundidade: assim como a subjetividade de Manuel é perpassada pelo elemento da *desordem*, imprimindo-lhe uma trajetória errática, também a configuração estética de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* adquire contornos associados à descontinuidade narrativa.

A violência e o sacrifício

Tanto em *Grande sertão: veredas* quanto em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a violência também aparece como veículo de expressão do sagrado. René Girard postula que, nas sociedades arcaicas, “a função do sacrifício é apaziguar as violências intestinas e impedir a explosão de conflitos”¹⁴⁶, ou seja, nas comunidades que não dispõem de um sistema judiciário organizado, o sacrifício tem a função de evitar o desenvolvimento de um processo de generalização da violência recíproca e infinita.

Ainda segundo o antropólogo, “o sacrificial faz convergir as tendências agressivas para vítimas reais ou ideais, animadas ou inanimadas”¹⁴⁷, de forma que se escolhe um bode expiatório socialmente eleito para que o mesmo, de forma ritualizada, receba a violência acumulada de toda a comunidade. Por meio desse processo, a sociedade define, unanimemente, como conduzir a violência de modo a evitar o risco de autodestruição.

De acordo com Mary Douglas, o impuro “é aquilo que não pode ser incluído se se quiser manter esta ou aquela ordem”¹⁴⁸, isto é, a noção de impureza remete simbolicamente a significados que extrapolam considerações relacionadas aos conceitos de limpeza ou saúde, fazendo referência a seres ou objetos que perturbam a manutenção organizada de um sistema por meio do desrespeito aos limites ou às regras estipuladas.

Aliando as perspectivas teóricas de René Girard e Mary Douglas, torna-se possível assentir que Hermógenes representa um bode expiatório no enredo de *Grande sertão: veredas*. O suposto pactário, ao matar o líder Joca Ramiro, desrespeita o código de honra jagunço,

¹⁴⁶ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990. p.26.

¹⁴⁷ Ibidem. p.32.

¹⁴⁸ DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.33.

introduzindo a impureza e a desordem na comunidade em questão. Para que ocorra a purificação do núcleo social, tal impureza deve ser expiada, de forma que não só se elimine aquele que introduziu o conflito dentro da sociedade, mas também se aniquile o próprio bando de Hermógenes, evitando que se desencadeie um processo de vingança no futuro. Esse massacre restitui simbolicamente a condição de irmandade, avessa ao viés de traição, ao bando jagunço.

Ginzburg¹⁴⁹ chama atenção ao fato de que a personagem de Hermógenes apresenta uma caracterização ambígua, a qual, de certa forma, se assemelha à ambiguidade que constitui Édipo, considerado, por René Girard, um dos modelos de bode expiatório que temos em nosso imaginário coletivo. Hermógenes, assim como Édipo, é *impuro*, sobretudo por ter traído a confiança de Joca Ramiro, e, portanto, está próximo do que é considerado *baixo*; mas o suposto pactário também possui algo de *elevado*, uma vez que configura uma das lideranças jagunças. É devido a essa configuração específica que o ódio de Riobaldo em relação a Hermógenes – sentimento esse que, a princípio, não apresenta qualquer motivação, mas que, ainda assim, move o protagonista a ponto de ele afirmar "A modo que o resumo de minha vida, em desde menino, era para dar cabo definitivo do Hermógenes (...)"¹⁵⁰ – acaba se transmutando na imagem do bode expiatório a partir do momento em que a comunidade se vê maculada pelo rival de Tatarana. Hermógenes tem uma posição central na vida jagunça, portanto, ao assassinar Joca Ramiro, introduz uma *mácula* para dentro da comunidade que deve ser extirpada a fim de que não se reproduza.

A morte de Hermógenes é não apenas expiação da traição que permeia a sociabilidade jagunça, mas também extirpação do mal particular que aflige Riobaldo, uma vez que o protagonista nutre um ódio desmedido pelo rival. De acordo com Antonio Candido, "a vingança contra o bando traidor de Hermógenes e Ricardão só pode ser efetuada quando Riobaldo, novo chefe do bando que representa o lado justo das coisas no sertão, passa por um processo de mudanças de personalidade, simbolizada no pacto com o diabo, que completa a riqueza da situação, instalando-o também no terreno do mal".¹⁵¹ Assim, assume-se que, para derrotar Hermógenes, Riobaldo deve equiparar-se a ele, tornando-se pactário também. O processamento eficaz do pacto não é garantido, porém, Tatarana, após o episódio nas Veredas-Mortas, passa a assumir um comportamento agressivo, o qual ele mesmo questiona como sendo próximo do

¹⁴⁹ GINZBURG, Jaime. *A desordem e o limite: a propósito da violência em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993. 111 f. Tese (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1993.

¹⁵⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.465.

¹⁵¹ CANDIDO, Antonio. "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.153.

demoníaco. Dessa forma, pode-se assumir que “Matar Hermógenes é também matar a figura especular, igualmente (virtualmente) pactária, demoníaca, e pelo componente mimético, matar a si próprio enquanto pactário; livrar-se, como num suicídio parcial, do próprio Riobaldo-demônio”¹⁵². É importante notar, ainda, que a morte de Hermógenes implica, no enredo de *Grande sertão: veredas*, o óbito de Diadorim, isto é, outro indivíduo, além daquele que funciona simbolicamente como bode expiatório, acaba por ser imolado.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* também se processam rituais de cunho sacrificial, os quais se encontram relacionados com questões vinculadas ao princípio de organização social. O primeiro sacrifício a figurar no enredo da narrativa cinematográfica tem como propósito a purificação de Rosa, esposa de Manuel. Enquanto o vaqueiro encontra-se comprometido com o ideário de justiça proclamado por Sebastião, sua esposa apresenta resistência em acreditar nas propostas do movimento messiânico. Como Rosa aparece como um indivíduo dissidente do movimento sebastianista, ela é classificada como pecadora e vista como aquela que introduz o elemento da *desordem* no interior da comunidade messiânica. Manuel, seguindo o discurso profético de Sebastião, acredita que deve lavar a alma dos pecadores com o sangue dos inocentes para que toda a comunidade possa, enfim, atingir a Ilha Sagrada, única localidade a ser preservada após o dilúvio que inundará o sertão. Manuel escolhe um bebê a ser sacrificado em nome de Rosa, ou seja, elege-se uma vítima real e animada como bode expiatório, cujos “direitos e deveres são praticamente inexistentes”¹⁵³, dado que, por ser uma criança, não foi iniciada plenamente na vida social. É através da morte da criança e da utilização do seu sangue que se purificaria Rosa, símbolo da *impureza* na comunidade de Sebastião.

Aqui, assim como em *Grande sertão: veredas*, a realização do rito sacrificial acaba por culminar na morte de outro indivíduo que não aquele que já havia sido estabelecido previamente como vítima a ser imolada. Rosa, esposa do protagonista de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mata Sebastião antes que ele possa finalizar o rito de purificação que ele vinha desenvolvendo junto de Manuel e antes que Antônio das Mortes o encontre e cumpra a missão de matar o líder religioso. A morte do beato institui um momento de crise na vida de Manuel, que permite ao vaqueiro e sua esposa mudarem os rumos de suas trajetórias. É após o assassinato de Sebastião que Antônio das Mortes consente que o protagonista e sua companheira fujam a fim de contarem pelo sertão o que lhes havia ocorrido, deixando claro para todos que lhes

¹⁵² GINZBURG, Jaime. *A desordem e o limite: a propósito da violência em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993. 111 f. Tese (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1993. p.94.

¹⁵³ GIRAD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990. p.24.

encontrassem que o autoritarismo de Sebastião e o domínio da mística religiosa tinham chegado ao fim. Na saída, o casal se depara com o cego Júlio, que os levam ao encontro de Corisco. O significado desse ritual para a jornada de Manuel será trabalhado de modo mais específico no próximo capítulo da dissertação.

Cabe, ainda, traçarmos algumas considerações a respeito dos modos como o romance a narrativa cinematográfica dispõem as cenas em que ritos sacrificiais são processados. Em *Mito e Realidade*, Mircea Eliade postula que a realização de rituais é responsável por abolir o tempo profano e cronológico, na tentativa de recuperar o tempo o sagrado em que ocorrem irrupções de entidades sobrenaturais. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* podemos verificar o impacto de tal consequência dos rituais na própria estrutura formal da obra. Durante a ocorrência do sacrifício que visa à purificação de Rosa, as cenas que se passam dentro da capela são marcadas, no plano sonoro, pela predominância do silêncio cerimonial, e no plano imagético, pela realização de gestos lentos e marcados. Esse tempo de relativa imobilidade, em que predomina o uso da câmera fixa e do plano-sequência, gera uma sensação de equilíbrio e tranquilidade no espectador que contrasta de maneira pungente com os planos que focalizam o exterior da capela, nos quais a câmera permanece girando mistura-se a histeria por parte dos fiéis ao som estridente do vento.

Estabelece-se, portanto, segundo os termos de Ismail Xavier, uma “dialética de rarefação-condensação”¹⁵⁴ no que diz respeito às ações: nos momentos de ritual, temos poucas atividades sendo representadas em uma longa extensão temporal, o que gera uma sensação de suspensão da percepção habitual do que se passa, o que condiz com a infinidade do tempo das entidades sagradas; nos períodos em que se escapa da realização de rituais sagrados, ações rápidas e bruscas se condensam em curtos períodos de tempo, produzindo uma sensação de desordem instaurada que não condiz com a temporalidade harmônica associada à transcendência.

No livro *Grande sertão: veredas* ocorre uma construção formal semelhante. No momento em que Riobaldo convoca o Diabo na expectativa de realizar um pacto com tal entidade, nos deparamos com comentários por parte do protagonista em que o jagunço sugere a passagem do tempo de maneira prolongada e a predominância do silêncio no plano auditivo. Riobaldo tece os seguintes comentários enquanto se encontra na encruzilhada das Veredas Mortas: “Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais”¹⁵⁵, “O

¹⁵⁴ XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.100.

¹⁵⁵ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.345.

não sei quanto tempo foi que estive”¹⁵⁶ e “Aquilo foi um buracão de tempo”.¹⁵⁷ Além disso, poucas ações são, de fato, realizadas nesse ponto da narrativa e quando o são, pautam-se na repetição de gestos, como quando Riobaldo enuncia repetidamente alcunhas referentes ao Diabo, na tentativa de invocá-lo. Essa estrutura formal pautada na rarefação de ações em um longo período de tempo ocasiona no leitor uma sensação de imobilidade condizente com a temporalidade infinita das entidades sobrenaturais, o que suspende a noção de tempo histórico e cronológico dos homens. Entretanto, a efetividade do pacto não é garantida, já que Riobaldo, como visto anteriormente, afirma não ter obtido qualquer resposta da entidade sobrenatural que chamava.

¹⁵⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.346.

¹⁵⁷ Idem.

CAPÍTULO 3

Soberania e necropolítica

A década de 1950, período da publicação de *Grande sertão: veredas*, se caracteriza como um momento histórico cuja premissa política se pauta na definição de um novo projeto moderno de nação, o qual, por meio de um processo de desenvolvimento econômico, seria capaz de eliminar os modos de vida arcaicos da sociedade brasileira.¹⁵⁸ Essa lógica desenvolvimentista, voltada para a modernização do país, implicou a eliminação dos restos do passado em favor de um novo tempo histórico que reconfigurasse o sentido de compartilhar um espaço comum e que promovesse o sentimento coletivo de identificação para com uma imagem única da nação.

Grande sertão: veredas apresenta alguns dos impasses que tomaram conta da sociedade brasileira a partir do momento em que a afirmação do moderno passou a ser instituída pelo Estado. A aparição “dos índices e assinaturas do arcaico”¹⁵⁹ no sertão rosiano produz, desse modo, a emergência de modos de vida que, durante a implementação do projeto de modernização do Brasil, foram criminosamente apagados. Temos, assim, um universo ficcional que, por ser fortemente marcado pela ocorrência de tensões entre os mecanismos de poder, materializados no “catálogo articulado de soberanias”¹⁶⁰, rompe com as concepções totalizantes que embasaram o projeto desenvolvimentista de 1950, conferindo uma representação a grupos sociais que se caracterizam como vozes excluídas a história.

O universo narrativo de *Grande sertão: veredas* interpela o esquecimento subjacente à ideia unitária de história do Brasil para abrir um campo discursivo no qual circulam as formas de vidas apagadas na construção do ideário nacional. Desse modo, como coloca Ettore Finazzi-Agrò¹⁶¹, a costura de suas tramas visa não apenas lançar um olhar crítico ao passado brasileiro, mas tornar o presente o tempo da memória, sobre cujos restos mnêmicos se compõe um mapa espectral que confere lugar aos mortos. Portanto, a obra de Guimarães Rosa assume a responsabilidade de conferir uma face imagética a essas alteridades, tradicionalmente sufocadas

¹⁵⁸ SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.

¹⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 69.

¹⁶⁰ VECCHI, Roberto. “Casa-grande sertão: exceção e escrita literária em Guimarães Rosa (na contraluz de Cornélio Penna)”. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEŁKA, Marcel (Org.). *Espaços e caminhos de Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p.171.

¹⁶¹ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo, Editora UNESP, 2013. p.33.

por uma identidade brasileira imposta como única possível durante o processo de modernização nacional.

Uma das características de *Grande sertão: veredas* que parece indicar a preocupação do autor para com o retrato de um universo fortemente marcado pelo negativo – e, aqui, essa negatividade assume o sentido de *apagamento e eliminação* – diz respeito ao fato da narrativa ser iniciada com a palavra *Nonada* e com uma imagem que evoca a morte. O trecho é construído da seguinte forma:

- Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser - se viu -; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebicado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram - era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente - depois, então, se vai ver se deu morto. O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fecho; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade.¹⁶²

No excerto em questão, observa-se que Riobaldo dá início ao diálogo com seu interlocutor por meio de uma negativa, a qual se manifesta na palavra *Nonada*, vocábulo que, de acordo com João Adolfo Hansen¹⁶³, pode assumir as funções de substantivo, advérbio ou predicação, mas que, de todos os modos, remete a algo sem importância, próximo ao nada. *Nonada* é precisamente a origem da obra. É, portanto, uma *negatividade* que funciona como base para o desenrolar narrativo.

Além disso, essa passagem narrativa comporta o ato de Riobaldo contar um episódio envolvendo a morte de um bezerro que teria nascido com traços que, segundo a cultura popular, são suficientes para classificá-lo como um animal no qual o Diabo se manifestava. Em seu livro *As formas do falso*, Walnice Galvão registra que é “a presença do gado que unifica o sertão”¹⁶⁴, o que nos permite afirmar que o bezerro descrito por Riobaldo pode funcionar como uma metáfora do universo sertanejo. Além disso, o jagunço evidencia que “Isto é o sertão” - ou seja,

¹⁶² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.19.

¹⁶³ HANSEN, João Adolfo. *O O: A ficção da literatura em “Grande Sertão: Veredas”*. São Paulo: Editora Hedra, 2000. p. 43.

¹⁶⁴ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p.27.

que a realidade do povo sertanejo comporta o uso desmedido da violência no que diz respeito à resolução de conflitos e se apresenta marcada pela morte.

Glauber Rocha, por sua vez, ao elaborar a narrativa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, compõe “uma teleologia – a da formação nacional – que tem seu parentesco com outros exemplos de narrativas de fundação, mas exhibe nítida diferença”.¹⁶⁵ Essa diferença reside justamente no reconhecimento de que essa formação não se completou. O diretor cinemanovista coloca o sertão como geografia representativa do subdesenvolvimento, de modo a evidenciar as populações que, durante o processo de modernização do país, foram relegadas à marginalização, o que as conduziu a experiências de miséria e de exposição à vulnerabilidade.

Assim como em *Grande sertão: veredas*, a narrativa cinematográfica de Glauber Rocha também inicia evocando a presença simbólica da morte no espaço sertanejo. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, após o *travelling* do início, que percorre a paisagem árida da caatinga a fim de situar espacialmente o espectador, há um plano fechado de uma carcaça de boi ainda em decomposição (Figuras 25 e 26). A isso, segue-se um *close* em Manuel (Figuras 27 e 28), o que estabelece certo paralelismo entre sertanejo e cadáver animal e sugere, portanto, que a condição miserável do animal reflete, em certa medida, os modos de existência do vaqueiro. Esses planos, segundo Ismail Xavier, “concentram a carga de informação e a força dramática da apresentação da seca e das condições precárias de vida no sertão”.¹⁶⁶

Figura 25 – Carcaça animal

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

¹⁶⁵ XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.11.

¹⁶⁶ *Ibidem*. p.96.

Figura 26 – Animal em decomposição

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 27 – Manuel olhando o cadáver animal

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 28 – Manuel olhando para a paisagem ao seu redor

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Os cadáveres que aparecem na abertura de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* podem ser interpretados, assim, como uma metonímia: eles representam uma paisagem característica do Brasil, na qual vivem populações violentamente soterradas pelo esquecimento constitutivo do processo histórico e cultural da nação, uma vez que seus modos de vida, pautados em índices arcaicos de organização social, foram interpretados como entraves para o pleno estabelecimento da proposta desenvolvimentista. Trata-se, assim, de um sinal de subtração e da expressão de uma falta por cuja abertura emerge a proliferação de espectros esquecidos e excluídos nos processos de construção da suposta unidade nacional.

Grande sertão: veredas e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* são colocadas, assim, como narrativas capazes de dissolver as mitologias nacionais construídas a partir da ideia de coesão e homogeneidade, abrindo o caminho para a construção de uma imagem do país que comporta a apresentação de grupos sociais impactados pela exclusão e de formas de vidas enterradas na vala do esquecimento nacional.

Além disso, tomando a perspectiva de Julia Kristeva¹⁶⁷ de que o cadáver pode ser definido como símbolo da morte a infestar a vida, é pertinente considerar a interpretação de que as duas obras, ao inaugurarem seus enredos por meio da disposição de imagens que fazem referência a animais ou pessoas mortas em meio ao contexto da paisagem sertaneja, introduzem metaforicamente a ideia de que a situação social daqueles que ali habitam aparece permeada pelo óbito. Cabe considerar, no entanto, que o processo de morte ao qual nos referimos não se vincula exclusivamente à deterioração do corpo físico, mas diz respeito, simbolicamente, à *morte social* enfrentada pela população sertaneja, ou seja, aos procedimentos de exclusão e marginalização das massas populares estruturados pela classe dominante – que organiza o Estado como um aparato de poder exclusivo, dissociado da sociedade – a fim de manter a parcela economicamente desfavorecida submetida a diversas práticas exploratórias, “seja pela opressão e coerção direta seja pela cooptação, favor, clientelismo ou pela privação dos mais elementares direitos de cidadania”¹⁶⁸. Assim, delineia-se a interpretação de que as populações sertanejas expostas em *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* representam indivíduos que, apesar de vivos em termos biológicos, passam por experiências marcadas pela ausência de direitos políticos, o que implica a configuração de uma morte social.

