



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

MARISA AUREA DE SÁ FALCÃO

**RISCOS DO TRAÇO E DO OLHAR NAS NARRATIVAS-
LIMAR DE GUIMARÃES ROSA E GLAUBER ROCHA**

Salvador
2014

MARISA AUREA DE SÁ FALCÃO

**RISCOS DO TRAÇO E DO OLHAR NAS NARRATIVAS-
LIMAR DE GUIMARÃES ROSA E GLAUBER ROCHA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade
Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de
Doutora em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Evelina de Carvalho Sá Hoisel
Coorientadora: Prof^a Dr^a Marinyze das Graças Prates de
Oliveira

Salvador
2014

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Falcão, Marisa Áurea de Sá.

Riscos do traço e do olhar nas narrativas-limiar de Guimarães Rosa e Glauber Rocha / Marisa Áurea de Sá Falcão. - 2014.

201 f.: il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Evelina de Carvalho Sá Hoisel.

Co-orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marinyze das Graças Prates de Oliveira.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2014.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Grande sertão: veredas. 2. Rocha, Glauber, 1939-1981. Deus e o diabo na terra do sol. 3. Literatura comparada. 4. Cinema e literatura. I. Hoisel, Evelina de Carvalho Sá. II. Oliveira, Marinyze das Graças Prates de. III. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. IV. Título.

CDD - 809
CDU - 82.091

MARISA AUREA DE SÁ FALCÃO

**RISCOS DO TRAÇO E DO OLHAR NAS NARRATIVAS-LIMIAR DE
GUIMARÃES ROSA E GLAUBER ROCHA**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora em Literatura e Cultura,
Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em: 05 / 06 / 2014.

Banca Examinadora

Evelina de Carvalho Sá Hoisel – Orientadora
Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, Brasil
Universidade Federal da Bahia

Eduardo de Faria Coutinho
Doutor em Comparative Literature pela University of California System, UC System, Estados
Unidos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cleise Furtado Mendes
Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, Brasil
Universidade Federal da Bahia

Antonia Torreão Herrera
Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Federal da Bahia,
Brasil
Universidade Federal da Bahia

Denise Carrascosa Franca
Doutora em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal da Bahia, Brasil
Universidade Federal da Bahia

A

Aurora, mãe querida, pelo apoio incondicional e por acreditar em todos os meus projetos.

AGRADECIMENTOS

Às minhas orientadoras Evelina Hoisel e Marinyze Prates, que me acompanharam durante o meu doutorado com um rigor gentil, relevantes intervenções, olhares perspicazes e um alegre entusiasmo. O apoio carinhoso, a confiança estimuladora, a solidariedade de livros e filmes emprestados e os conhecimentos generosamente compartilhados foram os guias que me ajudaram e me tranquilizaram durante esta minha travessia. Agradeço, também, pela convivência prazerosa e pelo valioso aprendizado adquirido.

Ao professor Mahomed Bamba, não só por ter me recebido, de forma tão generosa, como aluna ouvinte em suas aulas de teoria cinematográfica, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como também pela gentileza de ter lido meu projeto, dialogado sobre caminhos da minha pesquisa e me emprestado seus livros, oportunizando-me importantes contribuições e conhecimentos da área fílmica.

Aos professores Alex Sandro Leite, Marcos Aurélio dos Santos Souza, Antonia Torreão Herrera, Lígia Guimarães Telles e Décio Cruz, cujas aulas deixaram marcas neste trabalho.

À querida parceira de pesquisa em Guimarães Rosa, Maria Aurinéa Sousa de Assis, pela estimulante companhia em inúmeros cafés, pretextos maravilhosos para entrarmos nas veredas de Rosa – os afetuosos caminhos do conhecimento, da literatura e da amizade.

À UFBA e à UESB, instituições onde encontrei professores, colegas e livros, com os quais tive a oportunidade de travar boas relações de amizade e estabelecer os sempre estimulantes diálogos acerca da literatura e áreas afins.

Aos meus colegas de trabalho, aqui representados por João Fernando Ferreira, dos quais recebi a compreensão e o apoio indispensáveis à viabilização deste doutorado.

Aos olhos silenciosos de Roger e aos animados sorrisos dos sempre pequeninos Víctor e Bia, que me proporcionaram o ambiente ideal para minha escrita, o limiar entre a paz da concentração e o barulho das ideias em movimento.

À alegria receptiva nos quintais dos meus irmãos e ao afeto das amigas-irmãs Taysa e Marta, sempre presentes, apoiando projetos e reclamando ausências.

A Martha, Gáu, Roger, Rachel, Daniel, Leonardo, Ieda e Ravi Mascarenhas, minha segunda família e meus anjos da guarda em terras soteropolitanas.

Àquelas pessoas tão queridas, amigos, familiares, profissionais, colegas de estudo e de trabalho, que estiveram ao meu lado durante este doutorado, contribuindo direta ou indiretamente para o meu desempenho. A cada uma delas os meus agradecimentos e meu imenso carinho.

Você segura as duas mãos presas nos milímetros.
Pela janela você vê a chuva desmedida em livres riscos.

Helena Parente Cunha (2009, p.49)

FALCÃO, Marisa Aurea de Sá. Riscos do traço e do olhar nas narrativas-limiar de Guimarães Rosa e Glauber Rocha. 201 f. il. 2014. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

A partir da noção de limiar, o presente trabalho analisa as estratégias narrativas do romance *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa e do filme *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha, avaliando os efeitos desestabilizadores que essas narrativas-limiar exercem sobre as noções contemporâneas de tempo, espaço e identidade. Utilizando-se do conceito de corte cinematográfico como imagem de pensamento, metáfora do limiar, examina a tensão estabelecida por narradores que se posicionam entre a ordenação verossimilhante de uma narrativa contínua e a errância de uma narrativa elaborada sob a ação subversiva do simulacro, responsável por instaurar o tempo não cronológico, o espaço desterritorializado e a identidade paradoxal. Com o objetivo de melhor refletir sobre essa tensão entre verossimilhança e simulacro, analisa também alguns contos do livro *Primeiras estórias* de João Guimarães Rosa, o romance *PanAmérica* de José Agrippino de Paula e os filmes *Psicose* de Alfred Hitchcock, *A Idade da terra* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* de Glauber Rocha, além de *Corra Lola, corra* de Tom Tykwer, estabelecendo um diálogo entre as estratégias narrativas dessas obras e as narrativas-limiar de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol*. Conclui que o caráter movente de uma narrativa-limiar se desenvolve pela ação de desvio do simulacro em processos de desterritorialização que remetem a um agenciamento incessante entre estratégias de codificação e de descodificação sógnicas.

Palavras-chave: Grande sertão: veredas. Deus e o diabo na terra do sol. Literatura comparada. Cinema e literatura.

FALCÃO, Marisa Aurea de Sá. Traces of writing and of the look on the threshold-narratives by Guimarães Rosa and Glauber Rocha. 201 f. ill. 2014. Thesis (doctorate) – Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ABSTRACT

From the concept of threshold, the presente work analyses the strategic narratives of the novel *Grande sertão: veredas* by João Guimarães Rosa and the film *Deus e o diabo na terra do sol* by Glauber Rocha, evaluating the destabilising effects that these threshold-narratives exercise on the contemporary notions of time, space and identity. Using the concept of cinematic cutting as image of thought, metaphor of the threshold, it examines the tension established by narrators that stand between verisimilitude ordering of a continuous narrative and the wandering of a narrative established under the subversive action of simulacrum, responsible for establishing the non-chronological time, the de-territorialized space and the paradoxical identity. In order to better reflect on this tension between verisimilitude and simulacrum, it also analyses some tales of the book *Primeiras estórias* de João Guimarães Rosa, the novel *PanAmérica* by José Agrippino de Paula and the films *Psycho* by Alfred Hightcock, *A Idade da terra* and *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* by Glauber Rocha, besides *Run Lola run* by Tom Tykwer, establishing a dialogue between the narrative strategies of these works and the threshold-narrative of *Grande sertão: veredas* and *Deus e o diabo na terra do sol*. It concludes that the moving character of a threshold-narrative develops itself by the deviation of the simulacrum in processes of deterritorialization which refer to an incessant agencing between coding and decoding signic strategies.

Key-words: Grande sertão: veredas. Deus e o diabo na terra do sol. Comparative literature. Literature and movies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cristo Guerrilheiro ataca o imperialista Brahms	44
Figura 2 – Cristo Guerrilheiro abraça Brahms	44
Figura 3 – Cristo Negro em seu discurso contra Brahms	45
Figura 4 – Cristo Negro socorre Brahms	45
Figura 5 – Glauber Rocha e João Ubaldo Ribeiro como figurantes em <i>A idade da terra</i>	47
Figura 6 – Glauber Rocha ajudando na preparação do figurino de Geraldo Del Rey	47
Figura 7 – Movimento da esquerda para direita	48
Figura 8 – Plano seguinte (novamente esquerda/direita)	48
Figura 9 – Diálogo voltado para as câmeras	48
Figura 10 – Primeiríssimo plano da face do Cristo Militar (Tarcísio Meira) dirigida para as câmeras.....	48
Figura 11 – Rosa (Ioná Magalhães) e o trabalho repetitivo	62
Figura 12 – <i>Close-up</i> de Rosa ao pilão	62
Figura 13 – Câmera documental: o trabalho rural.....	63
Figura 14 – Plano-sequência: trabalho rural	63
Figura 15 – Beato a punir os pecadores.....	66
Figura 16 – Imagem terna do Beato Sebastião	66
Figura 17 – Estandarte de fé e violência	67
Figura 18 – Mão de Rosa acariciando o animal	68
Figura 19 – Beijo entre Corisco (Othon Bastos) e Rosa (Ioná Magalhães)	69
Figura 20 – Manuel entre Rosa e Sebastião	69
Figura 21 – Tensão entre o mito e a razão	69
Figura 22 – A tensão paradoxal no olhar de Manuel (Geraldo Del Rey)	70
Figura 23 – Manuel entre Corisco e Rosa, entre o mito e a razão.....	72
Figura 24 – Antônio das Mortes sagrado Santo Guerreiro	84
Figura 25 – Entrega das armas ao novo Santo Guerreiro	84
Figura 26 – Oxossi mata o coronel.....	85
Figura 27 – Os signos da batalha em aberto.....	85
Figura 28 – A errância de Antônio das Mortes	85
Figura 29 – Lila invadindo quarto da Sr ^a Bates.....	110
Figura 30 – Segue plano do quarto sob olhar de Lila	110
Figura 31 – <i>Close</i> Marion olhando dinheiro	111
Figura 32 – Segue plano-detache envelope	111
Figura 33 – Plano-detache mala	111
Figura 34 – Plano de Sam distraindo Norman	112
Figura 35 – Segue plano de Lila na casa dos Bates.....	112
Figura 36 – Pássaros embalsamados.....	113
Figura 37 – Pássaros embalsamados.....	113
Figura 38 – Quadros com imagens de pássaros.....	113
Figura 39 – Norman observando Marion	113
Figura 40 – Segue plano Marion observada.....	113
Figura 41 – Norman observando Marion	113
Figura 42 – Plano geral sertão	116
Figura 43 – Segue plano carcaça 1	116
Figura 44 – Segue plano carcaça 2	116

Figura 45 – Segue plano rosto Manuel	116
Figura 46 – <i>Close</i> : rosto pensativo de Manuel	117
Figura 47 – Câmera acompanha Manuel	117
Figura 48 – Plano geral sertão	117
Figura 49 – Olhar hierático do Beato na procissão.....	120
Figura 50 – Olhar do Beato suave com Manuel	120
Figura 51 – Olhar hierático durante penitência	120
Figura 52 – Rosa com véu da noiva.....	121
Figura 53 – Manuel e o crucifixo	121
Figura 54 – Metade Corisco, metade Lampião	122
Figura 55 – Lança de São Jorge na mão direita.....	122
Figura 56 – Fuzil na mão esquerda.....	122
Figura 57 – Rosa filmada de perfil	123
Figura 58 – Segue plano Rosa filmada de costas (mudança brusca de eixo).....	123
Figura 59 – Plano Rosa filmada pela esquerda	123
Figura 60 – Segue plano Rosa filmada pela direita (mudança brusca de eixo).....	123
Figura 61 – Antônio das Mortes no massacre aos beatos	124
Figura 62 – Plano seguinte descontínuo – falso- <i>raccord</i>	124
Figura 63 – Manuel ataca Coronel Moraes com a faca invertida.....	154
Figura 64 – Travessia messianismo/cangaço	156
Figura 65 – Rosa, Cego Júlio e Manuel no portal	156
Figura 66 – Rosa tenta dissuadir Manuel de seu projeto messiânico	157
Figura 67 – Diálogo é completado em voz off no plano seguinte.....	157
Figura 68 – Plano da procissão, movimento da esquerda para direita.....	159
Figura 69 – Inversão brusca na direção do movimento	159
Figura 70 – Planos do sacrifício da criança, movimentos lentos e destramatizados	161
Figura 71 – Antônio das Mortes multiplicado na batalha	161
Figura 72 – Morte de Corisco.....	161
Figura 73 – Créditos iniciais do filme como obstáculos a serem destruídos pela personagem Lola em uma partida de videogame.....	177
Figura 74 – Destinos da mulher com seu filho após encontros com Lola	178
Figura 75 – Destinos do rapaz após encontros com Lola	178
Figura 76 – Destinos da funcionária do banco após encontros com Lola.....	178
Figura 77 – Lola na encruzilhada entre o tempo e Manni	181
Figura 78 – Primeiros-planos dos relógios.....	182
Figura 79 – Fuga do casal em câmera lenta com trilha sonora de clássico do jazz.....	182
Figura 80 – Imagens animadas de Lola em videogame destruindo o tempo cronológico	183
Figura 81 – As múltiplas Lolas e sua corrida	188