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin¹⁶⁹, o *limiar* designa uma zona intermediária entre duas categorias, muitas vezes opostas, bem como aponta para um lugar e um tempo indeterminados, os quais podem ter uma extensão variável. Os cadáveres expostos no início do romance de Guimarães Rosa e do filme de Glauber Rocha funcionam, portanto, como metáforas de um entrelugar social, isto, de uma experiência de *limiar*.

Cabe considerar, para fins interpretativos, como o conceito de *limiar* se relaciona com o conceito de *biopolítica*. Jeanne Marie Gagnebin, ao retomar as reflexões de Giorgio Agamben acerca dos campos de concentração instituídos pelo regime nazista, postula que a biopolítica contemporânea se fundamenta em uma “abundância de ‘zonas cinzentas’, indeterminadas, onde

¹⁶⁷ KRISTEVA, Julia. “Sobre la abyección”. In: *Poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2006. p.11.

¹⁶⁸ SEGATTO, José Antonio. “Cidadania de ficção”. In: SEGATTO, José Antonio.; BALDAN, Ude. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999. p.218.

¹⁶⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014. p.37.

se amontoam mortos-vivos na indiferença generalizada dos vivos ditos normais”¹⁷⁰. Nesses contextos, predomina a incapacidade “de não ousar mais experimentar nem a intensidade da vida nem a dor da morte”¹⁷¹, de modo que os sujeitos inseridos nesses contextos seguem vivendo num limiar de indiferença e indiferenciação, como se essa existência administrada fosse a única vida real e possível.

O biopoder, segundo Michel Foucault, pode ser definido como “o direito soberano de matar”¹⁷² e seus mecanismos de manifestação se apresentam inscritos na forma em que funcionam todos os Estados modernos. Em tais instâncias, “o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo”¹⁷³ e opera com base em uma divisão entre vivos e mortos, isto é, entre aqueles que devem viver e aqueles que devem morrer a fim de que se garanta a soberania nacional. Esse controle prevê, para garantia de sua eficácia, a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e a criação de uma cesura biológica entre uns e outros.

Para Achille Mbembe¹⁷⁴, a expressão máxima da soberania é a produção de normas gerais por um corpo social composto por homens e mulheres livres e iguais, os quais são considerados sujeitos completos devido ao fato de serem capazes de autoconhecimento, autoconsciência e autorrepresentação. A política, portanto, poderia ser definida como “um projeto de autonomia e a realização de acordo em uma coletividade mediante comunicação e reconhecimento”.¹⁷⁵ No entanto, segundo o filósofo camaronês, existem formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas a “instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações”.¹⁷⁶ Tais formas de soberania, assim como os campos da morte nazistas, constituiriam o *nomos* do espaço político em que ainda vivemos.

Os espaços colonizados seriam exemplos de localidades regidas por essa *necropolítica*. Neles, os regimes governamentais relegam o colonizado a uma terceira zona, “entre o estatuto de sujeito e objeto”¹⁷⁷, isto é, produz-se uma condição de limiar: determinadas parcelas de uma população são classificadas como um segmento desprovido de estatuto político e reduzidas aos seus corpos biológicos. Os espaços colonizados revelam, ainda, um mosaico de direitos de

¹⁷⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014. p.49-50.

¹⁷¹ Ibidem. p.50.

¹⁷² FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso dado no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.305.

¹⁷³ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2019. p.17.

¹⁷⁴ Ibidem. p.9.

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Ibidem. p.10-11.

¹⁷⁷ Ibidem. p.39.

governar – ou seja, uma pluralidade de soberanias -, incompletos e sobrepostos, nos quais sobejam “fidelidades plurais, suseranias assimétricas e enclaves”.¹⁷⁸ Em decorrência dessas autoridades concorrentes, “não há distinção entre o inimigo interno e o externo”¹⁷⁹, o que expõe a todos a uma vida permeada pela guerra constante.

Em *Grande sertão: veredas*, é possível observar a representação de populações expostas à guerra de modo constante devido, sobretudo, à luta pela soberania. O sistema de jagunço e o conjunto de conflitos que envolvem esse segmento social revelam uma organização que, em função da existência de autoridades concorrentes, encontra-se em contínua disputa violenta pelo poder. A guerra que se estabelece em função do assassinato de Joca Ramiro configura um exemplo representativo de uma biopolítica que permeia esse núcleo de sociabilidade, uma vez que não só conflito tem início em decorrência de uma afronta a um poder soberano, mas também se desenvolve com uma delimitação clara de quais grupos devem ou não morrer.

No entanto, a maior parte das práticas de necropolítica que se fazem presentes no universo narrativo de *Grande sertão: veredas* envolvem a figura do Estado brasileiro. O primeiro conflito, em nome da soberania do governo, envolve o objetivo de Zé Bebelo de eliminar os jagunços do sertão. Zé Bebelo afirma “Eu tenho é a Lei. E soldado tem é a lei...”¹⁸⁰ a Riobaldo, demonstrando o quanto sua autoridade se encontra calcada numa instância superior de autoridade – a saber, o governo. Como representante do Estado – aquele que personifica a *Lei*, com letra maiúscula, em contraposição à *lei*, de letra minúscula, dos simples súditos –, Zé Bebelo almeja desenvolver um grande projeto de modernização, o qual é descrito por Riobaldo da seguinte forma:

Como estava reunindo e pervalendo aquela gente, para sair pelo Estado acima, em comando de grande guerra. O fim de tudo, que seria: romper em peito de bando e bando, acabar com eles, liquidar com os jagunços, até o último, relimpar o mundo da jagunçada braba. – “Somente que eu tiver feito, siô Baldo, estou todo: entro direito na política!” Antes me confessou essa única sina que ambicionava, de muito coração: e era de ser deputado!¹⁸¹

Zé Bebelo completa seu discurso dizendo que “Agora, temos de render este serviço à pátria – tudo é nacional!”¹⁸². Por meio da análise desses trechos, pode-se identificar que o então chefe jagunço opta por empreender tais medidas em nome da *pátria*, ou seja, pela soberania nacional. A fim de defender o poder do Estado, Zé Bebelo situa os jagunços como um inimigo

¹⁷⁸ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2019. p.53.

¹⁷⁹ Ibidem. p.48.

¹⁸⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.276.

¹⁸¹ Ibidem. p.115.

¹⁸² Ibidem. p.116.

interno a ser combatido, como um grupo que impede a coesão social. Essa perspectiva imunitária – isto é, de lidar com o Outro como um corpo estranho a ser eliminado do corpo político nacional – se coloca a partir do uso da palavra “relimpar” para definir a morte dos jagunços. Além disso, Zé Bebelo comenta que seu pré-requisito para entrar *direito* na política seria, no limite, decretar quem deve viver e quem deve morrer, ou seja, é por meio do exercício de um biopoder, o qual relega os jagunços a uma categoria sem direitos políticos e os reduz a mera matéria biológica, que o aspirante a deputado ganha reconhecimento de soberania.

Outra passagem da narrativa, em *Grande sertão: veredas*, que evidencia a instituição de um Estado brasileiro que se pauta em ditames biopolíticos ao se modernizar, diz respeito ao encontro de Riobaldo com o grupo de catrumanos e com os habitantes doentes do povoado de Sucruiú. O protagonista descreve os catrumanos nos seguintes excertos narrativos: “Que viviam tapados de Deus, assim nos ocos. Nem não saíam dos solapos, segundo refleti, dando cria feito bichos, em socavas”¹⁸³, “Aí plantavam suas rocinhas, às vezes não tinham gordura nem sal. Tanteei pena deles, grande pena. Como era que podiam parecer homens de exata valentia?”¹⁸⁴, “Que aqueles homens, eu pensei: que nem mansas feras; isto é, que no comum tinham medo pessoal de tudo neste mundo”.¹⁸⁵ Além desses trechos, Riobaldo elabora um grande comentário acerca dos catrumanos logo que seu bando se afasta deles:

Raça daqueles homens era diverseada distante, cujos modos e usos, mal ensinada. Esses, mesmo no trivial, tinham capacidade para um ódio tão grosso, de muito alcance, que não custava quase que esforço nenhum deles; e isso com os poderes da pobreza inteira e apartada; e de como assim estavam menos arredados dos bichos do que nós estamos: porque nenhuma más artes do demônio regedor eles nem divulgavam. [...] De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo medo!¹⁸⁶

De modo geral, predomina uma caracterização acerca desses indivíduos que os situa como sendo alteridades vulneráveis, vivendo em um contexto de grande miséria, e que não são reconhecidas como iguais pelos jagunços – segundo Riobaldo, eles estão mais próximos dos *bichos* do que qualquer outro tipo humano que habita o sertão, o que os afasta da possibilidade de reconhecimento político, uma vez que não seriam capazes de desenvolver uma autoconsciência, pré-requisito para a formação de uma soberania. É possível dizer, portanto, que os catrumanos configuram uma parcela da população sertaneja reduzida a seus corpos biológicos, sem estatuto político, o que os situa como um grupo vitimado pelo biopoder do

¹⁸³ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.315.

¹⁸⁴ Ibidem. p.316.

¹⁸⁵ Ibidem. p.317.

¹⁸⁶ Ibidem. p.318-319.

Estado. Esse biopoder, neste caso, não se exerce por meio de uma guerra que promove a morte direta desses sujeitos, mas através do processo de retirada constante de direitos dessa população, o que, segundo Roberto Esposito¹⁸⁷, também configura uma biopolítica, dado que uma autoridade soberana está a determinar quais seres são descartáveis e implementando sistemas de planejamento e procedimentos em que o poder se exerce através do controle de corpos.

O excerto narrativo que mais evidencia o fato de os catrumanos não serem reconhecidos politicamente refere-se ao momento em que um desses indivíduos pergunta a Zé Bebelo de onde ele e seus agregados estão vindo e o obtém a seguinte resposta: “– ‘Ei, do Brasil, amigo!’ – Zé Bebelo cantou resposta, alta graça. – ‘Vim departir alçada e foro: outra lei – em cada esconso, nas toesas deste sertão...’”¹⁸⁸ Fica claro, assim, que, se Zé Bebelo vem do Brasil, os catrumanos que ali se encontram diante dele não configuram parte desse país, ou seja, são indivíduos apartados da soberania brasileira. Eles habitam, portanto, um limiar: eles *estão* no Brasil em termos geográficos, mas não *são* parte do que é considerado o país enquanto corpo político. Não por acaso, lembrava o próprio Riobaldo em sua narrativa, os catrumanos pareciam tão solidamente fundados na miséria geral como espíritos na sepultura, impossibilitados seja de morrer ou de viver. Eles configuram, assim, um retorno espectral, cuja ambiguidade espelha o funcionamento da *cisão biopolítica*¹⁸⁹, a qual opera um recorte entre os vivos, separando aqueles que fazem parte do perfil identitário do povo nacional dos que se tornam o resíduo de vidas sem existência política.

Além disso, a imagem dos catrumanos, construída pela constituição dos seus corpos como elemento central de diferenciação e estranhamento representa para Riobaldo a iminência do perigo que deve ser controlado, combatido e mesmo suprimido: “Como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser?”¹⁹⁰. Olhar essa população causa uma despossessão do narrador, pois está diante do que ele considera uma alteridade estranha e que lhe causa medo, cuja aparência e cultura foi reprimida e recalcada, mas que, agora, a partir da sua presença que não é imagem e semelhança do protagonista, desperta todo um desejo imunitário. A vontade de imunidade revela, assim, de acordo com Ettore Finazzi-Agrò¹⁹¹, a brutalidade que rege a construção da identidade pessoal e também nacional, uma vez que a diferença desperta a vontade de proteger os dois corpos políticos (tanto

¹⁸⁷ ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

¹⁸⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.318.

¹⁸⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: poder soberano e vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p.173.

¹⁹⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994. p.320.

¹⁹¹ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p.194.

o individual como o coletivo) do risco representado pela contaminação da convivência compartilhada na comunidade. O caráter imunitário da visão de Riobaldo demonstra, dessa forma, uma dupla violência: de um lado, a vontade de criar barreiras identitárias e políticas para se proteger da alteridade, sobretudo por meio de divisões arbitrárias que fundamentam o corpo social da nação; de outro, a atribuição de característica medonha e animalesca a essa população como forma de legitimar sua destruição, para eliminar tudo que está fora das fronteiras individuais e coletivas de si.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por sua vez, a expressão da instrumentalização de dispositivos biopolíticos por parte de determinados grupos sociais também se faz presente. Primeiramente, é necessário ressaltar que Manuel, protagonista da obra, encontra-se, desde o início da narrativa, em situação de grande penúria. Como dito anteriormente, a abertura do filme de Glauber Rocha evoca um paralelismo imagético entre a carcaça de um animal morto e o sertanejo. O cenário de seca que se faz presente nos planos de abertura, bem como os excertos narrativos em que Manuel e Rosa encontram-se promovendo a moagem de mandioca, funciona como índices de um contexto de penúria articulado à uma omissão estatal prevalente no espaço sertanejo. A biopolítica se manifesta, aqui, por meio de uma falta de acesso pleno a direitos que, a princípio, seriam cabíveis a todos os cidadãos brasileiros. Neste caso, o Estado configura uma autoridade soberana que lida com a população sertaneja como um grupo característico do que Judith Butler define como *vidas precárias*. De acordo com a filósofa, pode-se definir a *condição precária* desta maneira:

A condição precária designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte. Estas populações estão mais expostas a doenças, pobreza, fome, deslocamentos e violência sem nenhuma proteção. A condição precária também caracteriza a condição politicamente induzida de maximização da precariedade para populações expostas à violência arbitrária do Estado que com frequência não têm opção a não ser recorrer ao próprio Estado contra o qual precisam de proteção.¹⁹²

Manuel e Rosa vivem em situação de precariedade justamente porque estão expostos – sobretudo se sua condição for comparada à disponibilidade de recursos dos coronéis que aparecem em alguns pontos da narrativa – à fome, à violência sem proteção e a um deslocamento constante em busca de melhores condições de vida. Eles são indivíduos sem garantia de direitos políticos e que são alvos de uma necropolítica, a qual prevê a sua destruição

¹⁹² BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p.47.

não por meio de uma violência que lhes atinge diretamente, mas em função da falta de acesso a redes sociais e econômicas de apoio organizadas pelo Estado.

Para além de uma disposição necropolítica do governo brasileiro, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* apresenta a ocorrência da destruição material de corpos humanos promovida por grupos que competem com o poder estatal. Os coronéis são os principais promovedores de uma violência, dirigida à população sertaneja, que é projetada com o objetivo de reforçar a perpetuação de soberania dos grandes proprietários de terra. Em dois momentos da narrativa cinematográfica, essas figuras de autoridade que operam em paralelo ao poder estatal agem de maneira violenta para com os sertanejos: o primeiro diz respeito à atitude de coronel Moraes de chicotear Manuel e, na sequência, ordenar que seus capangas persigam-no, o que culmina no assassinato da mãe do vaqueiro; o outro ponto se refere à decisão de um proprietário de gado, em articulação com a Igreja, de contratar Antônio das Mortes para matar Sebastião e os beatos de Monte Santo, pois, segundo a perspectiva dos mandantes do crime, essa nova comunidade lhes subtraía poder. Tanto Manuel quanto os beatos são vítimas, portanto, do exercício de um biopoder que tem como fundamento a tentativa de disciplinarização de seus corpos e a eliminação de seus direitos políticos.

Desse modo, tomando o que foi exposto acerca de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é possível afirmar que ambas as narrativas revelam a existência de índices *necropolíticos* no processo de modernização do Brasil. O romance e o filme indicam que, no interior do corpo nacional, opera-se uma cisão, por parte de um soberano – o qual pode ser tanto o Estado brasileiro quanto outros indivíduos que competem pela posição de autoridade máxima –, a qual define quais vidas são desprovidas de existência política, isto é, quais *vidas nuas*¹⁹³ são matáveis pelo biopoder.

Ao contrário de vocalizar a continuidade ininterrupta da ordem estatal, Guimarães Rosa e Glauber Rocha trazem à tona vozes fantasmagóricas pelas quais se enunciam as guerras praticadas não apenas no surgimento e construção do Estado moderno, mas também exercidas como o motor de seu funcionamento. A guerra revela-se, assim, tal como elabora Michel Foucault¹⁹⁴, um mecanismo fundamental para a manutenção da soberania e tem como finalidade o estabelecimento de múltiplas relações de dominação na vida social. Ao expor os conflitos violentos como sendo permeados por uma trama de relações de poder subjacente às instituições jurídicas e políticas, tanto *Grande sertão: veredas* quanto *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

¹⁹³ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: poder soberano e vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

¹⁹⁴ FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso dado no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

levantam, portanto, problematização envolvendo projetos de desenvolvimento da nação que escondem rastros de violência e crime.

Imagens espectrais e arcaísmo

Em certa passagem de *Grande sertão: veredas*, o grupo de jagunços ao qual pertenciam Riobaldo e Diadorim se estabelecem em uma casa-grande recém-abandonada denominada Fazenda dos Tucanos. Sob o comando de Zé Bebelo, que lidera a todos na luta contra Hérmogenes e Ricardão, o bando acampa nessa localidade. No entanto, três dias após a ocupação, o entorno da propriedade é inesperadamente sitiado pelos assassinos de Joca Ramiro e seus seguidores. Ocorre, então, um confronto armado, o qual é responsável pela morte de diversos jagunços. É também neste ponto da narrativa que se desenvolve o episódio em que os cavalos pertencentes ao grupo de Zé Bebelo são atingidos por uma chuva de tiros promovida pelos executores que ocupam o perímetro do complexo da casa-grande, atitude essa que conduz os animais a uma morte agônica. A batalha só se encerra uma vez que as tropas do governo, convocadas por Zé Bebelo, interferem no conflito.

O episódio da Fazenda dos Tucanos é narrado de modo detalhado por Riobaldo: cerca de quarentena páginas do romance são dedicadas a contar cada um dos momentos desse encadeamento de ocorrências, que começa com a chegada do bando de Zé Bebelo à propriedade e termina com a partida desse grupo rumo ao norte de Minas Gerais. O início desse arco narrativo vem acompanhado de uma descrição minuciosa da Fazenda dos Tucanos por parte de Riobaldo. Ele fala da localidade da seguinte forma:

Andei andando, vi aquela fazenda. Essa era enorme – o corredor de muitos grandes passos. Tinha as senzalas, na raia do pátio de dentro, e, na do de fora, em redor, o engenho, a casa-dos-arreios, muitas moradas de agregados e os depósitos; esse pátio de fora sendo largo, lajeado e com um cruzeiro bem no meio. Mas o capim crescia regular, enfeito de abandono.¹⁹⁵

Segundo Gilberto Freyre, a sociedade colonial, no Brasil, desenvolveu-se tendo como centro de poder a casa-grande, comandada por um patriarca, e à sombra dos engenhos e da exploração da mão de obra escrava.¹⁹⁶ Formando um verdadeiro complexo, a casa-grande e suas estruturas anexas, tais como a senzala e o engenho, funcionam como espaços representativos desse modo de organização social, específico da realidade brasileira, que se

¹⁹⁵ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.267.

¹⁹⁶ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2008. p.79.

perpetuou até o início dos tempos republicanos. Riobaldo, no excerto narrativo reproduzido anteriormente, indica a seu interlocutor uma série de características da propriedade que fazem dela uma construção representativa dessas formas de sociabilidade arcaicas.

Essas reminiscências do passado também se fazem presente quando, em outro momento da narrativa, já durante a investida do bando de Hérmenes e Ricardão contra os jagunços de Zé Bebelô, Riobaldo descobre uma série de papéis que retomam o contexto histórico imperial:

Que era que estava escrito nos papéis tão velhos? Um favor de carta, de tempos idos, num vigente fevereiro, 11, quando ainda se tinha Imperador, no nome dele com respeito se falava. E noticiando chegada em poder, de remessa e ferramenta, remédios, algodão trançado tinto. A fatura de negócios com escravos, compra, os recibos, por Nicolau Serapião da Rocha.¹⁹⁷

Nesse trecho do romance, o narrador-protagonista encontra documentos que, por metonímia, retomam todo um contexto político de cunho monarquista e formas de produção econômica calcadas na exploração escravocrata. Mais do que descrever o espaço no qual se encontra, a referência detida que Riobaldo faz a elementos do sistema colonialista, nessa passagem e na anterior, acaba por incorporar ao presente narrativo uma temporalidade pretérita.

Devido a esse procedimento, a casa-grande descrita por Riobaldo pode ser interpretada não apenas como um espaço físico ocupado por jagunços em meio a uma batalha, mas como metáfora de um modo de vida arcaico que persiste na territorialidade sertaneja. Por fim, cabe ressaltar que essas reminiscências, as quais presentificam um tempo passado, se apresentam por meio de rastros e ruínas, o que fica evidente quando Riobaldo afirma que a Fazenda Tucanos contava com capim *enfeito de abandono*, bem como quando o jagunço encontra papéis envelhecidos.

Esses índices de decadência que evocam uma temporalidade pretérita podem ser interpretados como elementos fantasmagóricos presentes na narrativa. De acordo com Stephen Frosh, uma assombração configura um elemento fantasmagórico característico de um processo em que “o presente é preenchido pelo passado”.¹⁹⁸ Ademais, um fantasma pode ser encarado não somente como um símbolo de projeções psicológicas individuais, mas também como entidade representativa de traumas históricos socialmente compartilhados. Assim, esse elemento configura, ainda, “uma ‘figura social’ que, se seguirmos seus rastros, irá nos conduzir a um ‘denso local’ da vida social”.¹⁹⁹

¹⁹⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.274.

¹⁹⁸ FROSH, Stephen. *Assombrações: psicanálise e transmissões fantasmagóricas*. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018. p.138.

¹⁹⁹ Ibidem. p.57.

A casa-grande constitui uma edificação específica da sociabilidade brasileira. De acordo com Roberto Da-Matta, essa construção, ao ser estudada por Gilberto Freyre, adquiriu notoriedade não apenas enquanto sede dos poderes econômicos do país em seu período colonial, como também passou a operar como metáfora de outras características sociais notadamente brasileiras:

Quando Gilberto Freyre escreveu seus originalíssimos *Casa-grande & senzala* e *Sobrados e mocambos*, ele estava certamente estudando um dos espaços mais significativos de nossa estrutura social, espaços que reproduziam em suas divisões internas a própria sociedade com seus múltiplos códigos e perspectivas. Hoje podemos ver que não se trata apenas de dois modos específicos de habitação, mas que esses espaços são domínios por meio dos quais a própria sociedade brasileira se atualiza e ganha vida. A prova desta importante metáfora é uma outra metáfora. O fato de que também nos referimos à "casa" como local de trabalho ou até mesmo ao país como um todo.²⁰⁰

Assim, é possível enxergarmos a casa-grande não apenas como um espaço habitacional característico dos tempos coloniais, mas também como um símbolo que metaforiza o Brasil. Tomando essas definições, é possível interpretar o complexo da casa-grande em que Riobaldo se insere como uma construção que metaforiza o país, e os itens documentais por ele encontrados como vestígios fantasmagóricos do sistema colonialista.

De acordo com Walter Benjamin²⁰¹, a fantasmagoria pode ser entendida como um fenômeno calcado na tensão entre o arcaico e o moderno. Tomando essa consideração teórica, defende-se a perspectiva de que a introdução da espacialidade da casa-grande à passagem narrativa de *Grande sertão: veredas* anteriormente referenciada, bem como a descoberta, por parte de Riobaldo, de elementos remontam a práticas características da época colonial, poderiam ser interpretadas como índices fantasmagóricos, os quais indicam formas decadentes de organização social. Desse modo, mais do que uma localidade, a casa-grande se integraria, nesse contexto, a “um conjunto estético-social que a desvenda como construção complexa, postulando a leitura da morada como categoria espaço-temporal”.²⁰²

No caso, a articulação dos elementos desse rastro revelaria a presentificação da violência mantenedora dessa forma de organização social, isto é, a associação dos índices de fantasmagoria encontrados por Riobaldo revelaria e permanência, na sociabilidade brasileira, de práticas arcaicas derivadas do colonialismo. A violência associada a esse contexto histórico, reelaborada ao longo dos séculos de modo a assumir diferentes roupagens, invade o presente e

²⁰⁰ DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p.38.

²⁰¹ BENJAMIN, Walter. “Espelhos”. In: *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p.582.

²⁰² RUFINONI, Simone Rossinetti. “Um país dentro da casa: o caráter político do espaço doméstico em três romances brasileiros”. *Estud. av.*, São Paulo, v. 33, n. 97, p. 275-302, dez.2019. p.279.

se concretiza no episódio narrado por Tatarana. Esse processo, promovido por elementos fantasmagóricos, se materializa em trechos da narrativa em que o Riobaldo caracteriza a própria casa-grande com contornos humanos e opta por frisar o desgaste que a construção estaria sofrendo tal como se um corpo biológico padecesse de dores físicas. Um exemplo dessa associação entre fantasmagoria e violência aparece neste trecho: “Um pudesse narrar – falo para o senhor crer – que a casa-grande toda ressentia, rangendo queixumes, e em seus escuros paços se esquentava”.²⁰³

A casa ocupada pelos jagunços durante o conflito contra o bando de Hermógenes, além de funcionar como índice de um arcaísmo em estado de decadência, também aparece personificada e vinculada à pessoa de Riobaldo. O narrador denomina esse espaço, ao longo do episódio, como *Casa*, fazendo uso da letra maiúscula para demarcar que essa localidade se constitui como um elemento ímpar. Ademais, logo no início do cerco que envolve a propriedade, Riobaldo afirma “Senti como que em mim as balas que vinham estragar aquela morada alheia de fazenda”²⁰⁴, o que cria uma associação entre o personagem principal do romance e a casa-grande, símbolo de um país permeado por espectros de modos arcaicos de vida.

Durante o período em que fica na moradia em questão, Riobaldo vivencia uma discussão com Zé Bebelo em um quarto recôndito da propriedade. O futuro líder Urutu-branco passa a desconfiar do chefe em questão a partir do momento em que ele, fazendo uso de sua influência política, ordena que Riobaldo escreva cartas a uma série de políticos da região solicitando que essas autoridades enviem tropas governamentais à Fazenda dos Tucanos para capturarem “toda a jagunçada maior reinante no vezvez desses gerais sertões”.²⁰⁵ Sabendo do interesse de Zé Bebelo por acabar com o sistema jagunço vigente no espaço sertanejo, a fim de modernizar a região, uma vez que se torne deputado, Tatarana crê que o aspirante político convoca soldados para eliminar todos os jagunços ali presentes e não somente aqueles que participam do bando de Hermógenes. Nesse momento de confronto, os dois homens estabelecem o seguinte diálogo:

Ele disse: - Eu tenho é a Lei. E soldado tem é a lei...”

Eu disse: - “Então, estão juntos.”

Ele disse: - “Mas agora minha lei e a deles são às diversas: uma contra a outra...”

Eu disse: - “Pois nós, a gente, pobres jagunços, não temos nada disso, a coisa nenhuma...”²⁰⁶

²⁰³ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.284.

²⁰⁴ Ibidem. p.269.

²⁰⁵ Ibidem. p.272.

²⁰⁶ Ibidem. p.276-277.

A polaridade entre Zé Bebelo e Riobaldo se dá não apenas no plano das ideias que possuem, mas também se deixa entrever na própria construção do diálogo mantido: o alternar das expressões “eu disse” e “ele disse”, as quais introduzem as falas dos personagens, acaba por concretizar uma estrutura especular, tal como Riobaldo e Zé Bebelo representassem duas faces de uma mesma moeda. Assim, seria possível assentir que as intenções diversas de Riobaldo e Zé Bebelo trazem para o palco da batalha, respectivamente, duas perspectivas políticas divergentes: de um lado, o sistema jagunço, com raízes no passado da região e no modelo arcaico da organização social; do outro, a nova ordem institucional, os soldados da República, cuja intenção configura exterminar a jagunçagem justamente com tudo o que remetesse ao passado derrubado e que não fosse uma base de sustentação do moderno Estado recém-criado.

É justamente devido a essa suspeita de traição que Riobaldo passa a considerar tornar-se líder jagunço. As reflexões de Tatarana acerca dessa questão têm início quando ele se encontra com Zé Bebelo nesse quarto em específico, no qual, segundo o narrador “não entrava a guerra”.²⁰⁷ No centro da casa-grande estão, portanto, todas as possibilidades e intenções de mudança, as quais se associam a Riobaldo, enquanto que, na parte externa da Fazenda dos Tucanos, afastados do perímetro da propriedade, estão aqueles que representam a modernidade e que, por isso, contrastam com os modos de sociabilidade dos jagunços, fortemente marcados pelo arcaísmo.

Se, por um lado, Riobaldo frisa a descrição do espaço, bem como toda a movimentação que se dá nos momentos de conflito, por outro, a percepção temporal do narrador não assume a mesma precisão:

Vá de retro! – nanje os dias e as noites não recordo. Digo os seis, e acho que minto; se der por os cinco ou quatro, não minto mais? Só foi um tempo. Só que alargou demora de anos – às vezes achei; ou às vezes também, por diverso sentir, acho que se perpassou, no zúo de um minuto mito: briga de beija-flor. [...] A ser que aqueles dias e noites se entupiram emendados, num ataranto, servindo para a terrível coisa, só. Aí era um tempo no tempo.²⁰⁸

Riobaldo não consegue precisar com exatidão por quanto tempo se estenderam os episódios de confronto bélico que ali se desenvolveram. Ao afirmar que a experiência constituiu um tempo no tempo, fica evidente que o personagem vivencia um processo de suspensão da percepção temporal. Assim, diante do horror vivenciado, a capacidade de racionalização do tempo, por parte de Riobaldo, se esvai, bem como a própria possibilidade de organizar as

²⁰⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.271.

²⁰⁸ *Ibidem*. p.283.

palavras numa estrutura causal. Uma vez que Riobaldo afirma não ter conta dos dias em que permaneceram na casa, e, ao dizer que, em alguns momentos, o conflito pareceu durar anos enquanto que, em outros, tudo pareceu ocorrer em cerca de minutos, temos uma estrutura narrativa que rompe com “uma visão ordenada, estabelecida sobre cadeias de relações causais ou finalistas”²⁰⁹. Essa impossibilidade de conferir uma unidade temporal ao que foi vivenciado estaria, por sua vez, vinculada a uma situação em que “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua”²¹⁰, o que se traduz na forma de uma lacuna na linguagem do narrador protagonista do romance.

Essa ruptura com a consciência racional responsável pelo estabelecimento de uma ambiguidade em relação à delimitação temporal, também está associada a elementos fantasmagóricos, pois, de acordo com Stephen Frosh, “A perturbação temporal produzida pela assombração é possivelmente sua principal característica, e um dos atributos que possui utilidade crítica: algo que deveria ser ‘passado’ é vivenciado no presente como se fosse ao mesmo tempo fantástico e real”.²¹¹ Dado que Riobaldo experiencia episódios que se relacionam com elementos que evocam o passado colonialista brasileiro, é válido assentir que a perturbação temporal marcada nesse ponto da narrativa configura um elemento que reforça a disposição de imagens fantasmagóricos em *Grande sertão: veredas*.

É importante indicar que é durante a estadia na Fazenda dos Tucanos que Riobaldo vivencia dois episódios de horror, os quais impactam-no diretamente. O primeiro deles diz respeito à morte agônica, e em massa, vivenciada pelos cavalos que acompanhavam os combatentes; o segundo se refere ao assassinato em larga escala de seus companheiros jagunços e à manutenção dos cadáveres no interior da casa.

Uma vez findo o disparar de balas do bando de Hermógenes em direção aos cavalos – processo esse que Riobaldo qualifica como o “destapar do demônio”²¹² por inserir um contexto em que predomina a “desordem”²¹³ –, os animais passam por um processo de agonia, vivendo no limiar da vida e da morte. O narrador descreve esse momento, durante o qual os jagunços choram enquanto observam o sofrimento dos bichos, sem poder ajudá-los, desta forma:

Aquilo pedia que Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados. Nós rogávamos as pragas. Ah, mas a fé nem vê a desordem ao redor. Acho que Deus

²⁰⁹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994. v.1. p.142.

²¹⁰ ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed.34, 2003. p.56.

²¹¹ FROSH, Stephen. *Assombrações: psicanálise e transmissões fantasmagóricas*. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018. p.18.

²¹² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.280.

²¹³ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.281.

não quer consertar nada a não ser pelo completo contrato: Deus é uma plantação. A gente – e as areias. Aturado o que se pegou a ouvir, eram aqueles assombrados rinchos, de corposo sofrimento, aquele rinchado medonho dos cavalos em meia-morte, que era a espada de aflição: e carecia de alguém ir, para, com pontaria caridosa, em um e um, com a dramada deles acabar, apagar o centro daquela dôr. Mas não podíamos! O senhor escutar e saber – os cavalos em sangue e espuma vermelha, esbarrando uns nos outros, para morrer e não morrer, e o rinchar era um choro alargado, despregado, uma voz deles, que levantava em couros, mesmo uma voz de coisas de gente: os cavalos estavam sofrendo com urgência, eles não entendiam a dôr também. Antes estavam perguntando por piedade.²¹⁴

Riobaldo compõe uma cena em que predominam elementos associados à *abjeção*. Segundo Julia Kristeva, “Contrary to what enters the mouth and nourishes, what goes out of the body, out of its pores and openings, points to the infinitude of the body proper and gives rise to abjection”²¹⁵, isto é, todos os fluídos que saem do corpo, justamente por configurarem matéria morta, podem ser vistos como elementos que evocam a noção de *abjeto*. O discurso de Tatarana, ao narrar a morte dos cavalos ao seu interlocutor, assume um léxico que se pauta em uma carga semântica de polaridade negativa. A saber, as seguintes expressões são utilizadas para transmitir a sensação de horror que o assola: *assombrados rinchos*, *corposo sofrimento*, *rinchado medonho*, *meia-morte*, *aflição*, *dôr* [sic], *sangue e espuma vermelha*, *choro alargado* e *urgência*. Temos, assim, um cenário fortemente marcado pela violência, ao mesmo tempo em que predominam caracterizações que situam a corporeidade animal como algo em processo de destruição.

Cabe notar que, nesse trecho, Riobaldo reitera continuamente o som agônico emitido pelos cavalos, conferindo ênfase a essa ocorrência. As expressões *rinchos*, *rinchado* e *rinchar*, derivadas de um mesmo radical, são dispostas ao longo da passagem de modo a evocar a sonoridade veiculada pelos animais, e, por estarem concentrada em tão curto espaço – *rinchos* e *rinchado*, por exemplo, aparecem na mesma frase –, assumem um caráter hiperbólico. É a partir do foco nos ruídos feitos pelos cavalos que Tatarana opera, ainda, uma personificação dos animais, atribuindo-lhes traços humanos: “uma voz deles, que levantava em couros, mesmo uma voz de coisas de gente: os cavalos estavam sofrendo com urgência, eles não entendiam a dôr também”.²¹⁶ Aqui, Riobaldo assume que, assim como *gente*, *também* os cavalos não entendem a *dôr* [sic]; por sua vez, o relinchar agônico, *uma voz de coisas de gente*, aparece como tentativa de se expressar algo que não se pode expressar, pois é incompreensível.

²¹⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.281.

²¹⁵ KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. p.108.

²¹⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.281.

O guinchar dos cavalos lembram Riobaldo de sua própria possibilidade de morte. Essa perspectiva fica evidente quando o narrador afirma ao seu interlocutor: “E quando a gente ouve uma porção de animais, se ser, em grande martírio, a menção na ideia é a de que o mundo pode se acabar”²¹⁷. Tatarana aproxima o cenário em que se insere de uma visão apocalíptica do mundo e adquire, nesse ponto, consciência acerca do risco de exposição à morte. Sem poder ajudar os animais, o jagunço e seus companheiros assistem à cena da matança de longe. Quando o processo acaba, Riobaldo comenta:

Aí, então, se esperou. Durado de um certo tempo, descansamos os rifles, nem um tirozinho não se deu. O intervalo para deixar a eles folga de matarem em definitivo nossos pobres cavalos. Mesmo quando o arraso do último rincho no ar se desfez de vez, a gente ainda se estarrecia quietos, um tempo grande, mais prazo – até que o som e o silêncio, e a lembrança daquele sofrer, pudessem se enralear embora, para algum longe. Daí, depois, tudo recomeçou de novo, em mais bravo. E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo. Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?

Mas conto menos do que foi: a meio, por em dobro não contar. Assim seja que o senhor uma ideia se faça. Altas misérias nossas. Mesmo eu – que, o senhor já viu, reviro retentiva com espelho cem-dobro de lumes, e tudo, graúdo e miúdo, guardo – mesmo eu não acerto no descrever o que se passou assim, passamos, cercados guerreantes dentro da Casa dos Tucanos, pelas balas dos capangas do Hermógenes, por causa.²¹⁸

Se na cena anterior predominava o relinchar aflitivo dos cavalos, aqui, o silêncio ganha protagonismo. Faltam palavras para descrever o ocorrido, seja para Riobaldo, seja para os demais homens. Todos desejam que *a lembrança daquele sofrer* desapareça e, por isso, evitam comentar o episódio, permanecendo quietos. O protagonista assume um posicionamento em relação ao processo de narração muito semelhante ao descrito por Walter Benjamin como sendo característico dos homens que, ao retornarem da Primeira Guerra Mundial para os seus lares, se encontram destituídos da capacidade de narrar plenamente, “pobres em experiências comunicáveis”.²¹⁹ Tatarana chega afirmar que conta “menos do que foi” e “a meio” – ou seja, com imprecisões e lapsos –, implicando que não narrará o ocorrido outra vez devido ao impacto que o acontecimento lhe ocasiona. De acordo com Kristeva, esse tipo de procedimento narrativo é comumente mobilizado quando se enunciam cenas em que predomina o horror:

For, when narrated identity is unbearable, when the boundary between subject and object is shaken, and when even the limit between inside and outside becomes uncertain, the narrative is what is challenged first. If it continues nevertheless, its makeup changes; its linearity is shattered, it proceeds by flashes, enigmas, short cuts, incompleteness, tangles, and cuts. At a later stage, the unbearable identity of the narrator

²¹⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.282.