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 TRAÇOS, RISCOS E RASURAS NAS NARRATIVAS DA MODERNIDADE	24
2.1 AS INDÓCEIS ENCRUZILHADAS DO SABER MODERNO	24
2.2 DA VEROSSIMILHANÇA À OSTENTAÇÃO DO SIMULACRO: A MONTAGEM NA NARRATIVA LITERÁRIA E FÍLMICA	29
2.2.1 Entre a Cópia Degradada e os Benefícios da Verossimilhança	29
2.2.2 A Ação e o Olhar da Montagem Fílmica	36
2.3 A POTÊNCIA DO SIMULACRO NAS NARRATIVAS EMENDADAS DE BREJEIRINHA E A <i>IDADE DA TERRA</i>	41
3 PERSONAGEM-LIMIAR: RISCOS DE UMA TRAVESSIA PARADOXAL	56
3.1 ENTREGUES ÀS MÃOS DA NEBLINA: LIMIARES, FRONTEIRAS E CORTES	56
3.2 ENTRE A RAZÃO E O MITO NAS NARRATIVAS-LIMIAR DE GUIMARÃES ROSA E GLAUBER ROCHA	60
3.3 A OBSCURA FACE DO INIMIGO: INTERPRETAÇÕES DO MAL EM RIOBALDO E ANTÔNIO DAS MORTES.....	75
4 CARTOGRAFIAS MÓVEIS NOS SERTÕES DE GLAUBER ROCHA E GUIMARÃES ROSA	88
4.1 NAS BORDAS DE UM SERTÃO-LIMIAR	88
4.2 O CORTE NA TRAVESSIA: MAPAS DESMONTÁVEIS.....	102
4.2.1 Corte como Elemento da Continuidade: a Sequência de Propp e a Teia do Suspense em <i>Psicose</i>	106
4.2.2 Corte no Limiar de Espaços Descontínuos: os Ventos das Encruzilhadas	115
5 O TEMPO SIMULTÂNEO DO CONTAR: LIMIARES DO “JÁ” E DO “AINDA NÃO”	132
5.1 VIAGENS DE RANGE REDE: LINHAS DE UM TEMPO RECRUZADO.....	132
5.1.1 Um Amor Intempestivo	138
5.1.2 Avisos de um Depois Antecipado	141
5.1.3 Cortes, Reversões e Conexões Inesperadas no Balancê da História	143
5.2 O TEMPO NÔMADE DAS REVERSÍVEIS BATALHAS DE DEUS E DO DIABO	149
5.2.1 A Imagem Cinematográfica e o Tempo	149
5.2.2 Deus e o Diabo: Tempos de Encruzilhadas	152
6 A CONTEMPORANEIDADE NAS NARRATIVAS-LIMIAR DE GUIMARÃES ROSA E GLAUBER ROCHA	162
6.1 O CONTEMPORÂNEO E O DEVIR DO SIMULACRO.....	162
6.2 ENCONTROS E DESENCONTROS PELAS ENCRUZILHADAS DO TEMPO, ESPAÇO E IDENTIDADES: NARRATIVAS-LIMIAR DE GUIMARÃES ROSA, GLAUBER ROCHA, AGRIPPINO DE PAULA E TOM TYKWER	173
6.2.1 A Deriva da Multiplicidade de um “Eu”	173
6.2.2 O Tempo do Jogo Narrativo: Vidas Virtuais	181
6.2.3 Linhas Transbordantes: o Mapa Modelável do Espaço	185

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
REFERÊNCIAS	194

1 INTRODUÇÃO

O estudo da literatura baseado em um olhar interdisciplinar, que coloca em relação uma diversidade de campos teóricos, artísticos e culturais, é próprio das pesquisas de Literatura Comparada. Essa área de estudos compreende as questões suscitadas pela experiência estética, cultural e teórica de modo não limitado a um campo específico de cada discurso, mas como uma análise em rede, cuja investida interdisciplinar vem potencializar o estudo de cada uma dessas áreas, na forma de uma “revitalização mútua” – para usar a expressão e a ênfase de Eneida Maria de Souza (2002, p. 84) –; uma tendência cada vez mais ampliada na contemporaneidade, inclusive com a diluição de fronteiras entre arte culta, popular e massiva, foco da linha teórica dos Estudos Culturais.

A aproximação proposta nesta tese entre a obra literária de João Guimarães Rosa e o cinema de Glauber Rocha se justifica e torna-se elemento potencializador da análise da narrativa contemporânea, sobretudo em virtude do caráter desestabilizador e do poder de desvio que ambos os autores apresentam. Uma ênfase na descontinuidade, na multiplicidade, no paradoxo, no devir como elementos mobilizadores não só do enredo, mas também da trama em torno das estratégias da narrativa e as questões por ela suscitadas, é uma característica marcante tanto no texto rosiano quanto na produção fílmica de Glauber Rocha. Afinal, a ação fragmentada do cinema moderno não mais sob disfarces de continuidade como desejava o cinema clássico, mas evidenciada em uma montagem descontínua – “montagem anárquica”, como declara Glauber Rocha, acerca da cena do massacre dos beatos em *Deus e o diabo na terra do sol* –, muito tem a corroborar a análise sobre o contar desgovernado da vida emendada de Riobaldo, esse narrador rosiano, cuja boca “não tem ordem nenhuma”. (ROSA, 2001a, p. 37) Por sua vez, o tracejar móvel do sertão rosiano nos ajuda a acompanhar as imagens em movimento capturadas pelo olhar paradoxal da montagem do sertão glauberiano, articulado pelo tenso cruzamento entre Deus e o diabo. Ambas as produções se constituem sob os signos da reflexão, da dúvida e da inquietação, próprios das investidas ambivalentes da arte, expressas, aqui, a partir de experiências narrativas que se multiplicam nas suas inúmeras encruzilhadas paradoxais.

Não obstante a produção literária e a produção fílmica pertencerem a campos diversos – pois a primeira tem como objeto principal a linguagem verbal, e a segunda se vale, sobretudo dos aspectos audiovisuais –, optamos pelo uso do termo “narrativa” para os dois meios de

produção, sem desconsiderar, evidentemente, as especificidades inerentes a cada campo. Muito embora controverso no ambiente teórico dos estudos cinematográficos¹, o emprego de tal termo é por nós privilegiado por acreditarmos que o modo como literatura e cinema sempre foram e estão cada vez mais imbricados torna produtiva a utilização do termo “narrativa” para as duas áreas, pois, sem apagar as diferenças, ele salienta o diálogo e as trocas que caracterizam tais produções. Principalmente no que se refere às obras modernas e contemporâneas, podemos afirmar que o contexto de produção em que se encontram tais narrativas, com seus atributos de rupturas, descontinuidades, paradoxos, crítica da lógica, adesão ao absurdo, ao virtual e ao devir, refere-se tanto ao processo literário quanto ao processo fílmico. O que alguns cineastas e teóricos do meio cinematográfico chamam de movimento antinarrativo no cinema moderno e contemporâneo – tendo em vista, por exemplo, produções do Neorealismo italiano, da *Nouvelle-Vague* francesa, do Cinema Novo brasileiro e do considerado Cinema Pós-moderno – em oposição à visão de continuidade da decupagem clássica com sua narrativa veraz, não está distante das transformações ocorridas na experiência literária desde a modernidade², que abalam as regras da narrativa tradicional para assumir o tom de uma narrativa simulante, corruptora da coesão, da continuidade, das regras da sintaxe, do léxico e de uma representação verossímil. Se a montagem cinematográfica toma novas tendências no cinema atual, enfatizando as descontinuidades ao invés de disfarçá-las, como destacam Deleuze (2007) e Ismail Xavier (2008), também a estrutura narrativa da literatura moderna e contemporânea rompe com a linearidade e os processos de uma significação lógica e verossímil.

A partir da modernidade, as artes assumem mais intensamente sua potência de simulacro. O desvio poético, execrado por Platão (1993, p. 472) por “forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade”, adquire nas artes modernas e contemporâneas um lugar de destaque, focado no poder subversivo que destitui o lugar da supremacia da verdade

¹ O termo “narrativo” na área dos estudos cinematográficos esteve muito associado ao que se convencionou chamar de cinema narrativo clássico, um cinema de enredo lógico e verossímil, que tem como principal precursor o cineasta do início do século XX, D.W. Griffith, e teve seu apogeu no cinema hollywoodiano dos anos 1950. Em contraposição a este cinema focado na verossimilhança e na lógica, temos todo um movimento de descontinuidade narrativa que vem desde a proposta eisensteiniana de cinema até a ênfase de transgressão de uma linguagem gramaticalizada nos cinemas do pós-guerra. Foi em decorrência deste confronto entre a continuidade causal e um cinema não submetido a lógica da significação, que teóricos e cineastas passaram a chamar o primeiro grupo como cinema narrativo e o segundo como cinema antinarrativo. Não concordamos com tal classificação, pois isto seria reduzir o gênero narrativo unicamente aos moldes aristotélicos da poética clássica.

² A partir de um recorte baseado nas repercussões do pensamento nietzschiano, neste trabalho, denominamos de “modernidade” todo o período marcado pela desestabilização do saber, promovida pela filosofia de Friedrich Nietzsche, nos termos das discussões foucaultianas, apresentadas no segundo capítulo desta tese, acerca do saber múltiplo da modernidade.

racionalista, dominante no mundo ocidental. Ao dar voz ao simulacro, o fazer poético instaura o ambiente da instabilidade, promovendo a ruptura com a representação de uma verdade unívoca do tempo, do espaço e da identidade.

Nas narrativas modernas, assiste-se àquilo que Deleuze (2006a, p. 108) denomina de “abandono da representação”, no sentido de não mais se buscar uma relação de semelhança entre o original e uma cópia, mas de restaurar as séries divergentes. Esse pensador identifica tal postura em algumas obras literárias:

Sabe-se como estas condições já se encontram efetuadas em obras como o *Livre*, de Mallarmé, ou *Finnegans Wake*, de Joyce: elas são, por natureza, obras problemáticas. Nelas, a identidade da coisa lida se dissolve realmente nas séries divergentes definidas pelas palavras esotéricas, assim como a identidade do sujeito que lê se dissolve nos círculos descentrados da multileitura possível. [...] Tudo se tornou simulacro. Com efeito, por simulacro não devemos entender uma simples imitação, mas, sobretudo o ato pelo qual a própria ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, subvertida. (DELEUZE, 2006a, p.109)

Neste contexto que privilegia o simulacro e os desvios desestabilizadores do poético, o signo assume seu caráter múltiplo e errante; a linguagem que codifica é também aquela por onde passam as descodificações; e as narrativas ativam ainda mais seus poderes de simulacro, narrativas-mutantes no jogo de um devir ilimitado, que rompem com uma leitura cronológica do tempo, já que destituem as fronteiras que separam o passado, o presente e o futuro, esquivando-se de um presente fixo que sacraliza o sujeito unitário, para ser o trânsito incessante de um já e um ainda não.

O que, ao longo deste trabalho, chamaremos de narrativa-limiar são as metamorfoses e os riscos desta experiência vertente, que substituem o direcionamento das linhas contínuas – o qual delimita os espaços, desenha as identidades unívocas e marca a sucessão cronológica de um tempo submisso ao seu movimento uniforme – para dar lugar aos inesperados cruzamentos do tempo do devir, da identidade rizomática e do espaço desterritorializado. O termo “risco” é utilizado tanto no sentido de traço desgovernado quanto no sentido de desafio a tudo que é seguro, assumindo os perigos da deriva, responsáveis por abalar os espaços da medida e da ordem³.

³ Lembramos aqui dos “riscos” poéticos da escritora Helena Parente Cunha em seu romance desestabilizador das noções unívocas de tempo, espaço e identidade, *As doze cores do vermelho*, no qual ela dá destaque a esta tensão entre o traço controlado e os riscos das desmedidas: “Você segura as duas mãos presas nos milímetros. Pela janela você vê a chuva desmedida em livres riscos.” (CUNHA, 2009, p. 49)

Expressão de um tempo que é sempre outro, porque não se deixa capturar em um presente fixo, em um passado monumental, em um ser estabilizado ou em um espaço definido, constituindo-se no limiar do já e do ainda-não, do Eu e do Outro, do dentro e do fora, a narrativa-limiar na experiência literária da contemporaneidade destitui a autoridade de uma escrita designadora de verdades essenciais. Expressão das identidades em trânsito, percorrendo espaços descontínuos, enredando-se nos cruzamentos de tempos não cronológicos, a narrativa-limiar é movida pelo devir que emerge da força múltipla do paradoxo, imagem que tem na tensão da simultaneidade seu elemento de desvio – encruzilhadas do diverso que torce, risca, embaralha e desgoverna a lógica do traço reto e contínuo.

Segundo um dos significados propostos por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999), limiar quer dizer “soleira da porta”. Tomamos o conceito literal como uma produtiva metáfora para pensarmos as possibilidades de reversões do tempo, espaço e identidade das narrativas-limiar. Estar na soleira da porta é uma imagem sugestiva, uma vez que nos remete à situação de se estar simultaneamente dentro e fora de um determinado território, identidade ou marco temporal. A soleira da porta, ou seja, o limiar, é a conexão que aproxima inesperadamente o interior e o exterior, um determinado estado e o seu diferente, o Eu e o Outro, o passado e o futuro. É na soleira da porta, na fronteira das contiguidades inesperadas, no “entre” desse Eu com o Outro, que a narrativa-limiar lança o personagem (também limiar) na condição simultânea de entrada em um território, como pertencimento do Eu, e saída para outro território, como estranhamento desse Eu. Na soleira da porta, o personagem-limiar está de modo “indecidível”⁴ no devir de um trânsito entre o dentro e o fora, em uma relação paradoxal de simultâneo pertencimento e estranhamento. Assim, os elementos tensores de tempo, espaço e identidade, promovidos pela montagem díspar das narrativas-limiar, se constituem como elemento paradoxal do “E”, já que a conexão inesperada entre polos distintos substitui a lógica excludente do “Ou” pela simultaneidade do “E”. Não se trata de uma lógica aditiva, pois esse “E” refere-se ao tenso agenciamento dos dois polos em incessantes desterritorializações. (DELEUZE, 1992) Elementos de uma escrita errante, esses personagens-limiar de identidades paradoxais, inseridos no tempo do trânsito e na deriva do espaço descontínuo ou de conexões inesperadas, vão se constituir em um significante

⁴ Termo fecundo na filosofia de Jacques Derrida, utilizado para conceituar o elemento que não se fixa a nenhum dos polos das dualidades, gerando, portanto, um constante descentramento, um jogo de substituições infinitas, cujo caráter suplementar rompe com a lógica binária excludente e cuja tensão não se resolve numa síntese dialética dos opostos. Cf. Santiago, Silviano (sup). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro, 1976.

disponível no jogo de forças sempre em processo da escrita narrativa. A potência dessa errância faz, segundo Jacques Derrida, da escritura um *phármakon*, ambivalência de remédio e veneno, vida e morte, registro parricida a descentrar e desencaminhar o próprio registro – possibilidade de uma identidade suplementar que marca a diferença no jogo das substituições.