²¹⁸ Ibidem. p.283.

²¹⁹ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.198.

and of the surroundings that are supposed to sustain him can no longer be narrated but cries out or is described with maximal stylistic intensity (language of violence, of obscenity, or of a rhetoric that relates the text to poetry). The narrative yields to a crying-out theme that, when it tends to coincide with the incandescent states of a boundary-subjectivity that I have called abjection, is the crying-out theme of suffering horror.²²⁰

A narração de Riobaldo assume, nesse ponto de *Grande sertão: veredas*, uma estrutura pautada na *incompletude*, uma das características mencionadas por Kristeva. Ao descrever o episódio em que os cavalos recebem contínuos disparos de balas, Tatarana foca em pontuar o viés de *abjeção* que percorre a cena, porém não fica evidente como cada um dos fatos que envolvem esse evento estão articulados, uma vez que o jagunço foca em construir uma imagem dos cavalos como um grande aglomerado de animais, marcados pelo sangue e pelo choro. Posteriormente, essa ruptura com a linearidade narrativa é endossada quando o protagonista se recusa a narrar, na íntegra, o episódio em questão, justamente porque o limite entre *sujeito* e *objeto* está por demais abalado pelo horror, o que leva-o a dizer “não acerto no descrever o que se passou assim”.

O segundo evento que se processa no espaço da casa-grande, referente à morte dos jagunços, começa a ser contado por Riobaldo na sequência daquele envolvendo os cavalos. O protagonista indica a dinâmica que foi estabelecido no local de refúgio e como o contínuo disparar de balas por parte do bando de Hermógenes acaba levando diversos homens de Zé Bebelo à óbito. Próximo ao fim do conflito, o narrador descreve a situação no interior da casa-grande:

E, quando dava que rondava o vento, o curral fedia. Mas – perdoando Deus – tresandava mais era dentro da casa, mesmo sendo enorme: os companheiros falecidos. Se taramelou o quarto, por tapar a soleira da porta se forrava com algodão em rama e aniagens. O fedor revinha surgindo sempre, trespassava. A tanto, depois, a gente ouviu miados. – “Sape! O gato está lá...” – algum gritou. Ah, era o gato, que sim. Safu, soltado surripiadamente, foi tornar a se ocultar debaixo dum catre, noutra cômodo. Carecia de se oferecer a ele de comer, que quem bem-trata gato consegue boa-sorte. No menos, na sala-de-fora, ocupei meu ofício, de mosquetear. A ganho, conforme as vazas, mais de um homem derrubei, que rolou, em réu, sei que defini. Avistante que os urubús já destemiam o se combater dos tiros, assaz eles baixavam, para o chão do curral, rebicavam grosso, depois paravam às filas, na cerca, acomodados acucados. Quando pulavam de asas, abanassem aquele fedor. O dia andando, a catinga no ar aumenta. Aí eu não queria provar de sal, roí farinha seca, com punhado de rapadura. Na casa toda, como que não se achava um litro de cal, um caneco de creolina, por vil remédio. Morreu o Quim Pidão, se botou o corpo por cima dum banco da sala, provisório: ninguém não queria mais coragem de ir abrir com presteza o quarto dos defuntos.²²¹

²²⁰ KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. p.141.

²²¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.290.

Em adição a esses comentários, o personagem principal de *Grande sertão: veredas* ainda descreve o espaço, em outras partes de sua narração, como estando repleto de “cheiro de morte velha”²²² e de “mau-fétido”²²³, bem como enuncia que “A Casa estava se enchendo de moscas, dessas de enterro, as produzidas”.²²⁴ Nesse ponto da narrativa, a fala de Riobaldo apresenta vocábulos que imprimem um traço de *abjeção* aos corpos mortos que se encontram na habitação. O cheiro de putrefação que domina o ambiente é descrito de modo enfático, sobretudo devido à repetição de palavras, em um mesmo parágrafo, que evocam essa caracterização: fedia, fedor e catinga. A presença dos urubus, se alimentando da matéria morta, endossam esse quadro de abjeção, além de evocaram um viés de horror.

É possível afirmarmos que essa contextualização acaba por associar os cadáveres ao símbolo da *impureza*. Em *The power of horror*, temos que:

A decaying body, lifeless, completely turned into dejection, blurred between the inanimate and the inorganic, a transitional swarming, inseparable lining of a human nature whose life is undistinguishable from the symbolic — the corpse represents fundamental pollution. [...] In other words, if the corpse is waste, transitional matter, mixture, it is above all the opposite of the spiritual, of the symbolic, and of divine law. Impure animals become even more impure once they are dead (Leviticus 11:24-40), contact with their carcasses must be avoided. The human corpse is a fount of impurity and must not be touched (Numbers 19:13ft). Burial is a means of purification.²²⁵

Assim, no contexto apresentado por Riobaldo, há um estado de *poluição*, no qual a morte, simbolicamente, encontra-se a infestar o ambiente no qual aparecem os jagunços vivos. A casa-grande, então, surge como uma figuração associada à *impureza*, uma vez que se encontra tomada por ruínas e elementos abjetos.

Diante desse cenário, o protagonista de *Grande sertão: veredas* passa a refletir sobre sua situação em meio a esse contexto:

Alta manhã – em tudo repetido igual: o cantar do rifleio, afora o feder ruim dos mortos e cavalos, e a moscaria, que se esparramava. Mesmo com a minha vontade toda de paz e descanso, eu estava trazido ali, no extrato, no meio daquela diversidade, despropósitos, com a morte da banda da mão esquerda e da banda da mão direita, com a morte nova em minha frente, eu senhor de certeza nenhuma. Sem Otacília, minha nôiva, que era para ser dona de tantos territórios agrícolas e adadas pastagens, com tantas vertentes e veredas, formosura dos buritizais. O que era isso, que a desordem da vida podia sempre mais do que a gente? Adjaz que me aconformar com aquilo eu não queria, descido na inferneira. Carecia de que tudo esbarrasse, momental meu, para se ter um recomeço. E isso era. Pela última vez, pelas últimas. Eu queria minha vida própria, por meu querer governada.²²⁶

²²² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.291.

²²³ Idem.

²²⁴ Ibidem. p.291.

²²⁵ KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. p.109.

²²⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.292.

Podemos perceber que, para Riobaldo, o ciclo de destruição repete-se todos os dias, de maneira que se perde conta da passagem exata do tempo. A morte aparece como elemento regente da situação, e, para o narrador, essa realidade está associada à “desordem” e “inferneira”. Ele, então, preza por um recomeço, por uma possibilidade de levar a vida longe do impacto da morte.

É notável, portanto, que, ao longo do episódio narrativo que tem como espacialidade central a Fazenda dos Tucanos, processa-se a mobilização de elementos fantasmagóricos, associados ao horror e à abjeção, a fim de se criar um quadro de ruínas para definir não apenas a casa-grande, mas também para metaforizar o impacto dos processos de violência na própria consciência de Riobaldo. Dessa forma, analisa-se o episódio como sendo uma metáfora que representa a presença de componentes de ordem arcaica e que se encontram em processo de destruição durante o processo de modernização do Brasil nos anos 1950.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme de Glauber Rocha lançado em 1964, elementos de cunho fantasmagórico, responsáveis por tornar presente, na narrativa, uma violência que perpassa a formação do país, como forma de criticar a permanência de práticas herdadas a partir do sistema colonialista na sociedade brasileira, também se fazem presentes.

A figura de Sebastião, líder messiânico que cruza o caminho de Manuel, ocupa papel de destaque no que diz respeito à presença de figuras fantasmagóricas na narrativa cinematográfica em questão. Manuel, na tentativa de sair da situação de miséria, opta por integrar a comunidade de beatos liderada por Sebastião. O agrupamento mantém-se em operação por meio de doações realizadas pelos beatos e através de saques, ordenados pelo líder messiânico. Apesar de o foco da organização ter como princípio um motivo religioso, Sebastião pode ser lido como um líder político, uma vez que as demandas que exige dos membros da comunidade envolvem a desobediência a toda e qualquer autoridade institucionalizada que não possua vínculos com sua figura.

Sebastião e seu agrupamento de fiéis passam a incomodar não apenas a Igreja, pois ocasionam a diminuição das contribuições monetárias dirigidas às paróquias locais, mas também os coronéis da região, que passam a perder mão de obra e têm sua autoridade fragilizada. É em função da desestabilização política promovida por Sebastião que os coronéis chegam a contratar Antônio das Mortes para matá-lo, pois, segundo eles, “É preciso impedir que Sebastião vire um novo Conselheiro”. Nesse ponto da narrativa, observa-se que existe uma associação entre figura messiânica presente na vida de Manuel na obra de ficção e Antônio Conselheiro, líder religioso responsável pela organização do Arraial de Canudos. Em outro ponto da narrativa essa aproximação é reiterada: Rosa, esposa de Manuel, ao tentar dissuadi-lo

da ideia de seguirem participando do grupo de beatos, pede ao marido que eles deixem o agrupamento antes que venham as tropas do governo e acabem com tudo, assim como foi feito em Canudos e Pedra Bonita.

O fato de o líder messiânico da narrativa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* chamar-se Sebastião permite, ainda, a associação entre a personagem e outras duas figuras presentes no imaginário cultural brasileiro: São Sebastião, santo da religião católica, e Dom Sebastião, antigo rei de Portugal cujo desaparecimento, em 1578, deu origem ao mito do sebastianismo.

São Sebastião, no imaginário religioso católico, é considerado símbolo dos bons cristãos. Na narrativa cinematográfica de Glauber Rocha, o líder messiânico de Monte Santo é denominado Santo Sebastião em algumas passagens e, para além dessa conexão literal entre nomes, há também o fato de que o chefe religioso em questão solicita aos seus seguidores que cumpram uma série de desafios e contrições a fim de que, em função dessa boa índole cristã, tenham acesso à salvação divina quando a profecia de que o sertão irá virar mar se concretizar. Essa associação com uma transcendência se faz presente desde o primeiro momento em que Sebastião aparece na narrativa cinematográfica, pois, já na primeira cena de encontro com Manuel, o chefe messiânico aparece de braços abertos e empunhando um cajado – assim como um pastor o faria –, enquanto aqueles ao seu redor se dedicam a louvá-lo ajoelhados. No plano acústico, a música que toca reforça o caráter especial do encontro, ao afirmar, em sua letra, que Sebastião entra na vida de Manuel e Rosa trazendo “bondade nos olhos e Jesus Cristo no coração”.

Por sua vez, o mito do sebastianismo permeia *Deus e o Diabo na Terra do Sol* pois Sebastião vê na realeza de Dom Pedro II e na Casa de Bragança o direito divino de governar o Brasil. O chefe religioso não apenas defende a volta da monarquia, como também acredita ser a figura responsável por conduzir a todos a um processo de salvação, o qual garantirá prosperidade e fartura aos bons cristãos, assim como Dom Sebastião o faria quando reocupasse o trono de Portugal, de acordo com o imaginário sebastianista.

Os traços que envolvem a figura de Sebastião – o de líder messiânico, tal como Antônio Conselheiro; o de santidade católica, como São Sebastião; e de imperador restituidor da monarquia e da bem-aventurança de seu povo, como Dom Sebastião – podem ser interpretados como elementos fantasmagóricos. Sebastião apresenta uma composição, enquanto personagem, que evoca episódios históricos da formação brasileira, os quais se estenderam até o início dos anos republicanos: ele representa a formação católica brasileira, o passado monarquista e o massacre promovido contra grupos populares dissidentes do governo no início dos anos republicanos. Ele está associado, portanto, a formas arcaicas de organização social no Brasil.

Esses vestígios do passado nacional – os quais se materializam na personalidade de Sebastião – relacionam-se, ainda, a práticas de violência, as quais são derivadas do sistema colonialista.

A articulação da figura de Sebastião com comportamentos de caráter violento que se perpetuam ao longo da história do país se sustenta, para além dos pontos mencionados, devido ao fato de que a personagem, enquanto líder do movimento messiânico, apresenta comportamentos autoritários: ele demanda a contrição constante dos fiéis, exige que sua comunidade cometa crimes e inflige castigos físicos a todos que não o obedecerem. Sebastião pode ser interpretando, portanto, como uma personagem dotada de traços fantasmagóricos, os quais indicam a persistência, ao longo dos séculos, de uma violência que está no centro da formação social do país e que se manifesta seja sob a forma de um genocídio em nome da difusão do catolicismo, seja através de massacres, ordenados por autoridades do governo, que promovem o assassinato de determinados grupos da sociedade brasileira.

Como contraponto à imagem de arcaísmo, representada pelo beato Sebastião, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* introduz Antônio das Mortes ao enredo de narrativa. Ao longo do filme, o matador de cangaceiros é constantemente associado a um ideário de progresso e chega a caracterizar-se como alguém que apresenta um destino a ser cumprido – destino, esse, que se pautaria na missão de conduzir Manuel e Rosa rumo à ruptura com o estado de alienação no qual se encontram. Antônio das Mortes pode ser interpretado, portanto, como uma personagem que metaforiza um movimento progressista: ele atua como uma força motriz – que age sob as ordens do Estado, mas também por conta própria –, a qual tem a função de libertar o protagonista da narrativa do domínio autoritário de Sebastião e liberá-lo rumo a uma nova etapa de sua jornada.

É válido afirmar, portanto, que, assim como *Grande sertão: veredas* dispõe modos arcaicos de organização social representados fantasmagoricamente – a saber, por meio da figura da casa-grande na qual os jagunços se escondem e dos documentos em papel que fazem referência aos tempos do Império – *Deus e o Diabo na Terra do Sol* também o faz, concentrando esses elementos na personagem de Sebastião. Ademais, em ambas as narrativas, existem personagens que se opõem a esses procedimentos herdados do sistema colonialista, representando, assim, movimentos de superação de arcaísmos presentificados no espaço sertanejo: no filme de Glauber Rocha, Antônio das Mortes representa essa categoria; no romance de Guimarães Rosa, por sua vez, é Zé Bebelo e as tropas do governo que se associam a essa categoria.

Cabe salientar, por fim, que, tomando o fato de que Sebastião pode ser interpretado como uma representação fantasmagórica de Antônio Conselheiro, a cena do massacre em

Monte Santo poderia ser vista, portanto, como uma reatualização do sangrento conflito de Canudos. De acordo com Stephen Frosh²²⁷, fantasmas podem ser encontrados no tecido da história e da cultura, estando geralmente vinculadas a alguma injustiça, a algo com o que não se lidou adequadamente. Tomando essa perspectiva, o assassinato do aglomerado de fiéis, seguidores de Sebastião, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, concretiza um processo de transmissão fantasmagórica em que a violência atentada, no passado histórico, contra a população de Canudos, liderada por Antônio Conselheiro, é encenada, de modo ficcional, no tempo presente da narrativa cinematográfica.

Nesse ponto da narrativa ocorre, portanto, uma situação de perturbação temporal, em que “o passado invade o presente para forçá-lo em sua própria forma”²²⁸. Essa força, por sua vez, vem disposta nos modos de construção formal dessa passagem narrativa. Como visto no capítulo anterior desta dissertação, a cena do massacre em Monte Santo se passa em poucos segundos de filme e, além disso, nesse ponto da narrativa, tem-se uma montagem fragmentária e descontínua, que alterna planos em *close-up*, detalhando feridos e mortos, com planos abertos de gritos e correria. Antônio das Mortes só aparece no final da sequência e, nesse momento, planos e contraplanos com uma mesma imagem são repetidos diversas vezes, gerando um efeito que sugere o matador se transformando em exército.

Como visto anteriormente nesta dissertação, a concretização, no filme, de movimentos impossíveis de serem realizados naturalmente pelo olho humano impede o encadeamento causal dos eventos dispostos nesse excerto da narrativa, o que torna possível afirmarmos que esta passagem de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* apresenta traços de opacidade, isto é, de ruptura para com o preceito de “representação fiel do fato imediato em todos os seus detalhes”.²²⁹ Assim como em *Grande sertão: veredas*, portanto, existe uma impossibilidade de conferir unidade temporal ao que foi vivenciado pelo protagonista, o que sugere a inviabilidade de uma representação unívoca dos conflitos que experienciam.

Outra cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* que se caracteriza como sendo perpassada por elementos de cunho fantasmagórico diz respeito ao excerto narrativo em que Corisco proclama um de seus discursos, mais especificamente aquele em que o cangaceiro alterna falas próprias e uma representação de Lampião. Essa passagem do filme tem início com o Diabo

²²⁷ FROSH, Stephen. *Assombrações: psicanálise e transmissões fantasmagóricas*. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018. p.58.

²²⁸ Ibidem. p.137.

²²⁹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p.55.

Loiro sendo enquadrado na tela a partir de um *ângulo contrapicado*²³⁰, o que lhe confere uma impressão de superioridade e exaltação. Com a voz mais grave do que vinha se delineando até aquele momento, a personagem interpretada por Othon Bastos pergunta se tem *macaco* por perto, remetendo coloquialmente aos soldados do governo.

Na sequência, Corisco dá um salto que promove o rebaixamento de seu rosto, fazendo com que, agora, a câmera enquadre-o sem inclinação. Ele, então, assume um tom de voz mais agudo e afirma que não só estava esperando um sinal, como também diz “Sonhei com o fim. Vamos morrer hoje!”. Depois disso, a objetiva volta à situação de ângulo contrapicado e passa a acompanhar o deslocamento de Othon Bastos pelo espaço sem que seu rosto deixe de permanecer em *zoom*. Com a voz grave de antes, ele pergunta “Morrer como?”, e, com um movimento brusco de câmera, a objetiva se coloca em um plano aberto para mostrar Corisco dizendo que, em seu sonho, ele viu o fuzil do Diabo dar dois tiros no olho de Virgulino – e, aqui, cabe ressaltar o fato de que o cangaceiro especifica a direção das balas dizendo “No teu, Virgulino!”, dirigindo-se diretamente a Lampião ao usar um pronome de segunda pessoa, enquanto aponta seu fuzil para a câmera (Figura 28).

Figura 28 – Corisco apontando fuzil em direção à câmera

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 29 – Corisco interpretando Lampião

²³⁰ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro. p.51.

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Modulando a voz, Othon Bastos aparece enquadrado (Figura 29) e, transformado em Lampião, rebate-o: “Bote seu azar pro lado, tô fechado com a chave do Padim Ciço”. Voltando à voz aguda, o ator volta a ser Corisco e insiste que o chefe será vitimado na hora em que o sol nascer. Na sequência, incorpora-se novamente a representação de Lampião, que acusa o Diabo Loiro de traição. Corisco aparece em cena como na figura 30, de costas, e diz que quem traiu o líder do cangaço foram “Eles lá!”, referindo-se aos *macacos* e ao governo. O último plano dessa sequência que simula um diálogo entre Corisco e Lampião enquadra Othon Bastos atuando como o chefe cangaceiro, conforme demonstrado na figura 31. No plano sonoro da narrativa, uma trilha que reproduz o disparo contínuo de balas é introduzida, o que sugere o assassinato de Lampião, tal como seu seguidor havia previsto.

Figura 30 – Corisco de costas

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Figura 29 – Corisco-Lampião ouvindo tiros

Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Temos, nessas cenas, representações dramáticas que simulam um diálogo entre Lampião, chefe do cangaço assassinado, em 1932, na Gruta de Angico, e Corisco. Aqui, retoma-se, portanto, uma imagem fantasmagórica, a saber, a do finado Virgulino. Se tomarmos a definição de *fantasma* postulada por Erick Felinto, a saber, “O fantasma é símbolo e expressão de um acontecimento dramático, de uma história que almeja ser contada”²³¹, podemos interpretar a introdução da figura fantasmagórica de Lampião como sendo indicativa da história do desmantelamento do cangaço no Nordeste brasileiro a partir do assassinato de Virgulino por parte de tropas do governo.

De acordo com Ismail Xavier, o *modelo onírico* de cinematografia se caracteriza por “imitar a articulação dos sonhos” em vez de “imitar o verossímil (denominador real)”²³². Mobilizando essa perspectiva para fins de interpretação da cena em que Othon Bastos oscila entre representar Corisco e Lampião, defende-se que a passagem narrativa em questão configura um excerto em que há o predomínio do *discurso onírico*. Isso decorre do fato de que, na cena em questão, desenvolve-se um *estranhamento* quanto à figura de Corisco – e, aqui, dialoga-se com o conceito freudiano de *Unheimliche*, segundo o qual “(...) esse estranho não é nada novo ou alheio, porém, algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão”.²³³ No excerto narrativo analisado, pois, a personagem que até então parecia *familiar* ao espectador passa a representar, sem qualquer indicativo evidente, uma outra pessoa. No caso, a montagem cinematográfica, por permanecer utilizando um mesmo plano sequência para enquadrar tanto Corisco quanto sua dramatização de Lampião, acentua ainda mais esse efeito.

²³¹ FELINTO, Erick. *A imagem espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p.24.

²³² XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p.114.

²³³ FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.17. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.301.

Comparando as narrativas aqui abordadas, percebemos, portanto, que tanto o romance de João Guimarães Rosa quanto o filme de Glauber Rocha fazem uso de elementos associados à categoria da fantasmagoria para representar modos arcaicos de organização social presentes no Brasil. Essas formas pretéritas de sociabilidade entram em choque, em determinados pontos das narrativas, com comportamentos e ideologias relacionados a perspectivas que propõe a superação de arcaísmos regentes da formação social brasileira. Por sua vez, esse conflito entre arcaísmo e modernidade se apresenta, nas narrativas, fortemente marcado pela ocorrência de eventos marcados pelo horror, o que sugere, para além de uma ambiguidade constitutiva da sociedade brasileira, a persistência de comportamentos violentos – sobretudo por parte do Estado – ao longo da história do país.

CAPÍTULO 4

O limiar e a morte

Como visto no capítulo anterior, as populações sertanejas expostas em *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* representam indivíduos que, apesar de vivos em termos biológicos, passam por experiências marcadas pela ausência de direitos políticos, o que implica a configuração de uma morte social derivada do estabelecimento de uma ordem *necropolítica*. O conceito de *limiar*, no entanto, extrapola essa categorização e pode ser mobilizado a fim de se interpretar questões de ordem antropológica, as quais se conectam à temática do misticismo.

Jeanne Marie Gagnebin elabora a perspectiva de que rituais ligados a períodos de transformação podem ser classificados como *ritos de limiar*. De acordo com a pesquisadora: “Ainda que sejam marginais com relação aos estados mais longos, tais períodos são essenciais, porque permitem *atravessar* um limiar, deixar um território estável e penetrar num outro”.²³⁴ Esses ritos de passagem configuram, portanto, procedimentos associados a processos de mudança, isto é, que permitem a transição de um sujeito de um estado a outro, uma vez que a travessia da zona intermediária entre os polos dicotômicos seja concluída.

Esse princípio pode ser mobilizado para a interpretação de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ambas as narrativas apresentam episódios em que seus respectivos protagonistas se encontram enredados em ritos de passagem que provocam mudanças em suas caracterizações subjetivas. Essas situações de limiar, por sua vez, são inauguradas a partir da ocorrência de situações que envolvem a morte de personagens próximos a Riobaldo e Manuel. Para além disso, a noção de *travessia* se faz presente em *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* não apenas através da menção direta ao termo no caso da narrativa literária, mas também funciona como elemento que orienta a trajetória física dos protagonistas pelo sertão, bem como suas formações individuais.

No filme de Glauber Rocha, três eventos são fundamentais para a trajetória de Manuel e inauguram processos de transformação de sua personalidade: o assassinato da mãe do vaqueiro por parte dos jagunços de Coronel Moraes; a morte do beato Sebastião; e o óbito de Corisco, provocado por Antônio das Mortes. Cabe notar que esses episódios narrativos têm início a partir da morte de três personagens, os quais guardam fortes relações com o protagonista da obra.

²³⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014. p.39.

Segundo Ismail Xavier²³⁵, é possível considerar que cada um desses acontecimentos seja responsável por dar fim a um ciclo da vida de Manuel ao mesmo tempo em que inaugura um novo movimento na trajetória do protagonista, o que tornaria possível categorizar a experiência do personagem principal como sendo dividida em três fases, sendo que cada uma delas evoca o núcleo de sociabilidade ao qual o sujeito pertence: Manuel-vaqueiro, Manuel-beato e Manuel-cangaceiro.²³⁶

Na primeira fase, somos introduzidos às condições de vida de Manuel e Rosa em meio ao sertão de maneira sintética. Os primeiros momentos da narrativa, os quais inauguram o período em questão, têm como propósito descrever os modos de subsistência do vaqueiro e sua esposa, e, por isso, assumem um estilo mais realista se comparados com os procedimentos estéticos encontrados nas fases seguintes. Nessa parte, faz-se uso de uma montagem que conjuga fragmentos de situações cotidianas vivenciadas por Manuel, isto é, constrói-se uma apresentação esquemática e condensada de momentos essenciais das atividades de rotina do protagonista, de maneira a caracterizar a totalidade de um modo de viver. Percebemos, assim, que, nessa primeira fase, Manuel vive na roça com sua mulher e sua mãe. Ele alterna seu trabalho entre moer mandioca e cuidar do gado de coronel Moraes, procedimentos esses que, apesar de exigirem grande esforço, não são suficientes para garantir sua subsistência plena. É nesse excerto da narrativa que Manuel cruza o caminho de Sebastião e sente-se estimulado pela perspectiva de participar do agrupamento messiânico liderado pelo beato, o que, no entanto, é rechaçado por Rosa.

A condição de Manuel enquanto vaqueiro se encerra quando, ao perceber-se vítima de um logro na partilha do gado, o protagonista se revolta e mata o proprietário de terras, o que motiva os jagunços de Coronel Moraes a perseguirem-no pelo sertão até chegarem em sua morada, onde matam sua mãe. Manuel interpreta o óbito de sua mãe como um sinal, enviado por Deus, a fim de que ele aceite aderir ao conglomerado de Sebastião, o santo milagreiro, e em função disso abandona o casebre que ocupava rumo ao local em que a comunidade messiânica se estabelecia.

É interessante perceber que, justamente no excerto narrativo em que Manuel é perseguido pelos capangas de Coronel Moraes e enfrenta-os na sua propriedade, a montagem visual assume um caráter descontínuo e é combinada a uma sonoplastia saturada, a qual conjuga a superposição de ruídos de ação e a música *Canção do Sertão*, uma peça sinfônica de Villa-Lobos. Após a morte de sua mãe, quando o personagem principal sela a primeira ruptura do filme e coloca fim à sua fase como vaqueiro, o silêncio prevalece na narrativa enquanto acompanhamos Manuel fechar os olhos da matriarca já no túmulo ao longo de um extenso

²³⁵ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.92.

²³⁶ Ibidem. p.92-93.

plano-sequência. Percebe-se, assim, que no interior dessa sequência de ruptura, “tempos dilatados de relativa imobilidade e silêncio emolduram o tempo contraído de múltiplas ações onde tudo se precipita”.²³⁷

A segunda fase de Manuel, durante a qual o protagonista caracteriza-se como beato, tem início a partir do momento em que ele e sua esposa encontram com Sebastião e seus fiéis no alto de uma montanha, na qual se localiza Monte Santo. Apesar da oposição de Rosa, que não acredita em Sebastião, Manuel segue fielmente a doutrina postulada pelo líder religioso e cumpre com devoção os rituais exigidos, segundo o viés dogmático, para que sua alma seja purificada. É nessa parte da narrativa que acompanhamos, ainda, para além dos sermões de cunho profético proferidos por Sebastião, as investidas de roubo e linchamento realizadas pelos fiéis a mando do chefe messiânico. Uma vez concentrados em Monte Santo, aguardam o milagre da salvação dos eleitos, o qual foi prometido por Sebastião. Enquanto isso se processa, os proprietários de terra da localidade, bem como o bispo da região, representante da Igreja Católica, apelam a Antônio das Mortes, o “matador de cangaceiros”, a fim de que ele assassine o Santo Sebastião, dado que o conglomerado vem diminuindo, progressivamente, o poder dessas organizações sociais.

A ocorrência que leva Manuel a abandonar o traço de beato de modo a assumir outra caracterização, ou seja, o que impele o protagonista rumo a um processo de mudança é justamente a morte de Sebastião. Enquanto Antônio das Mortes promove um assassinato em massa do lado de fora da capela onde se encontram o líder religioso, o beato e Rosa, a esposa de Manuel, em meio a um ritual de cunho expiatório, mata Sebastião, pondo fim à sua luta para recuperar o marido. Assim como no ponto de ruptura anterior, marcado, naquele momento, pelo óbito da mãe do protagonista, tem-se, aqui, uma dinâmica que privilegia o *excesso* de imagens e sons. Se, antes, no interior da capela, predominava o silêncio cerimonial e as ações rarefeitas, as quais se distendiam ao longo de um extenso plano-sequência, no momento da narrativa em que Rosa mata Sebastião, por sua vez, introduz-se um efeito de fragmentação. Essa ruptura é descrita por Ismail Xavier da seguinte forma:

A disposição hierática se rompe quando Sebastião, apunhalado por Rosa, derruba as velas e ícones do altar na tentativa de recuo, produzindo ruídos que funcionam como um sinal para a irrupção dos tiros e da gritaria que nos trazem o massacre. A câmera recua bruscamente em linha reta, Rosa e Manuel correm em direções opostas e tem início a “estenografia”, a montagem descontínua em *flashes* rápidos, da agitação e queda dos beatos sob o ininterrupto de um Antônio das Mortes multiplicado: sua violência é representada de modo semelhante à metralha que atinge os operários em *Outubro* [1927], na sequência que narra “os dias de junho”.²³⁸

²³⁷ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.97.

²³⁸ *Ibidem*. p.98.

Um procedimento de montagem dessa cena tem particular importância. Enquanto Sebastião reza, de frente para o altar, ouvimos a voz de Manuel dizendo “Eu não posso vingar a morte de Jesus Cristo com o sangue dos inocentes”. Não vemos Manuel na cena, ele se encontra no extracampo do enquadramento. Enquanto Manuel questiona a própria fé, Rosa esfaqueia Sebastião três vezes. É, portanto, no momento em que Manuel questiona os dogmas promovidos pelo beato que se dá a perda do poder por parte do líder religioso. Por fim, o santo morre, diante do altar, assumindo um posicionamento que emula a imagem da crucificação.

Após esse episódio, a narrativa volta a uma nova etapa de ação rarefeita, durante a qual a voz do cantador de cordel, somada à presença explícita de Cego Júlio, invade a tela e anunciam os passos de Manuel e Rosa. As personagens caminham por entre a caatinga até encontrarem com Corisco e seus seguidores, o que engendra uma nova fase do filme.

A terceira fase da jornada de Manuel atribui-lhe a ocupação de cangaceiro. Vendo em Corisco a manifestação de um outro sinal de cunho transcendental, o protagonista adere ao cangaço, mas, por ainda manter-se vinculado ao seu passado como beato, enfrenta diversas discussões com o ex-integrante do bando de Lampião sobre a significação da violência e da religião na luta para mudar uma realidade calcada na miséria.

A ruptura final se processa quando Antônio das Mortes cumpre a sua missão enquanto “matador de cangaceiros” e elimina Corisco. O sertão se abre para a corrida de Manuel e Rosa, sobreviventes. Momentos antes da morte de Corisco, Antônio das Mortes vaga solitário pelo sertão. Um plano geral nos mostra Corisco, Dadá, Manuel e Rosa reunidos. Antônio das Mortes observa-os, examinando os movimentos das vítimas sem ser notado. Nesse ponto predominam o silêncio absoluto e a rarefação de ações. Ele aponta o rifle, comodamente. Enquanto não atira, movimentos de câmera e sonoplastia permanecem em suspenso. De súbito, a trilha sonora retorna e Antônio, em perfeita sintonia com a balada do cantador que grita “Se entrega, Corisco”, retira seus gestos do congelamento que suspendera a ação verossímil. Do plano geral que marca a aproximação de Antônio e o começo do tiroteio, passamos a planos fechados, com rápidos *flashes*, os quais mostram Corisco jogando seu rifle no chão, Manuel e Rosa deitados, Dadá ferida no pé e a chegada de Antônio das Mortes, que dá seu último aviso, “Se entrega, Corisco” – dessa vez, pela sua própria voz, não por meio da canção. A montagem nos fornece uma composição que se recusa a procurar aquela exposição clara de uma sucessão de gestos contínuos e perfeitamente situados; temos, na verdade, imagens que esquematizam a ação diegética de modo a conformá-la com o ritmo rápido da canção. Conseguimos, assim, ver fragmentos de gestos, instantes particulares da ação, num entrecruzar de movimentos não muito claros que se seguem de forma descontínua.

Após a morte de Corisco, o casal de camponeses aparece correndo pelo sertão. Essa trajetória se dá sob a forma de um vetor em linha reta, que define e reforça o sentido de projeção

de Manuel e Rosa rumo ao futuro. Entretanto, essa travessia não apresenta ponto de destino definido. Apesar de Rosa cair, o protagonista continua correndo, mas sua movimentação não determina a perspectiva: nada confere direção ao seu trajeto e o ponto final dessa movimentação permanece opaco e fora do seu alcance.

Enquanto acompanhamos a jornada rápida de Manuel por meio de um plano-sequência aberto com angulação *plongée*, a sonoplastia insere um coro que repete o refrão musical “O sertão vai virar mar, o mar virar sertão” – a frase síntese das profecias de Sebastião e Corisco – e que se mistura aos seguintes versos do cantador de cordel: “Tá contada a minha história / Verdade, imaginação / Espero que o Sinhô / Tenha Tirado uma lição: / Que assim mal dividido / Esse mundo anda errado / Que a terra é do homem / Não é de Deus nem do Diabo!”. Tem-se, assim, um cenário em que, enquanto o refrão afirma a certeza metafísica de destino, a música popular propõe uma perspectiva laica de história.

A narrativa, entretanto, não se encerra nesse ponto do filme. Ao fim da canção de cordel, uma imagem do mar invade a tela e a toma por completo, substituindo a caatinga. Na trilha sonora, por sua vez, passamos a ouvir uma música de coral de Villa-Lobos, a qual evoca vozes de tom celebratório. A câmera, ainda em movimento de plano-sequência, nos mostra o mar visto de cima, como uma massa viva construída pelo vaivém das ondas. Percebe-se, assim, que existe um *hiato* entre o trajeto de Manuel e o futuro que virá, o qual é preenchido pela presença do mar. Em vez da contiguidade espacial, dá-se uma descontinuidade: o protagonista não chega ao seu destino final.

Uma das questões que se coloca como essencial para se discutir o final dessa narrativa cinematográfica diz respeito à simbologia da água. Segundo Mircea Eliade, “purificações rituais com a água têm como finalidade a atualização fulgurante do momento intemporal (*in illo tempore*) em que se deu a criação; elas são a repetição simbólica do nascimento dos mundos ou do ‘homem novo’”²³⁹, de forma que a água caracteriza-se como um elemento cuja simbologia, associada tanto à ideia de morte quanto de renascimento, comporta sempre o conceito de regeneração. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Sebastião prega a fé cristã a partir de um discurso messiânico que anuncia um dilúvio. O que vemos no final da película é justamente o mar invadindo a tela, assim como a água invadiria o sertão durante a ocorrência de um dilúvio. Essa ocorrência pode ser interpretada, portanto, como o indicativo de um momento de renascimento, durante o qual o mundo seria purificado e ressurgiria inteiramente novo.

²³⁹ ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Arcádia, 1979. p.148.

Podemos perceber, assim, a disposição de duas ideias ambíguas ao final da narrativa: por um lado, temos a imagem de Manuel atravessando o sertão, sugerindo a ideia de que o personagem corre em direção a algo localizado à sua frente, situado no futuro, e que se encontra em um plano externo ao da câmera, ao mesmo tempo em que se coloca no plano sonoro uma ambiguidade entre o refrão que anuncia um dilúvio no sertão e a canção de cordel, que determina o homem como dono da terra; por outro, temos a sugestão de que o mar, de fato, invade o sertão, tanto em decorrência dos planos aéreos que preenchem a tela com a água marítima, quanto devido à ascensão da música de Villa-Lobos. Dessa forma, temos a configuração de um antagonismo: “Enquanto o refrão reafirma a certeza metafísica de beato e cangaceiro, os versos do cantador propõem a moral humanista que coloca o futuro nas mãos do próprio homem”.²⁴⁰

Tomando o que foi exposto anteriormente quanto à estrutura da narrativa, notamos a configuração de uma modulação recorrente, a saber: um episódio de morte marca a ocorrência de um *rito de limiar*, responsável por operar uma transformação no protagonista de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. De acordo com João José Reis, a morte se caracteriza como evento essencialmente vinculado ao conceito de *desordem*, de modo que a ocorrência de acontecimentos envolvendo o fenômeno em questão sempre “representa uma ruptura com o cotidiano”.²⁴¹ Considerando essa perspectiva, é possível assentir que, na narrativa cinematográfica, os eventos envolvendo o assassinato de personagens deflagram a ocorrência de momentos de crise, os quais são representados por meio de procedimentos de montagem fílmica baseados na descontinuidade. Em *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, Ismail Xavier comenta essa disposição:

Através dela, a narrativa, na sua própria textura, apresenta uma cunhagem do tempo que define um primado da transformação, da interação constante que gera necessariamente o desequilíbrio. Onde imagem e som nos oferecem a evidência de imobilidade, esta é, no fundo, acumulação de energia, movimento subterrâneo. Os momentos de contenção mascaram ou expressam uma canalização de forças não-aparentes. Os tempos fracos são neutros, pura extensão, mas participam da geração dos tempos fortes, dos saltos qualitativos. O movimento interno da narrativa, na sua desmedida e nos seus saltos, afirma uma presença descontínua, mas necessária, da transformação.²⁴²

É possível afirmar, portanto, que o tempo acumula energias e basta a concretização de um episódio de violência – que culmina em uma situação de morte – para se instaurar a brecha por meio da qual se impõe a força transformadora. Essa temporalidade cíclica, a qual se associa

²⁴⁰ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.90.