Jacques Derrida, nessa sua análise sobre a escritura como *phármakon*, como descaminho e negação da origem, destaca que o deus da escritura

[...] não se deixa assinalar um lugar fixo no jogo das diferenças. Astucioso, inapreensível, mascarado, conspirador, farsante, como Hermes não é nem um rei nem um valete; uma espécie de *joker*, isso sim, um significante disponível, uma carta neutra dando jogo ao jogo. (DERRIDA, 2005, p. 37-38)

Também as narrativas do cinema moderno e contemporâneo serão marcadas por essa ruptura com uma representação que submete o tempo, o espaço e a identidade a um ideal unívoco e que busca uma veracidade redutora das possibilidades múltiplas da imagem e da narrativa fílmica. Segundo Deleuze (2007), no âmbito da experiência cinematográfica, é a ênfase em uma imagem-movimento, como representação indireta de um tempo cronológico e submetido aos seus aspectos sensório-motores, que tenta buscar essa narrativa da veracidade, delineada pelos ditames do modelo e que submete o simulacro ao estatuto inferiorizado de cópia. Conforme analisa o autor, em seu livro *A imagem-tempo* (2007), os poderes de simulacro da arte fílmica farão valer sua potência por meio de narrativas simulantes, ou seja, aquelas nas quais a imagem-tempo e seus signos sonoros e ópticos deixam vir à tona a multiplicidade dos movimentos aberrantes e rompem com esse tempo cronológico da veracidade que separa o antes e o depois e delinea as identidades fixas. Diferente da imagem-movimento que anseia por uma verossimilhança, a imagem-tempo enfatiza o simulacro e explora os caminhos desterritorializantes do tempo, do espaço e da identidade. Nas palavras de Deleuze (2007, p. 186): “‘Eu é outro’ é a formação de uma narrativa simulante [...] que destrona a forma da narrativa veraz”. Toda a potência do falso nos descaminhos poéticos das narrativas-limiar.

Avaliando esse aspecto de narrativas-limiar na obra literária de João Guimarães Rosa e na obra cinematográfica de Glauber Rocha, traçamos as considerações a seguir, necessárias à formulação da problemática desta tese.

Na obra de João Guimarães Rosa, podemos observar tanto a presença de narradores que perseguem uma ordenação da narrativa em imagens bem determinadas de tempo, espaço e identidade, quanto de narradores que se entregam à desterritorialização própria do devir e da potência do simulacro. Tal situação fica evidenciada, por exemplo, no embate entre Pele e Brejeirinha, duas garotinhas, personagens do conto “Partida do audaz navegante”, integrante do livro *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa (2005), que discutem o papel do narrador, sendo que a primeira solicita o cumprimento de uma ordem na narrativa que obedeça às regras da verossimilhança e da lógica tradicional, enquanto a segunda se entrega à deriva dos cruzamentos que podem fazer com que um ovo se pareça com um espeto. Contiguidades inesperadas que permitem, também, que as trinta e cinco palavras do rótulo da caixinha de fósforos possam se relacionar com o aprendizado sobre o amor.

Essa tensão entre o estável das significações precisas das narrativas tradicionais e as metamorfoses incertas de uma matéria vertente é presença marcante na trajetória de Riobaldo, protagonista-narrador de *Grande sertão: veredas* (ROSA, 2001a), que vive os paradoxos de, por meio de um contar desgovernado, tentar buscar a codificação de sua trajetória, compreender os motivos de sua travessia trágica, preencher os vazios do papel, traduzir as vozes do indizível e suprir as lacunas de uma vida errante que, para seu consolo e desespero, só se apresenta e se deixa perscrutar por meio de emendas inesperadas e dos ventos de travessias que colocam tudo em desestabilizadoras encruzilhadas.

Glauber Rocha, com sua câmera inquieta, no filme *Deus e o diabo na terra do sol*, também captura a narrativa de um personagem que busca a resolução de seus conflitos, tentando uma significação que resolva a tensão instaurada entre o mito e a razão, em um projeto de desconstrução do mito, que aponte para a determinação do homem em sua luta política e social. Se a trajetória de Manuel, protagonista de *Deus e o diabo na terra do sol*, é narrada, em determinada medida, procurando a significação épica que resulte em uma trilha para a desejada utopia, em uma ordenação do seu destino e das linhas narrativas, o mesmo não pode ser dito das delirantes trajetórias de personagens como os do filme *A Idade da terra*, cujos riscos narrativos formam um emaranhado de imagens que potencializam a desterritorialização narrativa.

Focando nestes momentos de territorializações dessas duas narrativas – ocasiões nas quais o narrador tenta assumir a postura tradicional, conforme tipifica Walter Benjamin (1994), de dar conta das tensões e significar as trajetórias de modo a estabelecer uma moral para a história, instituindo o conselho de mestre – e tomando-se como pontos de análise as

travessias de personagens como Riobaldo (*Grande sertão: veredas*), Manuel (*Deus e o diabo na terra do sol*) e Antônio das Mortes (*Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), procuramos, no desenvolvimento deste trabalho, analisar como tais momentos de busca de uma linha de significação para tais trajetórias acabam, paradoxalmente, por impulsionar o emaranhado de riscos, cruzamentos de linhas que desenham a desestabilizadora potência do devir das narrativas-limiar. Buscamos averiguar como tais personagens, em sua própria busca pelas linhas ordenadas das territorializações, podem colocar em evidência os limites de tais linhas e a abertura para os riscos desordenadores do devir narrativo, que promovem a desterritorialização de tempo, espaço e identidade na multiplicidade das narrativas-limiar.

No desenrolar dos capítulos desta tese, verificamos que, seja por meio do traço que compõe a narrativa rosiana em *Grande sertão: veredas*, seja através do olhar da câmera de Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol*, os cruzamentos dos diversos riscos de trajetórias, nesse emaranhado de linhas narrativas que conspiram contra as tentativas de territorialização dos personagens de ambas as obras, fariam surgir as imagens paradoxais e desestabilizadoras da identidade, do tempo e do espaço, deslocando a ordenação das linhas unívocas para os riscos rizomáticos daquilo que aqui denominamos de narrativa-limiar. Assim, a busca pela ordenação e significação da trajetória dos personagens acabaria percorrendo os desvios de uma montagem paradoxal, responsável pela deriva de riscos narrativos em cruzamentos que, ao invés de apontar para a solução da tensão entre tese e antítese em um terceiro termo indicador de síntese, manteria a indecidibilidade dos paradoxos, frustrando a tentativa de significações precisas para criar o ambiente propício à ampliação dos processos ambíguos, da multiplicidade ilimitada do devir e da deriva poética. Tal relação entre ordenação e errância narrativa pressupõe um movimento de articulação entre os processos de codificação e decodificação, aspectos que associam, sob tensão, as normas próprias do caráter ordenador do signo à desestabilização promovida por sua natureza múltipla, pois a mesma linguagem que codifica e territorializa as narrativas também as coloca em devir. No dizer de Deleuze (2003, p. 2) em seu livro *Lógica do sentido*: “É a linguagem que fixa os limites [...], mas é ela também que ultrapassa os limites e os restitui à equivalência de um devir ilimitado.”.

Refletindo sobre este problema da articulação entre momentos de territorialização e de desterritorialização nas narrativas que envolvem tanto a trajetória de Manuel, em *Deus e o diabo na terra do sol*, quanto a de Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, verificamos que a

posição dos estudiosos dessas duas obras sinaliza questões que envolvem tais momentos. Em *Grande sertão: veredas*, críticos como Walnice Galvão, Lélia Parreira Duarte e Wille Bolle analisam situações em que o personagem-narrador tenta estabelecer um lugar seguro, delimitado e de exercício do poder. Outros como Evelina Hoisel e Eduardo F. Coutinho marcam, respectivamente, a reescrita incessante de uma biografia múltipla e a plasticidade de tal narrador. Sobre *Deus e o diabo na terra do sol*, é ponto pacífico na crítica, e declarado pelo próprio Glauber Rocha, o encaminhamento dado pelo cineasta em direção à tentativa de questionamento do mito, perseguindo o processo de desalienação do sujeito histórico. É o que destacam críticos como Ivana Bentes, José Carlos Avellar e Ismail Xavier, no entanto nenhum deles desconsidera a força e a importância do mito na narrativa do filme. No cinema glauberiano, longe de poder ser descartada, a presença do mito relaciona-se de forma paradoxal com sua própria tentativa de desconstrução.

Esta tese é composta de sete capítulos, sendo que o primeiro corresponde a esta introdução e o último às considerações finais.

O segundo capítulo desta tese é dedicado à tensão entre verossimilhança e simulacro nas narrativas fílmicas e literárias, analisando como estes elementos se articulam agonisticamente nas encruzilhadas do saber moderno.

No que tange à teoria fílmica, duas tensões são consideradas nesse capítulo: 1) o contraponto entre a defesa da necessidade de invisibilidade da montagem e a visão que privilegiava a ostentação da descontinuidade intrínseca do cinema; 2) a perspectiva de montagem avaliada negativamente como direcionamento do olhar, manipulação do cineasta, situação a ser contornada através da opção pelo plano-sequência, cuja ênfase no olhar direto da câmera constituiria uma maneira mais eficaz de revelar a face real dos objetos e dos acontecimentos, contraposta à positividade de uma perspectiva de montagem como possibilidade de abertura e multiplicidade do sentido.

Quanto às questões da teoria literária, esse capítulo destaca as primeiras tensões que permeiam as discussões filosóficas de Platão e Aristóteles, ou seja, da expulsão dos poetas de uma república ideal, dado o seu caráter subversivo, à reintegração aristotélica, que privilegia os benefícios da representação e da verossimilhança para a análise do real. O desenvolvimento desta questão ao longo do tempo tem como um de seus desdobramentos a noção de verossimilhança tomada como representação análoga do real, ênfase dada pela análise realista da literatura no século XIX, cujos efeitos de diferença são recalcados em nome de um ideal de identidade. A partir da modernidade, a adoção de estratégias que privilegiam a

ênfase na potência do simulacro produziu uma mudança na relação entre literatura e mundo, uma vez que novos formatos de real passaram a ser considerados, problematizando a perspectiva realista que privilegiava uma analogia estreita entre mundo e literatura.

Ainda no segundo capítulo, apresentamos como elemento de análise para estas narrativas de ênfase no simulacro uma aproximação entre o conto “Partida do audaz navegante” de João Guimarães Rosa e o filme *A Idade da Terra* de Glauber Rocha.

Acreditamos que analisar, por meio da montagem paradoxal, o processo das narrativas-limiar desses dois autores traz grandes contribuições para entendermos as tensões que marcam nossa contemporaneidade e seus efeitos sobre nossas imagens de tempo, espaço e identidade. É neste sentido que são desenvolvidos os próximos três capítulos da tese, tendo por objetos principais de análise o livro *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa e o filme de Glauber Rocha *Deus e o diabo na terra do sol*.

O terceiro capítulo desta tese, intitulado “Personagem-limiar: riscos de uma travessia paradoxal”, trata dos personagens de *Grande sertão: veredas* e de *Deus e o diabo na terra do sol*, que são denominados, neste trabalho, de personagens-limiar, ou seja, aqueles que se encontram em uma zona de identidade indiscernível entre pertencimento e estranhamento. Cindidos por uma experiência paradoxal de travessia, tais personagens recebem esta denominação por terem sua identidade cortada por movimentos díspares que os colocam em uma situação simultânea de saída e entrada em grupos distintos, lançados no lugar indefinido das soleiras, onde interior e exterior se articulam em uma tensa e insolúvel relação. Esse capítulo se dedica à análise de uma narrativa que se expressa por uma montagem paradoxal, na qual as noções de limiar e de corte cinematográfico se mostram produtivas como metáforas da tensão no interior dos paradoxos. Para tanto, além dos personagens Riobaldo e Antônio das Mortes em sua condição de guerreiros entretrincheiras, são também analisados os personagens Diadorim, Hermógenes, Seu Habão, Jõe Bejiguento, Menino Valtêi, Maria Mutema – pertencentes ao romance *Grande sertão: veredas* – e os personagens Sebastião, Rosa e Corisco do filme *Deus e o diabo na terra do sol*.

A imagem de corte cinematográfico, aliada a uma montagem de contiguidades inesperadas é sobretudo importante como metáfora para a experiência de uma identidade paradoxal e movente em reversões e simultaneidades entre bem e mal, fidelidade e traição, medo e coragem, transparência e opacidade, aliado e inimigo, atração e repulsa, Deus e o diabo. A associação do corte e da montagem descontínua como estratégias de construção de um personagem-limiar a compor uma identidade paradoxal será estendida ao longo da tese

para as noções de espaço móvel e tempo simultâneo, já que o procedimento do corte cinematográfico nos dá subsídios para refletirmos sobre a problemática em torno da visão de um tempo que abandona a direção cronológica em benefício da adoção da simultaneidade passado-presente-futuro e funciona, também, como importante operador de leitura para a compreensão dos espaços móveis e seus mapas de fronteiras inusitadas.

Na sequência temos o quarto capítulo, denominado “Cartografias móveis nos sertões de Glauber Rocha e Guimarães Rosa”. O tracejar de um sertão móvel marca a narrativa-limiar de *Grande sertão: veredas*, montando um espaço desterritorializado, onde “o pensamento se forma mais forte que o poder do lugar.” (ROSA, 2001a, p. 41) Sertão-travessia de conexões inesperadas e sentidos que se multiplicam nos indóceis movimentos das encruzilhadas. Também o sertão glauberiano, palco da trama de *Deus e o diabo na terra do sol*, longe de representar um espaço naturalista, se impõe como imagem paradoxal do pensamento, flagrada pelos movimentos descontínuos da câmera do cineasta. As discontinuidades do som, da imagem e do discurso na *mise-en-scène* do cinema moderno compõem aquilo que Deleuze (2007) chama de “movimentos aberrantes”, responsáveis pela expressão de uma narrativa simulante, marcada pelas possibilidades múltiplas do simulacro e contraposta à lógica linear de significação unívoca da narrativa veraz. São esses movimentos desterritorializadores que imprimem na câmera glauberiana a força paradoxal desestabilizadora de uma leitura meramente geográfica do seu sertão, traçando, assim, a cartografia de um espaço simbólico, desenhado pelas forças moventes do pensamento. Um espaço que, longe de se territorializar em significações precisas, promove a abertura do sentido e a plasticidade do signo.

A análise das repercussões das narrativas-limiar sobre a noção contemporânea de temporalidade é desenvolvida no quinto capítulo, intitulado “O tempo simultâneo do contar: limiares do ‘já’ e do ‘ainda não’”, que tem o propósito de avaliar nas duas obras, objetos desta tese, a articulação entre um tempo cronológico e um tempo simultâneo do contar. Segundo Deleuze (2003), presente, passado e futuro não são três partes de uma mesma temporalidade, antes, formam duas leituras do tempo: o tempo *Cronos* que mede a ação dos corpos em uma clara distinção entre passado, presente e futuro; e o *Aion*, tempo do ilimitado devir, que atua em uma zona de vizinhança ao desdobrar-se em passado-futuro, esquivando-se do presente para subsistir no instante móvel do já e do ainda não. Podemos perceber a articulação destas duas leituras de tempo nas narrativas de *Grande sertão* e do filme *Deus e o diabo*⁵, seja por

⁵ Em alguns momentos do texto, reduzimos os títulos *Grande sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol* para apenas *Grande sertão* e *Deus e o diabo*, respectivamente.

intermédio do narrador rosiano, que oscila entre a leitura do tempo ordenador do vivido, orientado para o resgate da memória em um passado localizável e do tempo indefinido do vivível, expresso pelas virtualidades de uma resignificação constante, seja pela tensão entre o discurso fílmico épico-didático e as investidas inesperadas da câmera em *Deus e o diabo na terra do sol*.

O sexto capítulo da tese – “A contemporaneidade nas narrativas-limiar de Guimarães Rosa e Glauber Rocha” – tem o escopo de refletir sobre marcas da literatura e cinema ditos pós-modernos já presentes nas narrativas de *Grande sertão* e de *Deus e o diabo*. Tal mapeamento de caracteres da contemporaneidade é desenvolvido através de um diálogo que estabelecemos entre a produção de Guimarães Rosa e Glauber Rocha e a produção de obras contemporâneas, classificadas por uma parte da crítica como obras pós-modernas, como o romance de José Agrippino de Paula, *PanAmérica* e o filme *Corra, Lola, corra* do diretor alemão Tom Tykwer. Sem ignorar as diferenças que separam estes contextos de produção, nossa pretensão neste capítulo é, tomando-se como direcionamento metodológico e discursivo uma perspectiva não linear da história, mostrar como essas duas obras, *Grande sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol*, que estão inseridas em um contexto da modernidade, podem reclamar para si suas vozes no discurso atual, cujas experiências de uma narrativa que se coloca em devir constante se configuram como elementos impactantes para as questões de tempo, espaço e identidade do saber contemporâneo.

Ao final, apresentamos as nossas últimas considerações acerca deste trabalho, durante as quais salientamos o caráter híbrido de uma escrita movente que, ao se instalar no limiar narrativo, promove a articulação entre os processos de codificação e de decodificação, uma tensão que faz da tentativa de resposta um emaranhado de caminhos abertos a outras tantas perguntas – indóceis riscos do traço e do olhar.

2 TRAÇOS, RISCOS E RASURAS NAS NARRATIVAS DA MODERNIDADE

2.1 AS INDÓCEIS ENCRUZILHADAS DO SABER MODERNO

Teorizando sobre o saber da modernidade, Foucault (1999), em seu livro *As palavras e as coisas*, reflete sobre as transições ocorridas no saber ocidental do século XVI até o século XX, destacando três fases: o saber até o Renascimento (século XVI), marcado pelo domínio da similitude; o saber da época clássica (séculos XVII e XVIII), centrado na perspectiva da representação transparente; e o saber múltiplo da modernidade (a partir do século XIX e, sobretudo, no século XX).

Segundo o autor, é possível observar que até o século XVI predominava uma perspectiva de saber constituída pela unidade entre as palavras e a essência das coisas, ou seja, o signo é uma realidade intrínseca, reside no interior das coisas à espera de uma decifração exata que possa revelar as marcas divinas da similitude, responsável por unir harmonicamente as palavras e as coisas.

Utilizando-se do romance *Dom Quixote* (1993), de Miguel de Cervantes, como objeto de análise para suas investigações teóricas sobre o saber na época clássica, Foucault reflete sobre o momento de ruptura desta unidade entre a linguagem e o mundo:

Dom Quixote desenha o negativo do mundo do Renascimento; a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica: não são mais do que o que são; as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira. (FOUCAULT, 1999, p. 65)

A saga do cavaleiro de Cervantes faz da similitude um delírio, expresso nas sofríveis e inúteis tentativas do herói de demonstrar um real análogo, correspondente à escrita dos romances de cavalaria. O ideal de similitude assume, pois, a forma de alienação, uma identidade ilusória a escamotear o elemento da diferença. Nas desventuras do Cavaleiro Errante, apresenta-se o abismo entre o signo e o mundo, configurando, assim, a trajetória de um saber precário que se distancia dos seguros caminhos da semelhança para revelar os elementos da diferença.

A inclusão da diferença no saber clássico instaura uma nova ordem: a linguagem como representação transparente. Nestes termos, as palavras deixam de se situar no interior das coisas para assumir sua categoria discursiva, através da qual é realizada a tradução do mundo. É o que conclui Foucault (1999, p. 77) acerca desse novo contexto do saber:

Desde então, o texto cessa de fazer parte dos signos e das formas de verdade; a linguagem não é mais uma das figuras do mundo nem a assinalação imposta às coisas desde o fundo dos tempos. A verdade encontra sua manifestação e seu signo na percepção evidente e distinta. Compete às palavras traduzi-la, se o podem; não terão mais direito a ser sua marca. A linguagem se retira do meio dos seres para entrar na sua era de transparência e neutralidade.

Distinta do mundo, a linguagem torna-se ato discursivo a representar as coisas, perde seu poder de *divination*, tendo em vista que não mais pertence à natureza intrínseca dos seres, para tornar-se ato de conhecimento. (FOUCAULT, 1999, p. 81-82) Nestes termos, os signos remetem-se a outros signos, a linguagem se dobra sobre ela mesma em um movimento dispersivo que tenta dar conta da tradução transparente e neutra do infinito das coisas.

Se a perspectiva da representação instaura a diferença no saber clássico, os ideais de transparência e neutralidade retomam o caráter unitário da relação, a restabelecer a ordem entre as palavras e as coisas. A possibilidade de um discurso transparente como tradução direta de um real a ser infinitamente alcançado configura o campo epistemológico unitário da metafísica clássica dos séculos XVII e XVIII.

Segundo Foucault, Descartes denuncia os perigos da similitude e chama a atenção para a diferença, mas se a diferença entra em cena na crítica cartesiana é para melhor classificar as identidades dentro de uma taxinomia baseada na comparação da ordem e da medida⁶. “Se Descartes recusa a semelhança não é excluindo do pensamento racional o ato de comparação, nem buscando limitá-lo, mas ao contrário, universalizando-o e dando-lhe assim sua mais pura forma.” (FOUCAULT, 1999, p. 71-72)

O ato de comparação como método de racionalização do saber clássico inclui a diferença, mas busca a unidade implícita do saber. A diferença para a época clássica seria um elemento necessário em sua negatividade a serviço do estabelecimento da identidade por meio

⁶ Duas são as formas de comparação, segundo Foucault (1999, p. 72-73): a da medida e a da ordem. A comparação por medida permite a análise do semelhante com base no cálculo das identidades e das diferenças e a da ordem estabelece a continuidade das diferenças crescentes – do mais simples ao mais complexo.

do poder transparente da representação como possibilidade ordenadora do saber. “Na idade clássica, nada é dado que não seja dado à representação.” (FOUCAULT, 1999, p. 107)

A ideia totalizadora de uma linguagem entregue completamente à transparência da representação vai começar a ser rompida a partir do século XIX, constituindo um novo espaço para o saber, o espaço da modernidade. Para Michel Foucault (p. 419), o limiar da época clássica para a modernidade se dá quando o discurso deixa de existir no interior de uma representação transparente e a linguagem é fraturada para evidenciar os vários sentidos que a compõem. Então, a continuidade da representação é rompida pelo caráter múltiplo da linguagem, que não mais se expressa em uma relação de neutralidade, como mero veículo do discurso, mas na opacidade daquilo que Foucault (p. 413) denomina de “memória fatal”.

É numa relação de finitude que a linguagem assume sua historicidade como força ambígua que restringe seu sentido na ordem do discurso, à mesma medida que o alonga em um devir ilimitado. Não mais submetido à metafísica clássica do infinito, o jogo entre o código e o devir, no pensamento moderno, se dá agora em uma analítica da finitude, em que “o tempo que transporta as linguagens, nelas se aloja e acaba por desgastá-las, é esse tempo que alonga meu discurso antes mesmo que eu o tenha pronunciado em uma sucessão que ninguém pode dominar.” (FOUCAULT, 1999, p. 434)

Na modernidade, a percepção da textura das palavras, a consciência de que somos simultaneamente soberanos e submissos nos jogos da linguagem, a experiência da fragmentação e a substituição de uma representação transparente pelo exercício infinito da interpretação demonstram a impossibilidade da constituição de um saber unitário.

Michel Foucault (2005) identifica a tríade Freud, Marx e Nietzsche como os pensadores que instauram a modernidade, marcando a transição entre o saber contínuo da época clássica para o saber descentrado e múltiplo que irá marcar o século XX. A ruptura com a continuidade da representação cede espaço para a abertura do signo e para a errância do exercício de interpretação, pois, já a partir do século XIX e mais incisivamente no século XX, “os signos se encadeiam em uma rede inesgotável, ela também infinita, não porque repousem em uma semelhança sem limite, mas porque há uma hiância e abertura irreduzíveis.” (FOUCAULT, 2005, p. 45) Tal abertura é viabilizada, segundo a leitura foucaultiana, por meio do descentramento da verdade clássica, promovido por Nietzsche, da perspectiva da economia política na teoria marxista e dos estudos sobre o inconsciente desenvolvidos por Freud.

Gilles Deleuze, na sua conferência sobre o papel da filosofia nietzschiana na cultura contemporânea, publicada posteriormente sob o título “Pensamento nômade”⁷, atribui um caráter distintivo à participação nietzschiana no saber moderno: “Marx e Freud talvez sejam a aurora da nossa cultura, mas Nietzsche é claramente outra coisa, ele é a aurora de uma contracultura.” (DELEUZE, 2006b, p. 320)

Deleuze argumenta que não exatamente em Freud e Marx, mas no devir do freudismo e do marxismo persiste uma tentativa de recodificação da sociedade: recodificação pelo Estado no devir do marxismo e recodificação pela família no devir do freudismo. Tais esforços de síntese são contrapostos ao nomadismo do saber descodificado⁸, defendido pela filosofia nietzschiana: “O caso Nietzsche, ao contrário, não é absolutamente este. Seu problema está em outro lugar. Através de todos os códigos, do passado, do presente, do futuro, trata-se para ele de fazer passar algo que não se deixa e não se deixará codificar.” (DELEUZE, 2006b, p. 320)

Sem desconsiderar a importância e a repercussão das descobertas de Freud sobre o inconsciente e da análise marxista da estrutura política da sociedade para o engendramento do saber moderno, nosso recorte teórico também privilegia a filosofia nietzschiana, uma vez que a ideia de embaralhamento dos códigos, contundente nesse pensador, é importante para pensarmos as diversas formas de rupturas e rasuras nas narrativas ao longo do século XX.

Pontuamos aqui o grande abalo que o lugar da certeza, perseguido pela cultura clássica, vai sofrer sob a ação da filosofia do martelo nietzschiano. Destruir para afirmar, eis o lema dionisíaco que pretende romper com uma tradição metafísica de um saber unívoco e exato. Destruir a verdade racionalista para que as forças que movem o incerto e o inexato possam constituir uma nova espécie de filosofia: “filósofos do perigoso ‘talvez’ a todo custo”. (NIETZSCHE, 2006a, p. 10)

A proposta nietzschiana de negação do ideal de verdade não se constitui um posicionamento niilista. Segundo Nietzsche (1995, p. 111), “negar e destruir são condições para afirmar”. Negar uma filosofia dogmática, amparada pelo poder central de uma suposta verdade original é uma ação alegre de afirmação da vida como devir das possibilidades. Na constituição de um pensamento nômade, a filosofia nietzschiana estabelece o lugar da

⁷ Texto representativo da fala de Gilles Deleuze no colóquio “Nietzsche hoje?” realizado em Paris em julho de 1972, no Centro Cultural Internacional de Cerisy-La Salle.

⁸ O termo “descodificação” é utilizado ao longo deste trabalho não no seu sentido dicionarizado de decifração dos códigos, mas segundo a leitura deleuziana da filosofia de Nietzsche, que toma a descodificação como subversão do código, abertura irreduzível de um sentido nômade e múltiplo.

instabilidade, onde as incertezas se erguem como forma de saber e a vida se constitui como encruzilhadas de possibilidades. A ênfase e o prestígio da vontade de verdade é problematizada como “uma ambição metafísica de manter um posto perdido, que afinal preferirá sempre um punhado de ‘certeza’ a toda uma carroça de belas possibilidades”. (NIETZSCHE, 2006a, p. 15)

Saímos do campo da decifração, da busca incansável por uma verdade ilusória para o campo infinito da interpretação. A perspectiva de verdade, fundada no poder central de uma Origem, é denunciada como mero constructo metafísico e substituída pelos riscos de um mundo sem verdades, sem origem, sem sujeito, sem essências; riscos alegres de um saber em movimento, saber como um jogo que não se detém. A segurança de um campo epistemológico preciso e fundador se perde frente ao devir das interpretações. Segundo Foucault (2005, p. 48), “Não há para Nietzsche um significado original. As próprias palavras não passam de interpretação [...]”.

Sob o jogo da interpretação, as palavras não mais remetem a uma verdade precursora, localizada em um passado monumental. Na segunda de suas “Considerações extemporâneas: da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida”, Nietzsche problematiza o valor de uma história essencialista que limita o devir da vida e que faz do passado uma veneração a paralisar a potência criadora do presente.

Para definir o grau e fixar o limite que é absolutamente necessário esquecer o passado, sob pena de se tornar o coveiro do presente, seria necessário conhecer a medida exacta da *força plástica* de um homem, de uma nação, de uma civilização, quer dizer, a faculdade de crescer por si mesmo, de transformar e de assimilar o passado e o heterogêneo, de cicatrizar as suas feridas, de reparar as suas perdas, de reconstituir as formas destruídas. (NIETZSCHE, 1974, p. 101)

Longe de uma memória determinante, a perspectiva nietzschiana de uma história útil à vida, passa pela adoção de um sentido histórico produzido pela articulação entre lembrança e esquecimento, num jogo plástico, marcado por fissuras, desvios, descontinuidades e intensidades.

É com base nessa noção de sentido histórico nietzschiano que analisamos as intensidades de descentramento das narrativas fílmicas e literárias do século XX. Por meio da análise de obras de João Guimarães Rosa e Glauber Rocha, em especial *Grande sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol*, verificamos como determinadas questões

contemporâneas que marcam a produção cultural de finais do século XX e início do século XXI dialogam com a proposta nietzschiana de desestabilização das unidades e com a produção artística da literatura e do cinema modernos. Mesmo sendo possível distinguir na contemporaneidade certos elementos que demonstram uma nova atitude estética e discursiva, denominada de pós-moderna por alguns teóricos, é possível observar pontos-chaves da desestabilização das noções de tempo, espaço e identidade em obras de diversos períodos do chamado movimento moderno. Pretendemos suscitar, então, um diálogo que parte do ponto de vista de uma história efetiva, que rasurou seu desenho de traços contínuos, para encontrar as encruzilhadas do passado, presente e futuro.