²⁴¹ REIS, João José. *A morte é uma festa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.138.

²⁴² XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.111.

a uma tônica do destino, por sua vez, pode ser interpretada como um fundo *mítico* que permeia a narrativa. Esse caráter mítico assume, neste caso, o significado descrito por Walter Benjamin ao analisar o livro *As Afinidades Eletivas*, de Goethe, concepção essa que é recuperada por Jeanne Maria Gagnebin da seguinte maneira:

O mítico e o mito não designam uma época da humanidade definitivamente superada pela racionalidade, mas sim um fundo de violência que sempre ameaça submergir as construções humanas, quando estas repousam sobre a obediência às convenções sociais e não sobre decisões tomadas por sujeitos que se arriscam a agir histórica e moralmente (lembre-se que para o jovem Benjamin a moral não tem a ver com a aceitação do direito, mas sim com a busca da justiça).²⁴³

Desse modo, temos um cenário em que a ruína toma conta da convivência social devido ao esvaziamento do conceito de *esclarecimento*, o qual passou a se contentar em obedecer a conveniências e normas de uma racionalidade rasa. Essa dinâmica, por consequência, cria a brecha necessária para que as forças destrutivas do mito irrompam no espaço esvaziado da convivência social.

Tomando essa concepção, é possível assentir que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* constrói uma modulação temporal que se baseia em uma moldura mítica. No entanto, ao fim da narrativa, a corrida de Manuel rumo a um futuro desconhecido parece sugerir a esperança de consolidação de uma temporalidade histórica, justamente porque, nesse ponto do enredo, não nos é apresentada a nova condição a ser assumida pelo protagonista. Sabe-se, portanto, qual é seu estado inicial no momento em que o rito de limiar começa a se processar; entretanto, o estado final permanece elíptico. Resta, assim, a perspectiva de que “Diante da injustiça, da realidade que solicita a violência como condição de humanidade, a insurreição está sempre no horizonte. Não importa se consciente, passivo ou mergulhado na franca alienação, o oprimido traz uma disponibilidade para a revolta, mesmo que subterrânea”.²⁴⁴

Modulação temporal de caráter semelhante é encontrada em *Grande sertão: veredas*. Assim como Manuel, protagonista de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, passa por três fases de caracterização subjetiva, as quais estão atreladas ao desenvolvimento de ritos de limiar. Esses processos ritualísticos, por sua vez, também possuem como elemento catalisador episódios que envolvem a morte de determinados personagens da narrativa literária.

A primeira fase experienciada por Riobaldo se processa até o momento em que sua mãe vem a óbito. O narrador-protagonista descreve essa ocorrência da seguinte forma:

²⁴³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 32, 2014. p.58.

²⁴⁴ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.112.

Adiante? Conto. O seguinte é simples. Minha mãe morreu – apenas a *Bigrí*, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza. Mas uma tristeza que todos sabiam, uma tristeza do meu direito. De desde, até hoje em dia, a lembrança da minha mãe às vezes me exporta. Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte.²⁴⁵

É possível notar que Tatarana atribui um caráter simbólico à morte da mãe, categorizando esse evento como um elemento que promove uma cisão em sua vida. É significativo, também, o fato de que essas reflexões são dispostas por Riobaldo imediatamente após o excerto narrativo em que o protagonista conta sua experiência com o Menino no Rio São Francisco.

Riobaldo sugere a existência de um vínculo entre o episódio que se processa no porto do Rio-de-Janeiro e a morte de sua mãe, o que torna essencial a realização de uma análise e de uma leitura interpretativa do primeiro encontro entre a personagem principal e Diadorim. O protagonista introduz o assunto a ser narrado desta maneira:

Foi um fato que se deu, um dia se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão. Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devia de estar com uns catorze anos, se. Tínhamos vindo para aqui – circunstância de cinco léguas – minha mãe e eu. No porto do Rio-de-Janeiro nosso, o senhor viu. Hoje, lá é o porto do seo Joãozinho, o negociante. Porto, lá como quem diz, porque outro nome não há. Assim sendo, verdade, que se chama, no sertão: é uma beira de barranco, com uma venda, uma casa, um curral e um paiol de depósito. Cereais. Tinha até um pé de roseira. Rosmes!... Depois o senhor vá, verá. Pois, naquela ocasião, já era quase do jeito. O de-Janeiro, dali abaixo meia-légua, entra no São Francisco, bem reto ele vai, formam uma esquadria. Quem carece, passa o de-Janeiro em canoa – ele é estreito, não estende de largura as trinta braças. Quem quer bandear a cômodo o São Francisco, também principia ali a viagem. O porto tem de ser naquele ponto, mais alto, onde não dá febre de maresia. A descida do barranco é indo por a-pique, melhoramento não se pode pôr, porque a cheia vem e tudo escavaca. O São-Francisco represa o de-Janeiro, alto em grosso, às vezes já em suas primeiras águas de novembro.²⁴⁶

Cabe ressaltar algumas características desse excerto narrativo. A primeira delas diz respeito ao parágrafo que introduz a história a ser contada por Riobaldo ao seu interlocutor. O protagonista afirma que o fato a ser narrado configura “o primeiro”, entretanto, não se deixa claro, nesse ponto do enredo, em qual série de acontecimentos esse evento, que será transmitido, está incluso.

É também nessa passagem que se introduz uma temporalidade pretérita: as marcações verbais “foi” e “se deu” bem como a expressão “se deu há tanto, faz tanto” são representativas de uma rememoração que tem como cerne episódios do passado. No entanto, essa

²⁴⁵ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 100.

²⁴⁶ *Ibidem*. p.93.

temporalidade não assume uma marcação específica. Riobaldo diz que “devia de estar” com cerca de catorze anos quando vivenciou a situação, mas permanece a dúvida em relação à data.

Se, por um lado, Tatarana faz do tempo uma categoria fluída, caracterizada por descrições genéricas, por outro, o espaço ganha índices de detalhamento. O protagonista lembra da região do porto do Rio-de-Janeiro e a descreve de modo a conferir-lhe especificidade. Ele chega até mesmo a convidar seu interlocutor a visitar a localidade a fim de checar que as descrições que lhe estavam sendo passadas eram de fato verdadeiras.

Essa lógica que articula imprecisão da temporalidade e detalhamento do espaço se repete ao longo da experiência de travessia do Rio São Francisco. A princípio, ao encontrar o Menino às margens do porto, Riobaldo tece as seguintes afirmações:

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido.²⁴⁷

Temos, aqui, a utilização de um campo semântico que evoca sentimentos de viés positivo: *prazer, gostei, muito aprazível e desejo*. Nesse ponto, Riobaldo chega até mesmo a manifestar a vontade que tinha de se manter em estado de suspensão da temporalidade, isto é, gostaria de eternizar a convivência com o Menino de modo que se mantivessem “sobre as horas”.

Quando os dois jovens resolvem atravessar o Rio-de-Janeiro e o Rio São Francisco, o estado de ânimo de Riobaldo sofre alterações sucessivas. Depois de descrever detalhadamente a beleza dos arredores do primeiro rio, dotado de águas claras, o narrador de *Grande sertão: veredas* investe na caracterização do segundo rio:

Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiura com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrendo vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só. [...] O canoeiro, sem seguir resolução, varejava ali, na barra, entre duas águas, menos fundas, brincando de rodar mansinho, com a canoa passeada. Depois, foi entrando no do-Chico, na beirada, para o rumo de acima. Eu me apeguei de olhar o mato da margem. Beiras sem praia, tristes, tudo parecendo meio pôdre, a deixa, lameada ainda da cheia derradeira, o senhor sabe: quando o do-Chico sobre os seis ou os onze metros.²⁴⁸

²⁴⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.94.

²⁴⁸ Ibidem. p.96.

Aqui, somos introduzidos a um cenário inóspito, composto por meio de elementos que carregam uma polarização semântica de tom negativo: *terrível, medo, feiura, barrendo vermelho, tristes, meio pôdre* [sic] e *lameada*. Os detalhes dessa espacialidade contrastam fortemente com a fauna e flora de grande beleza encontradas próximas ao de-Janeiro e é devido a essa condição de temor – a qual é acentuada pelo fato de que Riobaldo se encontra em uma frágil canoa, em meio ao rio, sem que, no entanto, saiba nadar – que o protagonista passa a sentir medo nesta situação:

Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha. A aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. Apertei os dedos no pau da canoa. Não me lembrei do Caboclo-d'Água, não me lembrei do perigo que é a “onça-d'água”, se diz – a ariranha – essas desmergulham, em bando, e bécam a gente: rodeando e então fazendo a canoa virar, de estudo. Não pensei nada. Eu tinha o medo imediato.²⁴⁹

É possível observar que a palavra “medo” aparece quatro vezes nesse pequeno trecho, ou seja, faz-se uso de um efeito hiperbólico a fim de se transmitir a intensidade do terror vivenciado por Riobaldo naquele contexto. Para além disso, o vocábulo “medo” aparece associado, em uma das referências, à “vergonha”, o que guarda relação com o fato de que o protagonista sente um estranhamento em relação ao grau de prazer que experiencia diante da companhia do Menino. Por ter sido ensinado que relações entre homens configura “sujice”²⁵⁰ – é assim que Riobaldo descreve, ao Mulato que lhe ataca na companhia de Reinaldo, a intimidade física entre dois homens –, o rapaz de catorze anos sente vergonha da atração intensa que o Menino lhe provoca. Ademais, junta-se a esse fato a possibilidade de que o protagonista se sinta embaraçado por não saber nadar e estar, portanto, inseguro, enquanto seu colega mantém-se destemido e afirma não saber o que é medo, pois nunca vivenciou semelhante sensação.

É possível afirmar que, até aqui, segue-se privilegiando a descrição espacial, a qual guarda relação direta com as emoções de Riobaldo. Se Tatarana se apresenta enternecido pelo Menino, a paisagem assume uma caracterização positiva; se o que predomina é o medo, os arredores são narrados pela ótica da negatividade. De qualquer forma, é importante frisar, ainda, que essa descrição detalhada das localidades ocupadas pelo narrador-protagonista só ganha contornos nítidos quando o protagonista se encontra na presença de Diadorim. Em contraste,

²⁴⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.96.

²⁵⁰ *Ibidem*. p.98.

por sua vez, a percepção temporal de Riobaldo, nesses excertos narrativos, permanece sem índices de especificação.

Ao fim desse episódio, quando a personagem principal de *Grande sertão: veredas* e Reinaldo resolvem voltar ao porto em definitivo, a passagem é descrita da seguinte forma:

Dessa volta, não lhe dou desenho – tudo igual, igual. Menos que, por vez, me pareceu depressa demais. — “Você é valente, sempre?” — em hora eu perguntei. O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando. Dando fim, sem me encarar, declarou assim: — “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferentes, muito diferente...” E eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda — por isto foi que a estória eu lhe contei — : eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome.²⁵¹

Nesse excerto, nota-se que, assim como nas demais passagens desse episódio da vida de Riobaldo, a percepção temporal sofre modulações que a levam a assumir um caráter fluído. O narrador afirma não conseguir precisar quanto tempo levou para que cruzassem o rio de volta ao porto e comenta que, de acordo com sua percepção, a ação foi “depressa demais”.

Outra reflexão elaborada pela personagem principal do romance chama a atenção nesse trecho: livre de medo ou de vergonha, o jovem rapaz não sente nada, apenas uma *transformação*, à qual não consegue descrever em detalhes ou atribuir um nome. Podemos perceber, portanto, que se estabelece um lapso entre as condições de assimilação e compreensão da experiência e o teor dos acontecimentos, de forma que a linguagem se mostra insuficiente para expor em palavras o real sentido das transformações vivenciadas durante a travessia do Rio São Francisco. Riobaldo enxerga Diadorim, nesse momento, como uma figura enigmática que o coloca diante da possibilidade de morte que o leva a se comportar de uma maneira que não seria capaz de prever, calcular ou compreender. Essa situação em que prevalece o medo e a vergonha, impossível de ser narrada de maneira plena, se repete posteriormente quando Riobaldo, ao narrar a seu interlocutor a revelação do cadáver de Diadorim, elabora o seguinte comentário: “O senhor não repare. Demora, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real”.²⁵² Assim, temos que o enigma que Diadorim apresenta a Riobaldo já na infância, e que se arrastará por toda a sua vida, é o enigma que circunda a natureza de seu próprio comportamento.

Tomando a afirmação elaborada por Riobaldo, a qual referencia a ocorrência de uma “transformação pesável”, bem como os elementos narrativos analisados até o momento,

²⁵¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.99.

²⁵² Idem. p.485.

propõe-se a interpretação de que o episódio da travessia dos rios de-Janeiro e São Francisco indica a ocorrência de um *rito de limiar*, o qual seria responsável por mediar uma transição, da parte de Riobaldo, de um estado de personalidade a outro. Nesse contexto, o próprio ato de se atravessar os rios em uma canoa, indo de uma margem a outra, funcionaria como metáfora desse processo ritualístico de transformação. Ademais, como foi indicado anteriormente, de acordo com Mircea Eliade²⁵³, a água funciona, simbolicamente, como elemento associado aos conceitos de purificação e renascimento. Tomando essa perspectiva, o fato de que estamos lidando com uma paisagem em que predomina a água como objeto central do cenário reforça a leitura de que, no contexto de travessia do Rio-de-Janeiro e do Rio São Francisco, Riobaldo vivencia uma experiência limiar.

Esse rito, no entanto, não é concluído quando o protagonista deixa a canoa e se despede do Menino. Tatarana termina a narração desse evento perguntando a si próprio e a seu interlocutor por qual motivo ele acabou conhecendo Reinaldo, bem como questiona o que se processou de tão especial naquele contexto que o levou a jamais esquecer da figura do Menino. Logo depois desse encerramento, Riobaldo postula “Adiante? Conto. O seguinte é simples”²⁵⁴ e anuncia a morte de sua mãe. O uso dos termos “adiante” e “seguinte” parecem guardar relação com o ato do narrador de colocar sua experiência de encontro com o Menino como sendo o “primeiro” fato de uma sequenciação que, naquele momento, não apresenta referencial. Após a ocorrência da travessia, é plausível pensarmos nesta formulação: o *primeiro* evento encabeça o processo de transformação; o que vem *seguinte* a esse fato é a morte de sua mãe, o que, por sua vez, encerra a jornada de mudanças do protagonista.

No caso, esse arco de metamorfose revela que o narrador-protagonista estaria em processo de trânsito da infância para um contexto em que passa a assumir-se parte do universo jagunço. Após o óbito da mãe, Riobaldo vai morar com Selorico Mendes, seu padrinho, em São Gregório. É devido às decisões tomadas pelo fazendeiro que o jovem rapaz passa a estudar e, para além disso, entra em contato com os diversos bandos de jagunços que circulam pela região.

Um parágrafo de poucas linhas separa o ponto da narrativa em que Riobaldo comenta o falecimento da Bigrí e esta fala de Selorico Mendes ao receber seu afilhado na fazenda: “— Ah, a vida vera é outra, do cidadão do sertão. Política! Tudo política, e potentes chefias. [...] Mesma coisa no barranco do rio, e se descrever esse São Francisco, que aprova, cada lugar é só de um grande senhor, com sua família geral, seus jagunços mil, ordeiros [...]”.²⁵⁵ Consagra-se, nessa

²⁵³ ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Arcádia, 1979. p.148.

²⁵⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.100.

²⁵⁵ Ibidem. p.101.

passagem, o ponto final da transformação vivenciada por Riobaldo. Desse momento em diante, o protagonista deixa de participar do círculo da infância e passa adentrar o circuito político, o qual conjuga direitos e deveres em meio a um dado contexto de sociabilidade.

É justamente nessa parte da narrativa, antes do estabelecimento do segundo ponto de ruptura, que Riobaldo passará a integrar o bando de Zé Bebelo e, posteriormente, após reencontrar o Menino do rio, participará do grupo de jagunços liderado por Titão Passos. É durante esse período de sua vida, portanto, que o protagonista do romance assume o seu perfil como jagunço, chegando até mesmo a receber uma nova alcunha, a saber, Tatarana, o que configura mais um indicativo da consolidação do estado final do rito de limiar que o envolveu.

O segundo episódio narrativo que marca o processamento de uma mudança em relação à trajetória de Riobaldo refere-se ao assassinato de Joca Ramiro. É enquanto se encontra sob as ordens de Titão Passos e em companhia de Diadorim, logo após o episódio de julgamento de Zé Bebelo – em que se decide condená-lo ao ostracismo –, que Tatarana recebe a notícia de que Joca Ramiro havia sido morto em uma emboscada promovida por Hermógenes e Ricardão. Riobaldo conta que sua reação ao incidente, naquele momento, foi pensar que “Ao que não havia mais chão, nem razão, o mundo nas juntas se desgovernava”²⁵⁶, o que indica o estabelecimento de um processo de cisão entre as experiências anteriores a esse contexto e as que estão por vir. Tatarana detalha a recepção da mensagem desta forma:

Diadorim tanto empalidecesse; ele pediu cachaça. Tomou. Todos tomamos. Titão Passos não queria ter as lágrimas nos olhos. — “Um homem de tão alta bondade tinha meso de correr perigo de morte, mais cedo ou mais tarde, vivendo no meio de gente tão ruim...” — ele me disse, dizendo num modo que parecia ele não fosse também jagunço, como era de se ser. Mas, agora, tudo principiava terminado, só restava a guerra. Mão do homem e suas armas. A gente ia com elas buscar doçura de vingança, como rominhol no panelão da calda. Joca Ramiro morreu como o decreto de uma lei nova.²⁵⁷

A morte de Joca Ramiro inaugura um novo contexto no sertão, contexto, esse, marcado pela guerra. Riobaldo reitera, no excerto narrativo supracitado, que toda a ordem que havia sido construída até então caíra por terra nesse momento e dava-se início a um percurso pautado na violência extrema. A trajetória de Riobaldo, portanto, sofre uma alteração: se, antes, o jagunço planejava seguir sob comando de Titão Passos pelo sertão afora, apenas cumprindo com as tarefas que lhe seriam dadas, agora, Riobaldo vê-se diante da prerrogativa de vingar o assassinato de Joca Ramiro. Passa-se, assim, de uma realidade organizada a um contexto de instabilidade.

²⁵⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 246.

²⁵⁷ *Ibidem*. p.248.

Tatarana adere imediatamente à jornada de vingança proposta por Titão Passos. O jagunço não apenas se coloca à disposição dessa iniciativa, como também estabelece um pacto com Reinaldo, prometendo-lhe que, junto dele, daria fim a Hermógenes. Riobaldo e Diadorim passam, assim, a categorizar essa ação como sendo um *destino* compartilhado por ambos. Ele afirma:

Por que era que eu precisava de ir por diante, com Diadorim e os companheiros, atrás de sorte e morte, nestes Gerais meus? Destino preso. Diadorim e eu viemos, vim; de rota abatida. Mas, desse dia desde, sempre uma parte de mim ficou lá, com Otacília. Destino. Pensava nela. Às vezes menos, às vezes mais, consoante é da vida. Às vezes me esquecia, às vezes me lembrava. Foram esses meses, foram anos. Mas Diadorim, por onde queria, me levava.²⁵⁸

Mesmo associando sua sorte às atitudes decididas por Diadorim e tomando para si a responsabilidade de ocupar-se da vingança referente ao assassinato de Joca Ramiro, Riobaldo só aceita tornar-se chefe jagunço posteriormente. Quando o pai de Reinaldo morre, portanto, temos a ocorrência de um rito de limiar, no entanto, a plena transformação de Tatarana só se concretiza quando este assume a ocupação de líder, tornando-se Urutú-Branco.