2.2 DA VEROSSIMILHANÇA À OSTENTAÇÃO DO SIMULACRO: A MONTAGEM NA NARRATIVA LITERÁRIA E FÍLMICA

2.2.1 Entre a Cópia Degradada e os Benefícios da Verossimilhança

A tensão entre uma representação verossímil do mundo e a condição de simulacro da literatura remonta aos estudos gregos de Platão e Aristóteles. Muito embora a literatura, na condição de campo teórico formal, só venha a constituir uma disciplina no século XIX, Platão e, mais diretamente, Aristóteles são responsáveis pelas primeiras formulações teóricas acerca do fazer literário e seus efeitos na sociedade.

Segundo Platão (2007), em sua obra *A república*, a formação de uma sociedade ideal, enquanto expressão da verdade original, deveria primar pelos princípios da ordem, da lógica e da razão. A hierarquia platônica é estabelecida de acordo com os graus de distanciamento do mundo das coisas em relação ao mundo das ideias, a distância entre o modelo e a cópia. O artista – pintor ou poeta, no exemplo dado por Platão, no Livro X de *A república* – encontra-se distanciado a três pontos da verdade, sendo que sua obra não se constitui como cópia, inspirada no modelo, pois, segundo o filósofo grego, reproduz um ângulo de visão que não se relaciona com a verdade da coisa, mas com a sua aparência, um desvio em relação ao modelo, uma cópia degradada que não deveria ser aceita em uma república ideal por distorcer o real e estar a grande distância da verdade.

No seu clássico exemplo acerca da reprodução da Ideia “cama” para o mundo das coisas, teríamos três formas de cama: a primeira criada pelo Artífice Natural diretamente a partir da Ideia, portanto a um grau da verdade; outra produzida pelo marceneiro, ou seja, a cópia, que se encontra afastada a dois graus da verdade; e a executada pelo artista (pintor, no caso, mas extensivo também aos poetas) que está a três pontos afastada da verdade, sendo produzida com base em um ponto de vista e não na inspiração da Ideia. Executar as coisas a partir de um ângulo de visão, e não pela semelhança com a totalidade, é a deformação, a negação do valor do modelo, que Platão denuncia na atividade poética: “o criador de fantasmas, o imitador, segundo dissemos, nada entende da realidade, mas só da aparência.” (PLATÃO, 2007, p. 461)

Há, portanto, na Teoria das Ideias de Platão, uma distinção de valor que aceita a cópia, já que esta, embora afastada dois pontos da verdade, é fundada pelos princípios do modelo e nele inspirada, mas rejeita a atividade poética, tratando-a como fantasma, simulacro que não possui correspondência de semelhança com tal modelo. As considerações de Deleuze, em seu texto “Platão e o simulacro”, ocorrem nesta direção:

As *cópias* são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os *simulacros* são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. É neste sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado, as *cópias-ícones*, de outro os *simulacros-fantasmas*. (DELEUZE, 2003, p. 262)

A análise deleuziana nos faz refletir sobre o fato de que a questão chave da hierarquia platônica não está no modo como ele situa o exercício poético – o simulacro – como uma cópia degradada, uma cópia da cópia, afastada três pontos da verdade:

Se dizemos do simulacro que é uma cópia de cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada, passamos à margem do essencial: a diferença de natureza entre simulacro e cópia, o aspecto pelo qual formam as duas metades de uma divisão. A cópia é a imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança. (DELEUZE, 2003, p. 263)

De fato, o que incomoda Platão é esse fazer poético se constituir como fantasma, como simulacro que não se relaciona com o modelo, antes nega a essência em benefício do ângulo, do ponto de vista, da deformação e subverte a ordem, colocando-se como desvio da verdade,

da lógica e dos sentimentos de racionalidade. Tal incômodo é claramente observado em um dos seus mais contundentes argumentos para a expulsão dos poetas de seu ideal de república:

E assim teremos desde já razão para não o recebermos numa cidade que vai ser bem governada, porque desperta aquela parte da alma e a sustenta, e, fortalecendo-a deita a perder a razão tal como acontece num Estado, quando alguém torna poderosos os malvados e lhes entrega a soberania, ao passo que destruiu os melhores. Da mesma maneira, afirmaremos que também o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, **mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas**, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade. (PLATÃO, 2007, p. 469, grifo nosso)

Nestes termos, o argumento de Platão combate a ação de desvio realizada pelo poeta. Desvio provocado pela instauração das forças irracionais que perturba a ordem racionalista, desvio provocado pelas forças múltiplas do paradoxo, cuja característica de indiscernibilidade, entre o grande e o pequeno, por exemplo, atenta contra o ideal de uma verdade unívoca. Move Platão o temor da força poética, sua potência de desestabilização. Ao delimitar os riscos da atividade poética no Livro X de *A república*, Platão acaba por detalhar os principais elementos da atividade poética: as forças dionisíacas de uma linguagem que foge aos ditames da ordenação, o poder subversivo e paradoxal do simulacro, que abre o signo a múltiplos sentidos.

A fim de promover a reintegração dos poetas ao bom convívio social, Aristóteles se contrapõe à tese platônica, que vê no exercício poético uma subversão da verdade – a mimeses como cópia degradada a distorcer a realidade. É através da noção de verossimilhança que Aristóteles recupera o caráter benéfico e produtivo da arte poética. Logo, a obra poética não relata aquilo que acontece, mas representa aquilo que é possível de acontecer. Afirma Aristóteles (2005, p. 28): “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.” Em outras palavras, na visão aristotélica, a produção literária não é relato do real, mas tem coerência com o real na condição de representação deste.

Aristóteles funda, então, a teoria do campo ficcional e longe de considerá-lo um atentado à verdade, o filósofo atribui ao exercício da imaginação um papel importante para a reflexão sobre o real. Este é o seu posicionamento numa comparação entre a Poesia e a História:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta [...] a diferença está em que um narra acontecimentos e outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente [...]. (ARISTÓTELES, 2005, p. 28)

Observa-se que Aristóteles estabelece uma parceria entre o mundo ficcional e a realidade histórica, a distinção que os separa é o mesmo elemento que os aproxima – a verossimilhança, nos seus aspectos de diferença e de semelhança. Assim, as verdades particulares da História podem ser refletidas a partir da natureza múltipla dos diversos possíveis imaginados pela ficção. O provável apresenta-se em Aristóteles como elemento da diferença que se articula com a semelhança por meio dos princípios da necessidade e da verossimilhança. Tal relação entre poesia e história se faz presente até a época moderna. Claro que há na poética aristotélica uma predominância do elemento de semelhança e de ordem a aproximar esses dois campos. Essa visão diverge da perspectiva desenvolvida no século XX, na qual a relação entre literatura e história serve mais para ler os fatos históricos em sua dose de narrativa imaginada, análise do real como invenção, do que na sua relação de semelhança com os fatos particulares. Embora o elemento da diferença é o que predomina na reflexão moderna, não há como negar que a ponte que coloca em diálogo história e poesia, real e imaginário já havia sido provocada no século IV a.C. através dos escritos da *Poética* de Aristóteles.

Não obstante, é necessário levar em consideração que em Aristóteles ainda estamos longe de uma ênfase no poder do elemento da diferença presente no fazer poético, na ostentação do não-ser do simulacro. As regras de sua poética estão conectadas com os princípios da unidade, da ordem e da lógica causal, como procedimentos reguladores de uma produção literária que se quer verossimilhante. Quanto aos caracteres do fazer poético, segundo Aristóteles (p. 34-35), é imprescindível que sejam bons, adequados e amparados pela semelhança e pela constância. Para uma produção verossímil, Aristóteles tece a seguinte recomendação:

É mister, também, nos caracteres, como no arranjo das ações, buscar sempre o necessário ou o provável, de modo que seja necessário ou provável que tal personagem diga ou faça tais coisas e necessário ou provável que tal fato se siga a tal outro. (ARISTÓTELES, 2005, p. 35)

Temos aí uma clara defesa do princípio de coerência interna da narrativa, seu campo da ordem, da unidade e da lógica causal. Esta coerência interna, que permite uma possibilidade de comparação entre o real e o poético, não nos parece, em Aristóteles, limitar o exercício ficcional numa submissão aos ditames do real. Seu posicionamento que defende a ideia de que a poesia encerra mais filosofia e elevação do que a história, uma vez que aquela trata de verdades gerais e esta de fatos particulares, mostra que não há uma tentativa de redução da poesia em relação ao mundo dos fatos. O mesmo não acontece, entretanto, com a maneira como os estudos da literatura no século XIX leem o conceito aristotélico de verossimilhança. Em defesa de uma classificação literária que identificasse obras de caráter realista, esses estudos defendiam a possibilidade de uma conexão direta entre a literatura e o mundo real. Esta conexão direta faria da arte um espelho do real, o objeto artístico na literatura realista traria à cena um extrato da vida, representação transparente viabilizada pelo uso de uma linguagem neutra.

Uma representação transparente do real, linguagem como veículo neutro a demonstrar aspectos do mundo, eis aí alguns fundamentos equivocados das concepções realistas. A linguagem como jogo movente, a textura múltipla das palavras, o campo impreciso, indecível, das imagens literárias são aspectos da literatura que conspiram contra um projeto de representação transparente e neutra, mas que foram negligenciados quando da tentativa de se criar uma sistematização teórica que pudesse estabelecer os princípios de uma literatura realista.

É mais diretamente contra essa dimensão cada vez mais exagerada que foi tomando o termo “verossimilhança” ao longo do tempo, que a produção literária do século XX se rebela mais fortemente, apesar de se desprender também, em determinados momentos, das regras do drama aristotélico. A ruptura com as perspectivas da arte como representação de um real análogo é um dos pontos-chaves da proposta dos movimentos modernistas do século XX nas mais diversas áreas de produção artística.

Muito embora Aristóteles represente um grande avanço ao instaurar a noção de diferença no campo das artes através de seus conceitos de verossimilhança e de representação e tenha se contraposto à tese platônica dos poetas como desvio da verdade, restabelecendo-os como cidadãos úteis à sociedade da ordem, algumas experiências estéticas da modernidade rompem com esse “benefício” e trazem de volta para o exercício artístico o caráter subversivo que Platão, em seu ataque aos poetas, tão bem identificou. É este fazer poético, com ênfase no caráter de simulacro – condenado pela tese platônica por negar o modelo, a submissão da

cópia e a coerência racional –, focado no paradoxo, no devir narrativo e infrator das normas de causalidade da poética aristotélica, que se faz presente em muitas das experiências narrativas da modernidade.

Assim, na época moderna, mais incisivamente ao longo do século XX, as narrativas literárias promovem uma rasura na noção de representação como tentativa de estabelecer uma identidade entre experiência literária e um real análogo. Não há nesse movimento um distanciamento entre literatura e mundo, uma oposição ao real, mas uma nova perspectiva de realidade, fundada nas interpretações de um real instável, que se constitui muito mais das virtualidades dos acontecimentos do que na precisão de fatos bem delimitados. Evidentemente não há uma dualidade que possa criar uma opção absoluta entre simulacro e verossimilhança, entre mundo e literatura, o que existe é um diálogo entre essas perspectivas, uma articulação que tem como efeito a modificação de tais conceitos. O que muda no pensamento contemporâneo, sobretudo em finais do século XX e início do XXI, é o entendimento de que as noções de identidade em torno do real são construções imaginadas, empenhadas em forjar um mundo linear, unitário e sem os imbricamentos da diferença. Se continuamos a utilizar o termo “representação literária”, é na concepção de uma representação fragmentada, descontínua, que interage com a valorização nietzschiana de um saber incerto:

De fato, por longo tempo nos detivemos ante a questão da origem dessa vontade [a vontade de verdade] – até afinal parar completamente ante uma questão ainda mais fundamental. Nós questionamos o *valor* dessa vontade. Certo, queremos a verdade: mas por que não, de preferência, a inverdade? Ou a incerteza? Ou mesmo a insciência? – O problema do valor da verdade apresentou-se à nossa frente – ou fomos nós a nos apresentar diante dele? (NIETZSCHE, 2006a, p. 9)

Lembrando a visão de Barthes (2004a) da literatura como trapaça do código, abertura que conspira contra uma linguagem fascista ou a proposta de Foucault (1999) de literatura como linguagem enigmática a desarticular a sintaxe, torcer as palavras numa articulação paradoxal do dito e do não dito, temos, então, não a noção totalizadora de representação como identidade, espelho de um real estabelecido, mas a possibilidade de aplicação do termo “representação literária”, onde o segundo termo da expressão funciona como elemento desestabilizador de uma pretensa unidade, como espaço do saber-fragmento a se compor na deriva de riscos narrativos que desenham uma cartografia simultânea de virtuais traços e múltiplas rasuras. Na crítica que Foucault faz à representação como totalidade, ele esclarece

que o equívoco da época clássica foi imaginar que o saber se dá inteiro à representação, ao passo que a modernidade compreende que apenas fragmentos são oferecidos, mas é na força dessa descontinuidade, na abertura promovida pelo indefinido, a constituição do saber móvel da modernidade. Nas palavras de Foucault (2005, p. 451): “[...] todo o pensamento moderno é atravessado pela lei de pensar o impensado [...], de levantar o véu do Inconsciente, de absorver-se no seu silêncio ou de pôr-se à escuta de seu murmúrio indefinido”.

Estamos cientes de que falar do pensamento moderno e da produção literária e artística do século XX inclui muitas tendências, muitas propostas, muitas diferenças e muitas leituras de mundo. Há, evidentemente, uma série de produções e de acontecimentos que faz com que essa articulação entre simulacro e verossimilhança se dê de modo diferente ao longo dos anos modernos, incluindo-se aí, no caso específico do Brasil: as fases do movimento modernista, a relação de antropofagia com as vanguardas europeias, a crença na invenção e na força de uma unidade nacional, a nova perspectiva do real no mundo do pós-guerra, a utopia revolucionária marxista, a crítica do discurso de síntese dialética após o contexto político de 1968; a problematização do espaço intelectual do saber; a vivência das virtualidades na cibercultura; a inserção das mídias nos vários contextos socioculturais, a diluição de fronteiras entre cultura alta, popular e massiva, a intensificação dos processos de colagem, de descontinuidades e de ostentação do simulacro no mundo da cultura pop, o uso da violência urbana e do *kitsch* pela produção artística da contracultura.