De acordo com o antropólogo Arnold Van Gennep²⁵⁹, ritos de passagem podem ser decompostos em três categorias: “ritos de separação”, “ritos de margem” e “ritos de agregação”. Todos os ritos de passagem contêm as três fases, porém cada qual enfatiza um dos aspectos da passagem. A fase de margem, especificamente, pode vir a destacar-se nas realizações cerimoniais, constituindo uma etapa autônoma. Esses ritos de margem são também chamados de *liminares*, e se encontram em posição intermediária entre os ritos de separação, *preliminares*, e os de agregação, *pós-liminares*.

Tomando essa perspectiva, é possível afirmar que a introdução da morte de Joca Ramiro na vida de Riobaldo configura o início de um rito de limiar, o qual se estende até o momento em que Tatarana opta por aceitar a chefia dos jagunços a fim de conduzi-los no embate com os grupos de Hermógenes e Ricardão. O protagonista assume essa nova função após tentar estabelecer um pacto com o Diabo, nas Veredas-Mortas, pacto esse, no entanto, que não possui efetividade comprovada.

Como visto no segundo capítulo desta dissertação, apesar de a narração de Riobaldo assumir, no trecho em que se descreve o episódio nas Veredas-Mortas, uma estrutura pautada na rarefação de ações e que indica uma suspensão da temporalidade – o que, segundo Mircea Eliade²⁶⁰, é característico de processos ritualísticos –, a efetividade do pacto não é garantida, já

²⁵⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.169.

²⁵⁹ GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

²⁶⁰ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

que Riobaldo afirma não ter obtido qualquer resposta da entidade sobrenatural que estava a evocar. Podemos observar a postura dúbia de Tatarana quanto à realização do pacto no seguinte excerto, no qual o jagunço elabora reflexões acerca da credibilidade do Diabo:

Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. [...] Assim parava eu, por reles desânimo de me aluir dali, com efeito; nem firmava em nada minha tenção. As quantas horas? E aquele frio, me reduzindo. Porque a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe – que mais não fala, pronto de parir, ou, quando o que fala, a gente não entende? Despresencieei.²⁶¹

Nessa passagem, ao mesmo tempo em que Riobaldo afirma que o Diabo não existe, garante que a entidade o escutou de alguma forma – ou seja, estrutura-se uma ambiguidade que torna impossível garantir a efetividade desse ritual. Como não há uma resolução, não há como determinar se a motivação que faz com que o protagonista de *Grande sertão: veredas* aceite a função de líder jagunço advém dessa experiência ritualística ou não.

Independentemente disso, Tatarana torna-se Urutú-Branco, isto é, o processo de mudança de personalidade que tem início com a morte de Joca Ramiro se concretiza. O rito de agregação que materializa essa alteração é o batismo de Riobaldo. O protagonista narra o momento em que se reconhece como líder dos jagunços desta forma:

— “Quem é que é o Chefe?” — eu quis.
Se quis, foi com muita serenidade. Zé Bebelo retardou. Eu social, encostado. Conheci que ele tardava e pensava, para ver o que fazer mais vagarosamente.
— “Quem é-que?” — eu brando apertei.
Eu sabia do respirar de todos. Durasse mais, aquilo eu já largava, por me cansar, por estar achando cacete. Minha vontade estrôina de paliar: — *Seu Zé Bebelo, velho, tu me desculpe...* — eu calei. Zé Bebelo se encolheu um pouco, só. Aí ele não tremeu, no sucinto dos olhos.
— “A rente, Riobaldo! Tu o chefe, chefe, é: tu o Chefe fica sendo... Ao que vale!...”
— ele dissezinho fortemente, mesmo mudando em festivo, gloriando um fervor. Mas eu temi que ele chorasse. Antes, em rosto de homem e de jagunço, eu nunca tinha avistado tantas tristezas.
— “Sendo vós, companheiros...” — eu falei para em volta.
Tantos, tantos homens, os nos rifles, e eles me aceitavam. Assim aprovaram. O Chefe Riobaldo. Aos gritos, todos aprovavam. Rejuravam, a pois. A esses resultados. No que eram com solenidade, sinceridade. Tudo dado em paz. Só aqueles dois amaldiçoados irmãos, baldeados mortos, na ponta da unha. Ali, enterrar aqueles dois seria faltar a meu respeito. Amém. Tudo me dado. O senhor, mire e veja, o senhor: a verdade instantânea dum fato, a gente vai departir, e ninguém crê. Acham que é um falso narrar. Agora, eu, eu sei como tudo é: as coisas que acontecem, é porque já estavam ficadas prontas, noutro ar, no sabugo da unha; e com efeito tudo é grátis quando sucede, no reles do momento.²⁶²

Nesse trecho, Riobaldo conta não apenas a interpelação que faz aos colegas a fim de que eles o reconheçam como chefe, como deixa claro que a medida passou pelo crivo de Zé Bebelo.

²⁶¹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.345

²⁶² Ibidem. p.357.

Ao fim do processo, Tatarana, mais uma vez, retoma a retórica do destino — “as coisas que acontecem, é porque já estavam ficadas prontas”²⁶³ —, atribuindo, assim, a uma transcendência as alterações que se manifestam em sua vida.

Subsequente à elevação de Riobaldo à categoria de líder dos grupos jagunços, efetua-se a troca de sua alcunha. Tatarana conversa com Zé Bebelô, a fim de sondar quais seriam os próximos passos do antigo chefe, quando as seguintes ações de processam:

— “Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco...”

O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contando que logo gritavam, entusiasmados:

— “O *Urutú-Branco*! Ei, o *Urutú-Branco*!...”

Assim era que, na rudeza deles, eles tinham muita compreensão. Até porque mais não seria que, eu chefe, agora ainda me viessem e dissessem *Riobaldo* somente, ou aquele apelido apodo conome, que era de *Tatarana*. Achei achava.²⁶⁴

A troca de nomes ocorrida opera simbolicamente como um rito de batismo. Esse tipo de liturgia configura, ainda, um ritual de agregação, isto é, que incorpora um novo estado, pós-liminar, à caracterização do sujeito. Inaugura-se, portanto, a partir desse ponto da narrativa, uma nova fase da jornada de Riobaldo, durante a qual ele assume uma posição de autoridade em meio aos jagunços.

Por fim, o terceiro ponto de ruptura em *Grande sertão: veredas* diz respeito à morte de Diadorim. Riobaldo narra o episódio em que Diadorim peleia com Hermógenes desta forma:

Assim, ah — mirei e vi — o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou — no vão — e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado do momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada meio da igreja... Gole de consolo... Como lá em baixo era fel da morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dôr: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei.

Eu estou depois das tempestades.²⁶⁵

De acordo com a análise desse trecho, realizada no segundo capítulo da dissertação, podemos perceber que, na sequência narrativa supracitada, a lógica da subordinação dá lugar à descontinuidade, representada graficamente por diversos traços e reticências. Riobaldo revela uma consciência atenta ao que está diante de seus olhos, mas é incapaz de alojar a matéria da

²⁶³ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.357.

²⁶⁴ Ibidem. p.358.

²⁶⁵ Ibidem. p.482.

narração em uma ordem sintática completa, de forma que não se constitui uma organização esquemática dos acontecimentos dispostos. Temos, aqui, não apenas o predomínio de uma estrutura paratática, como também a ocorrência de procedimentos associados à variação da distância estética.

Riobaldo parece vivenciar um estado de consciência alterada, provocado pelo trauma de ver seu objeto de afeto à beira da morte, em um duelo brutal, sem que, no entanto, ele possa realizar qualquer intervenção. Assim, diante do horror vivenciado, a capacidade, por parte de Urutú-Branco, de racionalização do tempo se esvai, bem como a própria possibilidade de organizar as palavras numa estrutura causal, o que se traduz na forma de uma lacuna na linguagem do narrador-protagonista do romance.

Para além disso, Riobaldo faz uso de um vocábulo, no fim do trecho no qual conta ao seu interlocutor como a briga entre rivais se processou, que remete à noção de *travessia*: trata-se da expressão “trespassei”. Esse verbo aparece associado a significados como *atravessar* e *transpor*, podendo até mesmo assumir o sentido conotativo de *morrer*. O protagonista não evidencia em relação ao que ele trespassa, ou seja, não há um referencial que indique a existência de um objeto ou espaço a ser trespassado. A frase sequente a esse comentário – a saber, “Eu estou depois das tempestades”²⁶⁶ – evoca a imagem da água, mas, assim como ocorre quanto ao uso de *trespasar*, não é possível atribuir materialidade a esse enunciação, isto é, no que se refere ao plano da realidade, não é possível que qualquer pessoa esteja antes ou depois das tempestades. É plausível pensar, portanto, que a fala de Riobaldo, nesse ponto da narrativa, se afasta da linguagem referencial a fim de assumir um viés metafórico. O chefe Urutú-Branco estaria enunciando a passagem de um estado de consciência a outro, o que pode ser interpretado como índice da ocorrência de um rito de limiar. Depois desse excerto narrativo, Tatarana traça os seguintes comentários acerca do ocorrido:

Conforme conto. Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, e querendo emendar nó no tempo, tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados. Ouvi os rogos do menino Guirigó e do Borromeu, esfregando meu peito e meus braços, reconstituindo, no dizer, que eu tinha estado sem acordo, dado ataque, mas que não tivesse espumado nem babado. Sobrenadei. E, daí, não sei bem, eu estava recebendo socorro de outros – o Jacaré, Pacamã-de-Presas, João Curiol e o Acauã –: que molhavam minhas faces e minha boca, lambi a água. Eu despertei de todo – como no instante em que trovão não acabou de rolar até o fundo, e se sabe que caiu o raio... Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram.²⁶⁷

²⁶⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.482.

²⁶⁷ Idem.

A partir desse parágrafo, compreendemos que Riobaldo passa por uma situação em que experiencia uma condição alterada de consciência, a qual, inclusive, provoca efeitos em seu corpo. Ao retornar dessa espécie de transe, o jagunço procura *emendar nó no tempo*, isto é, busca recuperar o senso de realidade anteriormente suspenso. Mantendo o campo semântico relativo a fenômenos naturais – como visto anteriormente, Urutú-Branco afirma estar depois das *tempestades* –, a fala do protagonista aparece associando a retomada de sua consciência plena à incidência de um trovão. O fim desse processo de suspensão da realidade, relacionado à ocorrência de um rito de limiar que transformar Riobaldo, se dá a partir da indicação da morte de Diadorim.

Uma vez que seu objeto de afeto falece tragicamente, o protagonista deixa de atuar como o chefe Urutú-Branco e decide dedicar-se à ocupação de proprietário de terra. Até o fim do romance, quando Riobaldo afirma estar “barranqueiro”²⁶⁸ e diz “para a velhice vou”²⁶⁹, é esta a condição que o narrador ocupa. Entretanto, apesar de sabermos desse novo traço de Riobaldo, existe uma dúvida em relação ao seu comportamento que não é solucionada: a efetividade ou não do pacto com o Demônio.

Assim como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o que prevalece, ao final da narrativa literária é a ambiguidade. A relação de Riobaldo para com a violência permanece como enigma: é impossível determinar de maneira categórica se o pacto com o Diabo se concretiza de fato, ocasionando o comportamento agressivo de Riobaldo em diversas situações, ou se o que prevalece é a disposição humana para a maldade – assim, a violência se desenvolve sem que haja uma causalidade fixa para tanto. Nem mesmo o protagonista consegue atribuir significado de maneira plena às suas experiências, problematizando-as constantemente durante toda sua narrativa. Após receber uma resposta ambígua de seu Compadre Quelemém em relação à efetividade do pacto com o Diabo, Riobaldo encerra a narração da seguinte forma:

O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.²⁷⁰

Após essa passagem, o livro apresenta o símbolo do infinito desenhado de maneira irregular, o que sugere que o narrar de Riobaldo permanece em aberto: não há, portanto, um ponto final, uma linha de chegada para essa travessia. Riobaldo retoma, ainda, a imagem do

²⁶⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.492.

²⁶⁹ Idem.

²⁷⁰ Idem.

Rio São Francisco, imprimindo-lhe uma magnanimidade que sugere uma percepção associada à inundação, tal como num dilúvio. Essa construção, além de relacionar-se diretamente com a imagem do mar que invade a cena final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, retoma o objetivo de purificação da fala de Riobaldo, bem como faz referência ao episódio de travessia do Rio São Francisco com Diadorim, ainda quando criança – episódio, este, que inaugura a relação de Riobaldo com a violência e a introdução do enigma na vida do sertanejo a partir da figura do Menino. Como as linhas divisórias entre as forças do Bem e do Mal não se definem de maneira clara, permanecendo ambíguas, os predicados das ações narradas por Riobaldo mantêm-se precários, de forma que o sentido de cada episódio é incerto, constituindo um enigma. Desse modo, assim como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é impossível determinar em que lugar termina a trajetória de Manuel ao deslocar-se pelo sertão, também não há como inferir qual é o estado final atingido por Riobaldo no romance.

Assim, temos que os protagonistas de ambas as obras podem ser categorizados como personagens liminares, em constante trânsito, e que não se deixam categorizar de modo definitivo. Ademais, é justamente durante esses momentos de suspensão, isto é, quando se processam ritos de limiar, que tanto o romance quanto a narrativa cinematográfica assumem estruturas elípticas. Essas rupturas, por sua vez, alteram, sobretudo, o encadeamento dos eventos sob a forma de uma ordenação causal, de modo que a temporalidade das narrativas acaba sofrendo impactos em função da ocorrência de processos ritualísticos de cunho liminar.

O entrelugar e a identidade nacional

Tomando o exposto acerca de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é possível afirmar que ambas as produções artísticas, cada qual à sua maneira, possuem enredos nos quais o óbito de personagens que representam núcleos familiares ou a soberania de determinados corpos políticos inaugura experiências de crise, vinculadas a processos que impelem os protagonistas a mudanças relacionadas às suas personalidades, bem como impulsionam suas jornadas rumo a vivências com novos grupos sociais.

Os eventos citados podem ser interpretados como pontos dos enredos em que se processam rituais vinculados à mitologia do *eterno retorno*, a qual, segundo Mircea Eliade, baseia-se no movimento, por parte de determinados povos, de “regenerar-se periodicamente,

por meio da abolição do tempo passado e de uma reatualização da cosmogonia”.²⁷¹ De acordo com o antropólogo, esses procedimentos de imitação do arquétipo divino têm como premissa a representação simbólica de um novo nascimento para a comunidade em que o gesto ritualístico se processa. Assim, temos um contexto em que “Uma ‘nova era’ abre-se a partir deles [desses rituais] inaugurando um novo começo absoluto; ou seja, tende a restaurar o instante inicial, a plenitude do presente, que não contém qualquer sinal de história”.²⁷²

Essa recusa em preservar a memória do passado indica, dessa forma, uma antropologia particular, a saber, a recusa do homem das sociedades tradicionais no sentido de aceitar-se como ser histórico. Ainda segundo Mircea Eliade, esse desejo do indivíduo de confinar-se a uma infinita repetição dos arquétipos funciona como testemunho do “terror pela ‘perda’ de si mesmo”²⁷³, implicado na falta de significado presente na existência profana. A partir da morte, encena-se a restauração do momento de origem *in illo tempore*, de maneira que “Tudo começa de novo, no princípio, a cada instante. O passado nada mais é do que uma prefiguração do futuro. Nenhum acontecimento é irreversível, e nenhuma transformação é final”.²⁷⁴

Em acordo com essa reflexão, é possível afirmar que *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* compartilham uma afinidade eletiva no que se refere às suas respectivas modulações temporais: as figurações da morte imprimem, no romance e no filme, uma moldura de caráter mítico à trajetória dos protagonistas. Dessa forma, em cada ponto das narrativas em que a morte aparece como elemento que catalisa a ocorrência de um *rito de limiar*, estamos diante de um gesto que tem como premissa o reestabelecimento de uma unidade primordial.

Para além disso, uma estrutura de ordem profética articularia os eventos das narrativas. De acordo com Erich Auerbach, a *figura* se caracteriza como “algo *real* e histórico que anuncia outra coisa que também é histórica e real”.²⁷⁵ Assim, tomando esses referenciais teóricos, defende-se que tanto *Grande sertão: veredas* quanto *Deus e o Diabo na Terra do Sol* fariam uso da figura da morte para representar alegoricamente um traço característico da constituição identitária brasileira: o ímpeto de fundar a constituição de um corpo político efetivo, eliminando, para tanto, os pontos de anomia da sociedade.

Essa associação entre jornada do indivíduo e formação da identidade nacional é abordada por Ettore Finazzi-Agró em *O duplo e a falta: construção do outro e identidade*

²⁷¹ ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Editora Mercuryo, 1992. p.74.

²⁷² Ibidem. p.76.

²⁷³ Ibidem. p.89.

²⁷⁴ Ibidem. p.87.

²⁷⁵ AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1994. p.27.

nacional na Literatura Brasileira. Nesse estudo, o autor postula que a construção de uma identidade nacional, na tentativa de diferenciar-se da cultura de seu colonizador, não encontra termo que possa expressá-la, de modo que a caracterização da especificidade brasileira se processa de modo lacunar. Dessa forma, “a identidade nasce, por assim dizer, à sombra dum grande remorso que é, ao mesmo tempo, consciência do ‘roubo’ ideológico perpetrado em detrimento da cultura europeia, mas também tentativa de exorcizar a perda de imagem, de justificar, consigo mesmo, a sua arrogância iconoclasta”.²⁷⁶ Ainda segundo o pesquisador, em uma série de obras literárias do período modernista – durante o qual discutiu-se, de diversas formas, a questão da identidade nacional – deixa-se entrever “com efeito, exatamente um sentido de ‘falta’: falta, repare-se, seja como ‘carência’, como ‘ausência’, seja também como ‘culpa’ ou ‘defeito’”.²⁷⁷ Em seu livro *Entretempos*, Ettore Finazzi-Agró identifica que:

A cultura brasileira do século XX se abre, como se vê, com a mesma procura pertinaz de um “rizoma”: de um sentido fixo e familiar enchendo o vazio perturbador do deserto, de uma forma certa encobrindo a ausência de uma pátria, com que tinha começado (e acabado) o século anterior. Desejo que se tinha expressado, nos autores de inspiração nativista, na construção do mito, e que se manifesta, em Euclides e em outros, na vontade de “desenterrar” uma história possível e finalmente comum, cientes de que só um trabalho de cunho arqueológico podia levar a nação a se reconhecer em uma origem subterrânea, na “rocha viva” de uma raça em formação.²⁷⁸

Vladimir Safatle, por sua vez, define o horizonte histórico-social da experiência literária de Guimarães Rosa, permeado pela política nacional-desenvolvimentista, da seguinte forma:

É um horizonte histórico [...] de integração e conciliação garantido pela pretensa força de regulação do Estado brasileiro e capaz de aparentemente acomodar dinâmicas contraditórias entre capital e trabalho a partir das expectativas de desenvolvimento partilhado, de urbanização modernizadora. Desenvolvimento que, em sua versão cepalina, realizaria dinâmicas de substituição de importação e de industrialização que não deixavam de ressoar no campo da cultura com sua procura em constituir linhas de “formação” capazes de enfim estabelecer uma ossatura que faltaria o país.²⁷⁹

O horizonte destinal de desenvolvimento teria, assim, como contraponto central, o desfibramento. A política dos anos 1950 procura opor-se à perpetuação desse decomposição e tem como pressuposto o apagamento dessa “narrativa do país sem forma, que acredita, a todo momento, que deve ser refundado, cortado de sua zona morta de indeterminação, para encontrar

²⁷⁶ FINAZZI-AGRÓ, Ettore. “O duplo e a falta: construção do outro e identidade nacional na Literatura Brasileira”. In: *Rev. Bra. Lit. Comp.* Niterói, v.22, n.39, jan./abr. 2020. p.57.