A nossa proposta de leitura das obras de João Guimarães Rosa e de Glauber Rocha não é uma tentativa de periodizá-los no interior desse painel cultural, nem mesmo de um confronto dual moderno/pós-moderno, verossimilhança/simulacro, mas de, por meio de uma visão nietzschiana de uma história efetiva, história como embate de forças e acontecimentos não cronológicos, feita de cortes, simultaneidades e emendas inesperadas, mapear o elemento paradoxal comum que percorre essas várias tentativas de problematização de um saber unitário e imobilizado. Sem tentar homogeneizar as diversas intensidades e maneiras de ostentação do simulacro durante o contexto cultural do século XX e XXI, pretendemos mostrar, a partir de nossos objetos de análise, como a noção de uma narrativa-limiar, formada pela força tensiva dos paradoxos, participa das desestabilizações contemporâneas de tempo, espaço e identidade.

2.2.2 A Ação e o Olhar da Montagem Fílmica

A tensão entre a verossimilhança e o simulacro também esteve presente nas discussões sobre montagem, realizadas pela teoria cinematográfica. A polêmica em torno da montagem atravessa grande parte da história do cinema, sendo suscitada já nos seus primórdios ao se comparar a produção do cineasta americano David Wark Griffith e do cineasta russo Sergei Eisenstein, cujas obras marcam, no primeiro, uma ênfase nos processos que viabilizam a verossimilhança e o fluxo narrativo contínuo e, no segundo, uma proposta mais transgressora da lógica narrativa em benefício de uma potencialização do caráter de simulacro da obra cinematográfica.

Na vertente griffithiana, tem-se o desenvolvimento da decupagem do cinema clássico, entendido aqui como o cinema que teve como um dos seus primeiros precursores D. W. Griffith, atingindo seu apogeu no chamado cinema narrativo hollywoodiano. A decupagem deste cinema foi marcada pela tentativa de tornar invisível a fragmentação própria da montagem cinematográfica, visando a uma coerência e a uma fluência linear no encadeamento narrativo. É sabido que a fragmentação remonta aos primórdios do cinema, alcança a própria criação da imagem em movimento, sucessão de fotogramas que, sequenciados em determinada velocidade (vinte e quatro fotogramas por segundo), rompem com sua imobilidade e fragmentação elementar para tomar a forma de uma ilusória continuidade móvel. O ilusionismo está, pois, presente no berço das técnicas cinematográficas.

Em relação ao cinema clássico, o ideal de continuidade refere-se não apenas às questões visuais, mas também àquilo que diz respeito ao fluxo narrativo. Norteadas pelas regras do drama aristotélico, a relação causa-consequência no desenvolvimento das ações aliada ao processo de identificação do espectador com os personagens foram as estratégias e, sobretudo, as ambições deste cinema. A proposta de compor narrativas cinematográficas com foco na verossimilhança implicava, portanto: 1) a produção de uma narrativa que primasse pela coerência e coesão discursivas e por uma sequência lógica em termos visuais, já que a configuração final do plano tem que coincidir absolutamente com a configuração inicial do plano seguinte, tornando invisíveis os cortes da decupagem; 2) a catarse aristotélica, uma vez que o espectador precisa ser inserido dentro do universo do filme, em um processo de

identificação⁹ com a ação fílmica¹⁰, fazendo com que o mundo diegético e o “mundo real” entrem em situação de semelhança, divulgada por uma suposta captura objetiva da realidade pela lente cinematográfica, o que implicaria uma transparência da linguagem cinematográfica a formar uma representação tida como dupla do mundo.

Sobre as estratégias de continuidade desenvolvidas no cinema clássico na sua tentativa de promover uma montagem invisível ao espectador, Ismail Xavier destaca momentos em que as convenções do cinema clássico autorizam o uso das discontinuidades: a necessidade de mudança de cena no “teatro filmado”; a intercalação de planos na montagem paralela; os cortes que decompõem uma cena contínua a fim de estabelecer conexões como a ligação entre cenas internas e externas. Especificamente sobre a montagem paralela, o autor esclarece:

A sequência de imagens, embora apresente discontinuidades flagrantes na passagem de um plano a outro, pode ser aceita como abertura para um mundo fluente que está do lado de lá da tela porque uma convenção bastante eficiente tende a dissolver a discontinuidade visual numa continuidade admitida em um outro nível: o da narração. (XAVIER, 2008, p. 30)

A noção de continuidade no cinema clássico não é um conceito absoluto. Está associada ao objetivo de fluidez narrativa e não se trata, portanto, de um fato, mas de uma impressão de continuidade produzida pela montagem a fim de construir um espaço narrativo contínuo, compatível com a sucessão dramática e com o princípio de verossimilhança. Eis o papel da montagem no cinema clássico: promover uma continuidade que sugira sua própria invisibilidade. É o que afirma Ismail (2008, p. 32), na sua análise sobre a decupagem clássica:

O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível.

⁹ Na produção cinematográfica tal processo de identificação do espectador com o filme não se dá apenas em função do enredo, mas de determinados procedimentos cinematográficos, por exemplo, a câmera subjetiva, o *close-up*, o primeiro plano, o jogo do campo e contracampo, compreendidos como estratégias narrativas, uma vez que tomamos o termo “narrativa” não apenas como discurso textual do enredo, mas como trama, maneiras como se desenvolve uma proposta, seja ela discursiva, visual ou sonora.

¹⁰ Ismail Xavier, no seu vídeo-aula denominado *O cinema clássico na ótica de Alfred Hitchcock*, destaca a sala escura do cinema como mais um dos elementos que viabilizam o processo de identificação, uma vez que todo o universo estranho ao filme é, de certa forma, apagado do campo sensível do espectador.

Paralelamente a esse tipo de decupagem cinematográfica, outra perspectiva marcava as primeiras produções e reflexões sobre a arte cinematográfica: a ênfase em uma montagem descontínua direcionava o trabalho de Eisenstein que, em sua noção de “montagem de atrações”, fez da descontinuidade a possibilidade da relação entre imagem e ideia. Segundo análise de Robert Stam (2010, p. 57):

Mais que por uma construção linear da trama, fundada sobre a causa e o efeito, Eisenstein interessava-se por uma *diegesis* truncada, disjuntiva, fraturada, interrompida por digressões e materiais extradiegéticos como os planos do pavão mecânico de *Outubro*, metaforizando a vaidade do primeiro-ministro Kerensky. [...] Em lugar de *contar* histórias através de imagens, o cinema eisensteiniano *pensa* através de imagens.

Enquanto o cinema de Griffith perseguia uma narratividade compatível com os preceitos estabelecidos na *Poética* de Aristóteles, Eisenstein transgredia tais regras substituindo a continuidade orgânica pela estratégia do conflito, adequada à sua proposta dialética. Ele rompe com a sequência lógico-causal do drama aristotélico, optando pela ostentação de uma montagem descontínua e antinaturalista, que, longe de pretender expressar uma dinâmica análoga ao real, esforça-se para promover uma dissimilitude que faça da imagem não uma expressão objetiva, mas a expressão de um pensamento. Assim é, por exemplo, a cena do filme *O encouraçado Potemkin* (1925), em que a imagem do imperador caída e esfaqueada, expressando a vitória do povo contra as forças do Czar, retorna à sua posição de origem, sendo recomposta de modo fantástico numa reversão das leis de gravidade. Trata-se de uma cena absolutamente antinaturalista, na qual fica implícito que a vitória dos operários é naquele momento apenas aparente.

Esta tensão, já colocada nos primórdios da experiência fílmica entre D. W. Griffith e Sergei Eisenstein, vai se constituir em uma polêmica ao longo da história da montagem cinematográfica. Na análise de Ismail Xavier em seu livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, tal tensão existente nas diversas propostas fílmicas demonstra a possibilidade de dois tratamentos distintos da montagem: “o da opção entre buscar a neutralização da descontinuidade elementar ou buscar a ostentação desta descontinuidade.” (XAVIER, 2008, p. 24) Ou seja, a realização de uma montagem invisível e que melhor atenda aos princípios de continuidade e verossimilhança, ou a ostentação de uma montagem descontínua que amplia o caráter de simulacro da obra fílmica.

Tal polêmica assume na teoria sobre um cinema-verdade – efetuada em meados do século XX pelo crítico de cinema, fundador da revista francesa, *Cahiers du Cinéma*, André Bazin – um posicionamento que redundava na rejeição ao processo de montagem, seja ela descontínua ou linear. Interpretada pela corrente realista do cinema-verdade como manipulação do cineasta e direcionamento do olhar, a montagem é, então, renegada para ser substituída pelo plano-sequência, pela ênfase no olhar direto da câmera, numa tentativa de objetividade que supunha revelar a face real dos objetos e acontecimentos.

Bazin (2011) argumenta que a montagem anula os efeitos de ambiguidade das imagens, sendo o plano-sequência a alternativa para que tais imagens falassem por si, sem um discurso fechado que as significassem. O que André Bazin não considera na sua análise é a possibilidade de uma montagem paradoxal que, longe de determinar uma significação precisa, abra o sentido da cena para múltiplas possibilidades de interpretação. Seu argumento de objetividade do plano-sequência, útil para um cinema-verdade, também não leva em consideração que todo plano é em si um recorte e uma escolha, sendo, portanto, impossível desconsiderar a intervenção do cineasta. Tal intervenção, entretanto, seja ela no plano-sequência, seja na montagem, não impede a produção de uma obra na qual a ambiguidade multiplica os sentidos e faz da arte cinematográfica uma experiência multi-interpretativa.

Apesar de tais lacunas na análise baziniana, é preciso destacar a importância de seu estudo sobre as possibilidades de ambiguidade do plano-sequência, bem como a distinção que estabelece entre o realismo e o neorealismo. Gilles Deleuze, em seu livro *A imagem-tempo*, critica os limites da tese de Bazin, mas também enfatiza sua importância:

Contra aqueles que defendiam o neorealismo italiano por seu conteúdo social, Bazin invocava a necessidade de critérios estéticos formais. Tratava-se, segundo ele, de uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operado por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a **montagem de representações**. [...] Esta tese de Bazin era infinitamente mais rica do que a que ele contestava, mostrando que o neorealismo não se limitava ao conteúdo de suas primeiras manifestações. Porém as duas teses tinham em comum o fato de colocar o problema ao nível da realidade. [...] Não seria antes ao nível do “mental” em termos de pensamento? (DELEUZE, 2007, p. 9, grifo nosso)

Se Bazin faz um importante ataque ao direcionamento do olhar, focando na possibilidade múltipla do plano-sequência, deixa de considerar as possibilidades de uma montagem que não se submete às representações lógicas e verossímeis, antes é constituída de contiguidades inesperadas, dissimilitudes e movimentos que rompem com a conexão coerente, pautada na relação entre causa e consequência. Tais possibilidades de ruptura são efetuadas, sobretudo, no cinema do pós-guerra, com o neorrealismo italiano¹¹, e no uso da montagem, resgatada agora de modo descontínuo e ambíguo, pelos cinemas pós-68, como, por exemplo, no cinema de Jean-Luc Godard do movimento da *Nouvelle Vague* francesa e de Glauber Rocha do Cinema Novo no Brasil.

Assim como pontuamos a respeito da narrativa literária no tópico anterior, o cinema também é envolvido por um contexto que coloca em xeque a representação verossímil com sua lógica causal: o absurdo da guerra e seus efeitos; a utopia revolucionária e sua crise; a revisão do conceito de classe social marcada economicamente para a configuração do lugar híbrido das identidades rasuradas; o mundo simultâneo da informação na modernidade do final do século XX; o espaço conectável entre cultura alta, popular e massiva.

Segundo Deleuze (2009, p. 302), tal contexto envolve a crise daquilo que o autor denomina para a experiência cinematográfica de “imagem-ação”, ou seja, aquele tipo de imagem cinematográfica firmada pelos laços sensório-motores, isto é, comprometida com as relações lógico-causais de uma narrativa veraz, cujo princípio de verossimilhança e ordem tenta dar conta de uma representação análoga ao real. Desta crise, segundo o autor, abre-se o espaço para o surgimento de uma espécie de imagem, a “imagem-tempo”, que, constituída no interior do trânsito de um tempo do devir, compõe o espaço móvel e descontínuo de movimentos aberrantes e o pensamento nômade de uma nova conjuntura de conceitos. Deleuze (p. 303-304) justifica a eminência deste novo estado de coisas, levantando três considerações importantes: o fato de a imagem remeter a uma situação dispersiva em lugar de uma visão globalizante das coisas; o desenvolvimento da perspectiva de uma realidade lacunar, na qual o fio condutor deixa de ser o das conexões lineares entre causa e efeito e passa a ser o das discontinuidades do acaso; a substituição dos laços sensório-motores pela errância de travessias de um incansável ir e vir.

¹¹ Cf. estudo sobre o neorrealismo italiano e o contexto do pós-guerra no texto “Neorrealismo italiano” de Mariarosaria Fabris. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papipurs, 2011. (Coleção Campo Imagético). p. 191-219.

No interior dessas demandas, a montagem descontínua é retomada em uma proposta cinematográfica que não exclui as vantagens do plano-sequência, mas que também faz uso privilegiado da montagem, não como direcionamento do olhar, mas como possibilidade de abertura e multiplicidade do sentido, numa narrativa que se coloca como discurso autorreferencial, cuja opacidade ajuda a romper com os processos de identificação, com uma visão de representação artística como duplo do real e com a perspectiva de narrativa como encadeamento lógico e norteado pelo direcionamento da significação unívoca, constituindo a força de narrativas falsificantes, potencializadoras do simulacro, cujo poder de desvio embaralha as supostas ordens unitárias, referentes à noção seja de tempo, seja de espaço, seja de identidade.

2.3 A POTÊNCIA DO SIMULACRO NAS NARRATIVAS EMENDADAS DE BREJEIRINHA E A *IDADE DA TERRA*

Antes de adentrarmos na análise de nossos objetos de pesquisa específicos – o romance *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa e o filme *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha – optamos por refletir sobre os poderes de simulacro de narrativas cuja força desestabilizadora reside em grande parte na entrega radical a uma montagem descontínua e subversora das regras de encadeamento lógico e verossímil da narrativa tradicional. Este tópico desenvolvido neste segundo capítulo tem, portanto, o objetivo de avaliar as repercussões narrativas de duas obras representativas destas espécies de rupturas, desta ênfase no simulacro: o conto “Partida do audaz navegante” de João Guimarães Rosa e o filme *A idade da terra* de Glauber Rocha. Acreditamos que tal análise servirá como importante contraponto para o estudo específico de nossos objetos de análise principais, já que, diferente das estratégias narrativas de “Partida do audaz navegante” e de *A idade da terra*, entregues a uma deriva dos signos, em uma potencialização dos seus efeitos de simulacro, as instâncias narrativas presentes em *Deus e o diabo na terra do sol* e *Grande sertão: veredas* se constituem por meio de uma articulação entre a codificação ordenada dos signos e sua desterritorialização – uma tensão premente entre a tentativa de ordenação de uma narrativa veraz e os efeitos desestabilizadores do simulacro.

Antes de tentarmos estabelecer qualquer relação entre cinema e literatura, esclarecemos que as estratégias de comparação são aqui desenvolvidas em cada um dos campos de tais

produções, levando em consideração a possibilidade de interface entre cinema e literatura¹², sem desprezar as peculiaridades de cada um destes meios de produção, uma vez que não pretendemos estabelecer uma comparação pautada no preceito do Mesmo, que submete um meio a outro, mas numa relação dinâmica, dialógica, inspirada pela potência do diferente. Através de tal relação, interessa-nos também defender a tese de que esses dois representantes das rupturas instauradas no contexto cultural da modernidade – João Guimarães Rosa e Glauber Rocha – apresentam narrativas de ênfase no simulacro, cujas estratégias narrativas ultrapassam um mero exercício estético, uma mera ruptura formalista, para ajudar a lançar as questões de ruptura das noções unívocas de tempo, espaço e identidade, tão presentes na discussão da contemporaneidade, ou modernidade tardia, como preferem alguns, ou pós-modernidade¹³, na classificação de outros.

O conto “Partida do audaz navegante” é integrante do livro *Primeiras estórias* de João Guimarães Rosa, publicado no ano de 1962. A escrita rosiana é marcada por um trabalho transgressor da linguagem e de ampliação das suas possibilidades sígnicas, no que se refere, sobretudo, aos processos de indeterminação semântica, rupturas sintáticas, liberdade lexical e uso poético da língua. A maioria dos contos que compõe o livro *Primeiras estórias*, além dessas características próprias do estilo do escritor João Guimarães Rosa, apresenta personagens e/ou narradores que colocam em xeque uma perspectiva lógica e uma visão racionalista do mundo e da narrativa, optando por tecer os labirínticos caminhos do indefinido. É o que acontece no conto “Partida do audaz navegante”, cujo enredo trata da história de quatro crianças – a caçula Brejeirinha, suas irmãs Pele e Ciganinha e o primo Zito – reunidas em torno do riachinho, ouvindo uma “outra” narrativa sobre o “aldaz” navegante, criada e contada pela pequena Brejeirinha.

O filme *A idade da terra* (1980) já pertence ao início da década de 1980, anos em que a cultura pop passa a ter uma repercussão mais efetiva na produção cinematográfica brasileira, imprimindo nesta produção o processo descontínuo das colagens, um uso *kitsch* da paródia, a exploração de elementos do urbano e da avalanche dos símbolos da publicidade na nova estrutura de internacionalização do capital a tornar inalcançável a utopia de uma unidade nacional do projeto modernista. Há no filme um claro discurso de combate às políticas neocolonialistas, muito embora isto não o torne um filme a ser significado numa narrativa

¹² A interface cinema-literatura proposta ao longo deste trabalho não se dedicará à relação mais direta, apresentada no caso das adaptações, mas da possibilidade de diálogo entre os dois campos, priorizando muito mais as estratégias narrativas do que possíveis coincidências temáticas.

¹³ A discussão sobre o termo “pós-modernidade” será realizada com maior detalhamento no sexto capítulo desta tese.

tradicional. Em entrevista a Bruno Cartier Bressom, o diretor declara: “A Idade da Terra é um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução. É um novo cinema, antiliterário e metateatral, que será gozado, e não visto e ouvido.” (ROCHA apud BENTES, 1997, p. 161)

É na direção de um cinema que se desprende dos laços sensório-motores das narrativas contínuas, dando lugar às múltiplas sensações dos processos desestabilizadores, das simultaneidades, das dissonâncias e da errância do sentido, que Glauber Rocha desenvolve sua nova proposta de cinema no filme *A idade da terra*. Dialogando com a discussão política do Neorrealismo de Pier Paolo Pasolini e com estratégias narrativas de ostentação de uma montagem descontínua da *Nouvelle Vague* francesa, sobretudo do cineasta Jean-Luc Godard, Glauber Rocha declara que, após o assassinato de Pasolini, ele também resolve criar seu Cristo, desta vez, em uma saga por um país periférico da América Latina. Assim, teremos em *A Idade da Terra* a luta do Cristo – multiplicado em quatro possibilidades: o Cristo Índio-Pescador; o Cristo Militar, O Cristo Negro e o Cristo Guerreiro – contra as forças neocolonialistas do capitalismo internacional.

Como é fácil observar, a possibilidade de aproximação entre o conto de Guimarães Rosa e o filme de Glauber Rocha não reside de modo algum em uma afinidade temática, mas na maneira como a narrativa é montada: seus cortes, planos e sequências descontínuas; no modo como se constituem certos aspectos dos personagens; na opacidade de uma representação que se autorreferencia; na multiplicidade narrativa; e nas repercussões discursivas acerca das noções de tempo, espaço e identidade para o saber contemporâneo.

Desde a proposta de roteiro, o filme *A Idade da Terra* já se mostra portador de uma vocação múltipla na opção de um protagonista que se revela de modo fragmentado e com várias faces. Assim o Cristo de Glauber Rocha assume uma identidade mutante, interpretando as várias e contraditórias forças da sociedade. Temos: o Cristo Negro, representado por Antônio Pitanga, pregador da defesa do povo e da força revolucionária das minorias dos países periféricos de África, Ásia e América Latina; o Cristo Militar, interpretado por Tarcísio Meira, como força de abertura democrática, ainda que pela violência; o Cristo Índio-Pescador (Jece Valadão), que inicia uma trajetória um pouco mais fiel ao texto bíblico, referente aos primeiros anos de Cristo, sendo tentado pelo demônio-colonizador, mas permanecendo como um Cristo Operário; e o Cristo Guerreiro-Ogum de Lampião (Geraldo Del Rey), que tem a missão de guerrear com o imperialista, representado pelo personagem Brahm, papel interpretado pelo ator Maurício do Valle. Este Cristo glauberiano, personagem rizomático que

se esparrama pelas várias fronteiras internas do Brasil, situando os vários contextos sociopolíticos e religiosos, é enfatizado pelo próprio Glauber Rocha em carta a Jorge Amado, datada de março de 1978:

Segui o romance da bíblia – mas não Cristo mortis. Começa com a ressurreição na Bahia, até o batismo, o índio Jece. Depois vira o negro Pitanga em Brasília – Pitanga Jango – depois em RIO, Carter, contra Baader Meinhof Napoleão Figueiredo, vários cristos e o povo. (ROCHA apud BENTES, 1997, p. 157)

A plasticidade do seu personagem não se dá apenas na mutação de um Cristo para outro, mas, sobretudo, no processo conflituoso de forças, tantas vezes, paradoxais, que cada um destes Cristos faz revelar em si mesmo, trazendo a tona uma identidade híbrida e agonística.

Observamos, por exemplo, que o Cristo Guerrilheiro, responsável, nos momentos finais da trama, por atingir com uma bala (não se sabe se de modo fatal ou não, muito provavelmente não) o imperialista Brahms, apresenta-se no filme como seu filho e vive os conflitos entre a sede de justiça, que quer acabar com o poder de seu império para salvar os oprimidos, ou ser herdeiro do pai amado, herdeiro do colonizador.

Figura 1 – Cristo Guerrilheiro ataca o imperialista Brahms



Fonte: *A idade da terra*, Glauber Rocha

Figura 2 – Cristo Guerrilheiro abraça Brahms



Fonte: *A idade da terra*, Glauber Rocha

O Cristo Negro, por sua vez, é o enunciador do discurso libertador revolucionário mais contundente do filme. Com o escudo de São Jorge no peito, invoca a liberdade de pensamento, a democracia política, o fim da tirania, a força das minorias, entretanto vive uma relação ambígua com o capitalista neocolonizador, Brahms. Ora o ataca com um discurso de oposição, ora o socorre para evitar a sua morte.

Figura 3 – Cristo Negro em seu discurso contra Brahms



Fonte: *A idade da terra*, Glauber Rocha

Figura 4 – Cristo Negro socorre Brahms



Fonte: *A idade da terra*, Glauber Rocha

Esta força paradoxal que constitui os personagens glauberianos não é uma novidade deste seu último filme, antes se encontra ao longo de sua produção, em uma perspectiva de revolução formada por forças ambíguas, a partir das quais o sistema é desestruturado no interior do seu próprio contexto. Esta percepção avançada de um jogo híbrido rendeu a Glauber Rocha várias incompreensões e polêmicas por parte de alguns de seus companheiros políticos, ainda presos a uma interpretação maniqueísta do marxismo. Embora Glauber Rocha, até o seu último filme, manifeste-se defensor do pensamento dialético, em vários momentos de seus filmes (alguns analisados ao longo deste trabalho), a força predominante será mais paradoxal do que dialética. Isto porque a tensão que existe na dialética se resolve, ainda que provisoriamente, em um terceiro termo, ou seja, a tensão de dois elementos – tese e antítese – gera um outro, a síntese. O terceiro termo da dialética se constitui como solução do conflito entre tese e antítese, em um determinado momento, para depois se constituir em uma nova tese a ser problematizada, garantindo a dinâmica evolutiva da dialética. Já o paradoxo não possui uma dimensão evolutiva e amparada na unidade do terceiro termo. A imagem do paradoxo cresce não a partir do uno, mas da força incontrolável da multiplicidade, pois é baseada no indecível jogo entre os polos. Se a dialética se resolve em um terceiro termo, o paradoxo só se desenvolve no espaço movente do “entre”, não se trata de um, nem dois, nem três, mas da força do “E”¹⁴, que faz os dois termos se remeterem indefinidamente em um

¹⁴ Deleuze estabelece essa distinção entre dialética e paradoxo ao tratar da obra do cineasta Jean-Luc Godard nos seguintes termos: “Godard não é dialético. O que conta para ele não é o 2 ou o 3, ou sei lá quanto, é o *E*, a conjunção.” (DELEUZE, 1992, p. 59); “Certamente, o *E* é a diversidade, a multiplicidade, a destruição das identidades. A porta da fábrica não é a mesma quando eu entro, e depois quando saio dela, ou quando passo em frente, desempregado. A mulher do condenado não é a mesma, antes e depois. Acontece que a diversidade ou a multiplicidade não são absolutamente coleções estéticas (como quando se diz ‘um a mais’, ‘uma mulher a mais?...’), nem esquemas dialéticos (como quando se diz ‘um dá dois que vai dar três’). Pois em todos esses casos subsiste um primado do Uno, portanto do ser, que deve supostamente tornar-se múltiplo. Quando Godard diz que tudo se divide em dois, e que de dia existe a manhã e a tarde, ele não diz que é um ou o outro, nem que um se torna o outro, virando dois. Pois a multiplicidade nunca está nos termos, seja qual for o seu número, nem no seu conjunto ou na totalidade. A multiplicidade está precisamente no “E”, que não tem a mesma natureza dos elementos nem do conjunto.” (DELEUZE, 1992, p. 60)

múltiplo e incessante devir. Em muitos de seus filmes, a utilização que Glauber Rocha faz de forças paradoxais confere às suas questões uma dimensão de tensão insolúvel, gerando, antes, uma indefinição de tal sistema de forças do que a desejada solução, ainda que provisória, em um terceiro termo da dialética. Tal fenômeno de indecidibilidade dos paradoxos é possível observar em variadas intensidades ao longo de filmes de sua autoria, entre os quais *Barravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Alia-se à vocação rizomática e híbrida dos Cristos, como personagem protagonista de *A idade da terra*, o caráter simultâneo e fragmentado de sua narrativa, que ativa a força múltipla responsável por desestabilizar uma noção de identidade precisa e uma saga contínua. Os Cristos glauberianos vão se transformando em outras identidades, não por meio de uma trajetória sequencial evolutiva, mas pela força errática de uma montagem fragmentada, muitas vezes, de velocidade delirante. Assim, as histórias da ação desses Cristos se cruzam em cenas intercaladas por uma outra concepção de espaço e de tempo, acentuando ainda mais o hibridismo, as possibilidades dispersivas dos signos cinematográficos e a abertura provocadora do sentido. Em nosso entendimento, mais do que qualquer tentativa épico-didática ansiosa por encontrar a chave para a determinação de uma utopia como resposta, a inquietude de pensamento e as experiências que fizeram e ainda fazem mover os sentidos no cinema de Glauber Rocha são as maiores contribuições revolucionárias dessa produção.

Enquanto cinema moderno, a produção de Glauber Rocha nunca esteve submetida a uma imagem de verossimilhança que buscasse uma representação análoga ao real com seus efeitos de identificação e similitude, caros à narrativa tradicional. Em *A idade da terra*, entretanto, a opacidade de uma narrativa que se autorreferencia é experimentada de uma maneira mais radical do que nas suas produções anteriores. O cinema se mostra incisivamente como cinema, representação que se assume como representação. Assim se dá a narrativa de *A idade da terra*, que abarca em seu fluxo não apenas a trajetória de seus personagens, antes, assume a representação como processo cinematográfico, incluindo a voz *off* de Glauber Rocha ao dirigir os atores em várias cenas, a sua presença em meio aos personagens, conversando com o amigo João Ubaldo Ribeiro na sequência do batismo do Cristo Índio-Pescador ou sua participação na preparação do figurino do ator Geraldo Del Rey para seu confronto com Brahms. Ficção e realidade, direção e narrativa, ator e personagem são campos que se comunicam em uma proposta de fronteiras indiscerníveis a compor esta narrativa-simulacro que dialoga com questões e estratégias estéticas da contemporaneidade.

Figura 5 – Glauber Rocha e João Ubaldo Ribeiro como figurantes em *A idade da terra*



Fonte: *A idade da terra*, Glauber Rocha

Figura 6 – Glauber Rocha ajudando na preparação do figurino de Geraldo Del Rey



Fonte: *A idade da terra*, Glauber Rocha

A decupagem errante, incluindo cortes abruptos, numa montagem descontínua de planos repetidos, planos filmados por velozes panorâmicas ou a sobreposição de imagens em um único plano, é a tônica que atravessa a estrutura de *A idade da terra*. Uma cena muito ilustrativa dessa ruptura com a lógica causal proposta pelas regras aristotélicas da narrativa é a sequência em que o Cristo Militar faz o seu discurso de suposta adesão a Brahms. A regra de um cinema de narrativa sensório-motora pressupõe uma veracidade de movimento, o que implica no cuidado para que corte e montagem estejam perfeitamente sincronizados para que o movimento final de um plano coincida exatamente com o movimento inicial do seguinte. O que assistimos é a uma sequência de planos onde vemos o personagem do Cristo Militar se deslocar num ir e vir em que, em determinado momento, ele sai da esquerda para a direita e, depois, ao invés de voltar da direita para a esquerda, ele torna a sair da esquerda para a direita.

Figura 7 – Movimento da esquerda para direita

Fonte: *A idade da terra*, Glauber Rocha

Figura 8 – Plano seguinte (novamente esquerda/direita)

Fonte: *A idade da terra*, Glauber Rocha

Além dessas estratégias de rupturas com a verossimilhança, outras escolhas de procedimentos cinematográficos em *A idade da terra* conspiram contra os efeitos de identificação e de impressão de realidade. É o caso da não utilização dos procedimentos de câmera subjetiva e de campo/contracampo. A provocação de diálogo é muito mais com o espectador do que entre os personagens. Em grande parte dos planos, as falas e as imagens contundentes se dão de frente para a câmera em primeiro ou primeiríssimo plano.

Figura 9 – Diálogo voltado para as câmeras

Fonte: *A idade da terra*, Glauber Rocha

Figura 10 – Primeiríssimo plano da face do Cristo Militar (Tarcísio Meira) dirigida para as câmeras

Fonte: *A idade da terra*, Glauber Rocha

A repetição dos planos também perpassa todo o filme, multiplicando as imagens numa narrativa múltipla que abandona as regras de continuidade para entrar no fluxo infinito das virtualidades. Na Praça Floriano da Cinelândia no Rio de Janeiro, sentado no Amarelinho, antigo bar da intelectualidade política carioca, o Cristo Militar profere seu discurso a favor da democracia. A cena é repetida seis vezes, e o ator Tarcísio Meira faz o mesmo discurso de seis maneiras diferentes. As palavras são as mesmas, muda o tom, a interpretação de cada discurso. O discurso é sempre diferente, porque, embora as palavras não mudem, muda a sonoridade, a postura do ator, a ênfase em cada palavra. A *performance*, o gesto, o corpo valem mais do que a semântica. Numa repetição do diferente, a narrativa se multiplica em vários discursos até que a sonoridade circular, que percorre o transe da montagem fílmica, implique mais fluxo, mais vibração, mais disjunção, trajetória de signos em deriva que preferem se esparramar em uma vida de intensidades, constituída longe do caminho linear dos espaços significados de uma narrativa gramatical.

O ideal de uma montagem descontínua é tão eminente neste filme que, conforme declara seu montador Ricardo Miranda¹⁵, além de ter sido feita independente da ordem em que as cenas foram filmadas – já que os planos não foram numerados propositalmente para que se realizasse uma montagem livre da sequência executada nas filmagens –, era interesse do diretor que a exibição não soubesse a ordem dos dezesseis rolos que compõem o filme. Assim a exibição poderia se dar de modo aleatório em diversas ordens, realizando-se, portanto, a possibilidade de vários filmes em um. Ora, uma obra que pudesse ser usufruída em qualquer direção e constituída na multiplicidade de cada momento de recepção era o projeto principal do escritor Mallarmé (1991): a obra não concluída *O Livro – Le livre*. Em 1980, Glauber Rocha tenta fazê-lo na arte cinematográfica, mas também não tem o apoio dos exibidores para tal projeto, que continua arrojado para os anos 1980. No final do século XIX, Mallarmé e, muito posteriormente, na década de 1980, Glauber Rocha antecipam visionariamente o que seria a febre interativa e simultânea do mundo virtual da Internet em finais do século XX e início do XXI.

A descontinuidade também está presente na narrativa da personagem Brejeirinha, de um dos contos do livro *Primeiras estórias* de João Guimarães Rosa: uma narrativa (a inventada pela personagem Brejeirinha) dentro de outra narrativa (o conto “Partida do audaz

¹⁵ Declaração efetuada durante sua palestra na mesa redonda “A arte da montagem”, no VI Seminário Internacional de Cinema (VI Semicine), realizado no Teatro Castro Alves, na cidade de Salvador, Bahia. Evento promovido pela VPC Cinemavídeo e Universidade Federal da Bahia no período de 26 a 31 de julho de 2010.

navegante”). A história contada por Brejeirinha é quase a mesma do título do conto em que ela está inserida, mas com a subversão lexical do adjetivo audaz, que é grafado como “aldaz” – desvio que já sinaliza as transgressões a serem realizadas no exercício narrativo da pequena protagonista. É importante ressaltar que não existe um espaço formal, disponibilizado a Brejeirinha para que ela possa engendrar sua narrativa. Brejeirinha vai se infiltrando na história principal do conto, criando o espaço para o seu fazer narrativo, em uma atitude invasora da narrativa principal. É, portanto, entre uma ação e outra desta narrativa principal que a protagonista-narradora impõe a sua história em pedaços, lançando fragmentos que devem ser emendados pelo ouvinte (suas irmãs e primo) e pelo leitor do conto, contaminando assim a linearidade da narrativa principal. Por esse caráter fragmentário e de emendas inusitadas entre um fragmento e outro, e mesmo dentro do próprio fragmento, é que resolvemos denominar a montagem descontínua de Brejeirinha de uma “narrativa emendada”. Tal expressão foi inspirada no narrador-protagonista do romance *Grande sertão: veredas*, o jagunço Riobaldo, que, ao refletir sobre seu relato desgovernado e fora de ordem, vai percebendo que só mesmo um contar fragmentado, com junções inesperadas, pode dar conta do relato da vida, que, segundo ele, “é cheia de passagens emendadas”. (ROSA, 2001a, p. 235)

É através de um gaguejar narrativo que a personagem Brejeirinha vai montando sua história, na qual conta as aventuras e desventuras de um “aldaz” navegante que sai em um navio para descobrir novos lugares. Esse “aldaz” navegante segue em uma viagem sem rotas, uma deriva tanto no âmbito do enredo quanto no da trama. É o acaso de uma narrativa improvisada, que não se constitui como relato de um fato ocorrido, mas que se engendra como acontecimento em processo, simultâneo ao ato narrativo. Dessa forma, à medida em que a pequena narradora vai gaguejando sua história, as conexões formais da gramaticalidade vão sendo implodidas, construindo, assim, um universo poético que prefere o imprevisto ao determinado, os labirintos da deriva aos caminhos precisos, a frase inconclusa à coerência textual, a força sonora das palavras à sua mera semântica, os múltiplos jactos do contar à coesão da narrativa unitária.

Na sua narrativa, o enredo aparece em múltiplas possibilidades, sendo, portanto, diversos os caminhos assumidos pelo personagem criado por Brejeirinha. Observamos abaixo a variação entre o primeiro fragmento da narrativa e o último.

Primeiro fragmento: “O Aldaz Navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Ele foi num navio, também, falcatruas. Foi de sozinho [...]”. (ROSA, 2005, p. 155)

Último fragmento, quando Brejeirinha conclui sua narrativa:

Agora eu sei. O Aldaz Navegante não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio... pronto: e viraram vagalumes... (ROSA, 2005, p. 160)

A construção do enredo se dá, portanto, em virtuais possibilidades. Assim em determinado momento da história de Brejeirinha, o seu protagonista faz sua viagem sozinho, mas em outro a mesma viagem foi feita acompanhado. Mais adiante, o navio é despedaçado para, na cena seguinte, tudo voltar ao normal com a iluminação oferecida pelo homem do farol. Para melhor ilustrar tais perversões da linha narrativa, agrupamos e transcrevemos abaixo quatro fragmentos da história, na ordem contada pela Brejeirinha, que evidenciam esta deriva e esta descontinuidade narrativa.

Envém a tripulação... Então, não. Depois, choveu, choveu. O mar se encheu, o esquema, amestrador... O Aldaz Navegante não tinha caminho para correr e fugir, perante, e o navio espedaçado [...].

A moça estava paralela, lá, longe, sozinha, ficada, inclusive, eles dois estavam nas duas pontinhas da saudade... O amor, isto é... O Aldaz Navegante, o perigo era total, titular... não tinha salvação... O Aldaz... O Aldaz...

Aí? Então... então... Vou fazer explicação! Pronto. Então, ele acendeu a luz do mar. E pronto. Ele estava combinado com o homem do farol... Pronto. E...

Então, pronto. Vou tornar a começar [...]. (ROSA, 2005, p. 158-159)

A descontinuidade narrativa de Brejeirinha marca a multiplicidade do personagem viajante, fragmentado em diversos possíveis sem fim. É interessante observar que, no trecho em que ela parece parar de contar, a narrativa termina com as possibilidades de continuação dadas pelas reticências – “Pronto. E...” (p. 158) –, já a palavra fim, usada pela narradora, é colocada no meio da história, para logo em seguida ter seu efeito desconsiderado:

Agarrou, de longe, a moça em seus abraços... Então, pronto. O mar foi que se aparvaolhou-se. Arres! O Aldaz Navegante, pronto. Agora, acabou-se, mesmo: eu escrevi: **Fim!**

Agora eu sei. O Aldaz Navegante não foi de sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. (ROSA, 2005, p. 159-160, grifo nosso)

Mesmo sendo possível atribuir significações que insiram no contexto narrativo as palavras “estricto” e “estético” deste fragmento, bem como “valetudinário” e “falcatruas” de outro fragmento citado anteriormente, o seu uso se dá mais pela intensidade sonora do que por seus “possíveis” efeitos semânticos. Estas escolhas da narradora Brejeirinha são explicadas por outro narrador do conto: “Porque gosta, poetisa, de importar desses sérios nomes [...]” (p. 154) Assim, os termos “estético”, “estricto”, “valetudinário”, “falcatruas” e muitos outros da fala da Brejeirinha no decorrer do conto, dada sua dissonância no contexto semântico tradicional, apresentam-se como planos isolados, cortes, a romper com uma continuidade narrativa. Esse descaso com a fluidez narrativa se dá também por intermédio das mudanças bruscas de ponto de vista da narradora – “Envém a tripulação... Então, não.” (p. 158) – ou por suas frases abandonadas no meio do caminho: “O amor, isto é... O Aldaz Navegante, o perigo era total, titular... não tinha salvação... O Aldaz... O Aldaz...” (p. 158)

A reclamação a favor das regras de uma narrativa tradicional é feita no conto pela personagem Pele. Quando Brejeirinha inclui o homem do farol na sua história, num corte brusco do encadeamento narrativo, a fim de salvar o navio anteriormente já despedaçado, a sua irmã Pele questiona essa transgressão, retrucando: “Na-ão. Não vale! Não pode inventar personagem novo no fim da estória.” (p. 158) Se Pele defende a coerência narrativa e os caminhos de um saber definido, Brejeirinha investe na descontinuidade de sua narrativa, nas contiguidades inesperadas, como quando afirma que “o ovo se parece com um espeto” (ROSA, 2005, p. 154) ou nos estranhos caminhos do indefinido ao nomear a ilha em frente ao rio como a “Ilhazinha dos Jacarés”: “Falou que aquela, ali, no rio, em frente, era a Ilhazinha dos Jacarés. – *Você já viu jacaré lá?* – caçoava Pele. – *Não. Mas você também nunca viu o jacaré-não-estar-lá. Você vê é a ilha, só. Então, o jacaré pode estar ou não estar...*” (p. 157)

Tanto a narrativa do conto de João Guimarães Rosa quanto a narrativa fílmica¹⁶ de *A Idade da terra* de Glauber Rocha, aqui analisadas, infringem as normas tradicionais da verossimilhança não apenas pela estratégia da montagem descontínua de seus planos¹⁷, mas também por assumir sua textura sígnica. Assim, tanto “Partida do audaz navegante” quanto *A idade da terra*, ao invés de se constituírem como signo transparente que reflete uma fatia do real, apresentam-se como experiência de opacidade sígnica, espaço onde a representação vai ser trazida à cena como objeto que se autorreferencia e assume a condição de simulacro. Não mais o real discutido por meio da cópia degradada da arte, mas, como destaca Deleuze (2003, p. 267), toda a potência do falso a desviar os caminhos unívocos de uma perspectiva pontual de real. Uma narrativa que, em vez de representar os fatos de um real determinado e vivido, dispara o movimento das múltiplas virtualidades do vivível. Narrativa de um tempo que é sempre devir e que se constitui como múltiplas e labirínticas possibilidades do tempo, do espaço e da identidade.

É em nome desse caráter de simulacro, dessa narrativa simulante que se contrapõe à narrativa veraz, que Brejeirinha insere seu processo de escrita como elemento do enredo: “O Aldaz Navegante, pronto. Agora acabou-se, mesmo: eu escrevi – ‘*Fim*!’” (ROSA, 2005, p. 159) Encontramos aí o ato de finalizar tematizado e questionado por uma narrativa que está sempre recomeçando, cujas gagueiras revelam o rascunho narrativo, os deslocamentos constantes de uma experiência improvisada do narrar que é simultânea à construção dos enunciados. Com o ato narrativo posto em evidência, o processo de produção aparece como parte integrante do enredo tanto na experiência de Brejeirinha quanto nas interferências do diretor no filme de Glauber Rocha, citadas anteriormente, fazendo com que ambas as obras revelem seu caráter de simulacro.

Importante observar que a produção narrativa de Brejeirinha se dá pelo exercício da oralidade, mas em uma história que se assume também como ato de escrita. Em uma interessante tensão entre oralidade e escrita, a personagem rosiana conta: “eu escrevi –

¹⁶ O termo narrativa é utilizado neste trabalho numa concepção ampla, que envolve tanto o conteúdo do enredo quanto os procedimentos da *mise-en-scène*. Do mesmo modo, a narrativa literária não é tomada apenas nos seus aspectos de fábula, mas, também, nas repercussões de sua trama, cujas estratégias poéticas extrapolam o plano literal de uma gramaticalidade para produzir ressonâncias sonoras e imagéticas, libertas das normas de coesão textual e de significação coerente e verossimilhante.

¹⁷ Os termos “montagem” e “planos” são aqui estendidos também para o campo literário com o objetivo de refletir sobre a articulação narrativa e o caráter imagético de seus fragmentos. É evidente que tal apropriação implica uma ampliação do conceito, o que não elimina as diferenças de suas repercussões, quando utilizado de forma estrita, no campo técnico dos procedimentos cinematográficos.

‘*Fim!*’”. Um limiar que destitui hierarquias e que coloca em articulação um gaguejar que é ao mesmo tempo da voz e das letras.

A simultaneidade no ato de narrar é analisada por André Parente, que, em diálogo com a teoria deleuziana, destaca esse tipo narrativo focado não nos enunciados, mas no enunciável, pois, segundo teoriza o autor, é pelo exercício do enunciável que a imagem-tempo faz disparar o fluxo narrativo, através do qual a narração da ação é simultânea à própria ação.