²⁷⁷ Ibidem. p.58.

²⁷⁸ FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Entretempos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2013. p.214-215.

²⁷⁹ SAFATLE, Vladimir. *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. p.279.

enfim sua hora no interior do mundo desenvolvido, com sua lei, seus pretensos lugares claros e individuações estabelecidas”.²⁸⁰

Considerando esse contexto, *Grande sertão: veredas* pode ser lido como obra que não apenas desvela as contradições imanentes à forma social, mas como uma literatura cuja matriz estética representa “uma desintegração capaz de abrir espaço à reordenação global dos conteúdos”²⁸¹ e nos leva a uma “singular travessia da fantasmagoria nacional e seus sistemas de extorsão de pactos”.²⁸² Cada ponto da narrativa literária em que se processa um episódio de morte, responsável pela ocorrência de mudanças quanto à jornada de Riobaldo, seria um indicativo dessa tentativa de superação do fantasma de decomposição que permeia a experiência nacional. No entanto, essa prerrogativa de reencenação da origem a fim de que a anomia da formação brasileira seja superada nunca concretiza seu objetivo, uma vez que as metamorfoses pelas quais Tatarana passa ao longo de sua travessia pelo sertão têm como ponto final o *infinito*, isto é, a repetição da cadeia de abismos de virtualidades que tentam, a partir da reencenação da origem *in illo tempore*, superar a anomia e a deformidade.

Essa mesma interpretação se aplica à moldura de caráter profético que engloba a temporalidade narrativa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Como visto anteriormente, a morte da mãe de Manuel impulsiona a adesão do vaqueiro ao coletivo messiânico liderado por Sebastião, enquanto que, posteriormente, a morte do beato leva-o a cruzar os caminhos de Corisco, chefe cangaceiro. É com o assassinato do Diabo Loiro, por parte de Antônio das Mortes, que Manuel e Rosa iniciam uma nova trajetória, a qual, dessa vez, não tem local de destino estabelecido.

O protagonista da película passa por três momentos de crise ao longo da narrativa, todos deflagrados por eventos envolvendo a morte de determinados personagens. Esse movimento da narrativa, na sua desmedida e nos seus saltos, afirma uma sequência de *transformação*. Essas sucessivas metamorfoses operam de modo a evidenciar a desautorização do messianismo e do cangaço como práticas revolucionárias capazes de gerar uma ordem de sociabilidade justa em substituição à política dos proprietários de terra – isso porque, ao fim da narrativa, Manuel e Rosa dão as costas a esses modos de vida e rumam em direção ao desconhecido.

Cada ingresso de Manuel em um novo núcleo social representa, assim, um movimento rumo à formação de uma identidade menos alienada que a anterior. Alegoricamente, cada ponto

²⁸⁰ SAFATLE, Vladimir. *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. p.281.

²⁸¹ Ibidem. p.282.

²⁸² Idem.

de morte é também um *locus* originário de uma nova constituição política. Porém, assim como em *Grande sertão: veredas*, o dilaceramento permanece como tônica, pois a travessia do protagonista não tem estado final definido. Temos o seguinte cenário, segundo Ismail Xavier:

Caminhando num terreno de impasses, enquanto visão da história, *Deus e o Diabo* totaliza, reafirma a certeza da salvação com base numa teleologia que dá sentido a toda experiência passada com fases de um processo; no entanto, suas contradições não fazem dessa armação teleológica, de tipo figural-cristão, uma resolução fechada onde a revelação – que, a princípio, se entendeu como marxista – se desenhe em contornos nítidos.²⁸³

Heloísa Starling afirma que a atualidade da fundação do país em *Grande sertão: veredas* se dá, sobretudo, devido à recusa do modelo acrítico de construção da ideia de brasilidade.²⁸⁴ É possível afirmar que o mesmo se passa com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ambas as narrativas são construídas enquanto projetos artísticos que comentam, distorcem e desconstroem a tentativa de composição de um caráter nacional essencial de forma a recusar a ideia de uma nacionalidade em paz consigo mesma. Por fim, uma vez que a cadeia de acontecimentos que permeia a vida dos protagonistas não tem como desembocadouro nada que se pareça com um ideal progresso, temos a concretização de uma perspectiva de “catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína”.²⁸⁵

²⁸³ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 143.

²⁸⁴ STARLING, Heloisa. “O sentido do moderno no Brasil de Guimarães Rosa: veredas de política e ficção”. *Scripta* v. 2, n. 3, p. 138-146, 14 out. 1998.

²⁸⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história.”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.246.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, procurou-se demonstrar, por meio do desenvolvimento de aproximações que consideram não apenas motivos temáticos, mas também elementos estéticos, que *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* caracterizam-se como produções artísticas que compartilham similitudes.

A princípio, buscou-se ilustrar que tanto João Guimarães Rosa quanto Glauber Rocha seriam responsáveis, através da composição de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por construírem uma representação do Brasil enquanto nação centrada em práticas autoritárias e que evidenciam a ocorrência de processos de violência dirigidos a determinados grupos da sociedade brasileira. Ademais, os contextos sociais apresentados nas obras seriam permeados por práticas pautadas na disciplinarização de corpos.

O sertão, enquanto núcleo de sociabilidade comum à narrativa literária e ao filme, aparece como espaço no qual se perpetuam as estruturas sociais herdadas a partir do processo de colonização estabelecido em solo brasileiro. Nesse contexto, tem-se um mundo permeado por um sistema jurídico fragilizado, o que implica em condições de sobrevivência essencialmente vinculadas a experiências extremas, próximas à morte.

Nas duas narrativas, os protagonistas estão imersos em contextos constantemente assolados por conflitos de caráter violento que decorrem da falta de uma coesão social capaz de articular vínculos duradouros em torno de um poder soberano. No romance de Guimarães Rosa, narra-se a ocorrência de uma disputa bélica de jagunços contra Zé Bebelo, pois esse tem como objetivo tornar-se o único líder da região. Além disso, Riobaldo narra as experiências pelas quais passou durante a guerra contra o bando de Hermógenes e Ricardão – combate esse motivado pelo assassinato de Joca Ramiro, personagem que figurava como autoridade entre os jagunços. Na narrativa de Glauber Rocha, por sua vez, messianismo e cangaço coabitam o sertão, sendo que cada um desses núcleos de sociabilidade é liderado por figuras que operam como representantes de poderes soberanos que correm em paralelo ao governo dos coronéis e ao domínio do Estado.

É em função dos constantes conflitos entre os chefes políticos que despontam no sertão que os protagonistas das obras se encontram em situações de exposição à violência. Em consequência dessa pungente manifestação do limite da existência, Riobaldo e Manuel desenvolvem subjetividades que se encontram pautadas em sentimentos de instabilidade. Essa desordem constitutiva que permeia a consciência dos protagonistas impacta os modos de

estruturação de ambas as narrativas. Desse modo, tanto a linguagem da obra literária quanto a configuração formal da produção cinematográfica não são constituídas a partir de padrões realistas de narração, mas, sim, por meio de descontinuidades, elementos esses que indicam uma ruptura com os preceitos cartesianos que regem a construção de narrativas de cunho tradicional.

O caráter descontínuo das respectivas produções relaciona-se também às questões de cunho místico que se colocam a partir das situações vivenciadas por Riobaldo e por Manuel. Uma vez que a imagem do Diabo se encontra simbolicamente associada ao conceito de *desordem*, o caráter descontínuo das respectivas narrativas pode ser lido como estando associado à própria questão do conflito místico entre Deus e o Diabo abordado tanto na produção literária quanto na obra cinematográfica.

Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo busca realizar um pacto com o Diabo a fim de eliminar Hermógenes. No caso da referida obra de Guimarães Rosa, a efetividade do pacto não é comprovada, de forma que se levanta um questionamento ético em relação ao Mal que, no entanto, não possui resolução, mantendo-se ambíguo. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Manuel associa-se a Corisco, símbolo da rebeldia e da desordem e que, através da alcunha de Diabo Loiro, retoma a simbologia do Demônio como entidade do universo do caos. Assim, em ambas as narrativas existe a indicação de uma reversibilidade entre as forças do Bem e do Mal, a qual impede o estabelecimento de uma linha divisória que, de maneira clara, permita ordenar o mundo moralmente ou mesmo identificar os predicados específicos de cada protagonista. Assim, o conhecimento pleno no que diz respeito à causalidade e ao sentido das ações realizadas por ambos os protagonistas se torna comprometido, constituindo-se como incerto.

A violência aparece também como elemento vinculado a processos ritualísticos. Tanto no romance quanto no filme, ritos de expiação são processados pelas comunidades a fim de que o corpo social seja simbolicamente purificado. A morte de Hermógenes configura, no enredo de *Grande sertão: veredas*, não apenas uma expiação da traição que permeia a sociabilidade jagunça e que introduz o elemento da desordem no interior da comunidade, mas também uma ocorrência que promove a eliminação do mal desmedido que Riobaldo nutre por seu rival.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* também se processam rituais de cunho sacrificial, os quais se encontram articulados a um princípio de organização social. O primeiro sacrifício a figurar no enredo da narrativa cinematográfica tem como propósito a purificação de Rosa, esposa de Manuel. Como a companheira do vaqueiro aparece como um indivíduo dissidente do movimento sebastianista, ela é classificada como pecadora e vista como aquela que introduz o elemento da desordem no interior da comunidade messiânica. É em nome da purificação de

Rosa que Manuel opta por sacrificar um bebê, isto é, o protagonista elege uma vítima a ser imolada a fim de garantir que a desordem introduzida na comunidade de Sebastião, por parte da companheira, seja expiada.

Por fim, elaborou-se uma reflexão acerca dos modos com que a categoria do limiar se encontra articulada não somente a ocorrências de cunho político, mas também a questões de ordem antropológica, as quais se conectam à temática do misticismo. Assim, identificou-se que as populações sertanejas expostas em *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* representam indivíduos que, apesar de vivos em termos biológicos, passam por experiências marcadas pela ausência de direitos políticos, o que implica a configuração de uma morte social derivada do estabelecimento de uma ordem necropolítica.

Para além disso, ambas as narrativas apresentam episódios em que seus respectivos protagonistas vivenciam ritos de passagem que provocam mudanças em seus comportamentos. Essas situações de limiar, por sua vez, são inauguradas a partir da ocorrência de eventos que envolvem a morte de figuras de autoridade pertencentes aos núcleos de sociabilidade nos quais Riobaldo e Manuel se encontram inseridos. Esses óbitos operam, então, como instauradores de momentos de crise, os quais deflagram processos responsáveis por alterarem a formação subjetiva das personagens principais. É possível afirmar que essa temporalidade cíclica, a qual se associa a uma tônica do destino, introduz um fundo mítico a ambas as narrativas, bem como constrói uma moldura de caráter profético para os enredos de *Grande Sertão: Veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ademais, cada ponto do romance e da película em que se processa um episódio de morte, responsável pela ocorrência de mudanças quanto à jornada dos protagonistas, pode ser interpretado como um processo vinculado à perspectiva de superação do desfibramento que permeia a experiência política nacional.

Por fim, cabe notar que tanto o romance de João Guimarães Rosa quanto o filme de Glauber Rocha fazem uso de elementos associados à noção de fantasmagoria para representar modos arcaicos de organização social presentes no Brasil. Essas formas pretéritas de sociabilidade entram em choque, em determinados pontos das narrativas, com comportamentos e ideologias relacionados a perspectivas pautadas na tônica do progresso. Por sua vez, esse conflito se apresenta, nas narrativas, fortemente marcado pela ocorrência de eventos em que predomina o horror, o que sugere, para além de uma ambiguidade constitutiva da sociedade brasileira, a persistência de comportamentos violentos – sobretudo por parte do Estado – ao longo da história do país.

Grande sertão: veredas e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* podem ser interpretadas, portanto, como produções cujos elementos formais apontam para um processo de formação

social do Brasil em que prevalecem componentes de caráter brutal. Essas narrativas surgem, dessa forma, como um método de ruptura com a ilusão de que a modernização do Estado brasileiro se deu de modo harmônico e pacífico e evidenciam a imagem de uma nação que, apesar de ter adentrado o circuito político democrático, continua fazendo uso de um autoritarismo violento para garantir sua soberania. Assim, é possível afirmar que *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* trazem à tona elementos que rompem com o que Marilena Chauí define como o *mito da não violência brasileira*²⁸⁶, de maneira a evidenciar como a nossa formação enquanto país moderno se encontra fortemente assentada no sofrimento de determinados grupos sociais e na existência de uma realidade social excludente, antidemocrática, opressiva e discriminatória.

A fragmentação surge como meio de ruptura com a ilusão de conhecimento objetivo total da realidade e com as convenções conservadoras de representação do processo histórico. Glauber Rocha defende o estabelecimento de um cinema que, pautado na premissa de que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”²⁸⁷, realize-se a partir de estruturas formais que faça o espectador compreender, pelo horror, a força da cultura brasileira, cuja origem aparece associada à exploração colonialista e, até hoje, convive com as marcas do subdesenvolvimento ocasionadas pela violência da metrópole. O diretor cinemanovista propõe articulação entre forma e conteúdo, trazendo a violência histórica dos processos sociais brasileiros para o centro do debate. É possível pensar que Guimarães Rosa, por meio de *Grande sertão: veredas*, realize o mesmo processo, encaminhando, a partir da literatura, reflexões de interpretação do Brasil que denunciavam as práticas autoritárias e que rompem com a noção totalizante de história.

²⁸⁶ CHAUI, Marilena. “O mito da não violência brasileira”. In: _____. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.48.

²⁸⁷ ROCHA, Glauber. “Eztetyka da fome”. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.66.

REFERÊNCIAS

▪ Textos

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. "Parataxis". In: _____. *Notas de literatura III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

_____. "A posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012. p.55-63.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

_____. *"O que é o contemporâneo?" e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Homo Sacer: poder soberano e vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ARENDT, Hannah. *Sobre violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

ARRIGUCCI JR., Davi. "Guimarães Rosa e Góngora: metáforas". In: _____. *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.

_____. "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa". In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 40, nov. 1994. p.7-29.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

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

BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.35-62.

_____. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221.

_____. "Crítica da violência – Crítica do poder". In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Ed. Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1986. p.160-175.

_____. "A obra de arte na arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.179-212.

_____. "Sobre o conceito da história". In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.241-252.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004.

BORNHEIM, Gerd. "Racionalidade e acaso". In: _____. *Temas de filosofia*. São Paulo: EDUSP, 2015.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985,

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANDIDO, Antonio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.135-160.

_____. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *Revista novos estudos Cebrap*, São Paulo, nº 4, Abril, 1984. p.27-35.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.p.140-162.

_____. “O homem dos avessos”. In: *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002. p.121-139.

_____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2002.

CARVALHAL, Tânia. “Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 1, n. 1. p.9-21.

CHAUÍ, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DE HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. São Paulo: Livraria Exposição dos Livros, s.d.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Editora Mercuryo, 1992.

ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

FELINTO, Erick. *A imagem espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, UFMG, 2001.

_____. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo, Editora UNESP, 2013.

_____. “O duplo e a falta: construção do outro e identidade nacional na Literatura Brasileira”. In: *Rev. Bra. Lit. Comp.* Niterói, v.22, n.39, jan./abr. 2020.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Em defesa da sociedade: curso dado no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977 – 1978)*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2008.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.17. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. “Psicologia das massas e análise do eu”. In: *Obras completas – Volume 15*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.13-113.

_____. “Totem e tabu”. In: *Obras completas – Volume 11*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.13-244.

_____. *O futuro de uma ilusão*. Porto Alegre: L&PM, 2018.

FROSH, Stephen. *Assombrações: psicanálise e transmissões fantasmagóricas*. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. *O império do Belo Monte: vida e morte de Canudos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

GINZBURG, Jaime. *A desordem e o limite: a propósito da violência em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993. 111 f. Tese (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1993.

_____. “Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia”. In: _____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012. p.159-169.

GIRAD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GOMES, Ângela de Castro. “A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado”. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org). *História da vida privada no Brasil – Volume 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.490-558.

HANSEN, João Adolfo. *O O: A ficção da literatura em “Grande Sertão: Veredas”*. São Paulo: Editora Hedra, 2000.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Os elementos da lei natural e política*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

_____. “Sobre la abyección”. In: *Poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2006. p.7-45.

- LUKÁCS, Georg. “Epopéia e romance”. In: _____. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s.d.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- MICHAUD, Yves. “História e Sociologia da Violência”. In: *A violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p.16-41.
- MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo: Fapesp, 2005.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru: EDUSC, 2002.
- REIS, João José. *A morte é uma festa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994. v.1.
- ROCHA, Glauber. “Eztetyka da fome”. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ROSENFELD, Anatol. “À procura do mito perdido”. In: _____. *Doze estudos*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- _____. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. “Um país dentro da casa: o caráter político do espaço doméstico em três romances brasileiros”. *Estud. av.*, São Paulo, v. 33, n. 97, p. 275-302, dez. 2019.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- _____. *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- SEGATTO, José Antonio. “Cidadania de ficção”. In: SEGATTO, José Antonio.; BALDAN, Ude. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999. p.201-221.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

STARLING, Heloisa. “O sentido do moderno no Brasil de Guimarães Rosa: veredas de política e ficção”. *Scripta* v. 2, n. 3, p. 138-146, 14 out. 1998.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TIBURI, Marcia. “Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão”. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v.21, n.1, p.191-207, Abr. 2013.

VECCHI, Roberto. “Casa-grande sertão: exceção e escrita literária em Guimarães Rosa (na contraluz de Cornélio Penna)”. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (Org.). *Espaços e caminhos de Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p.169-181.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora SENAC - Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

▪ *Filmes*

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Estudios Mega, 1964. 1 filme (125 min), 35 mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira.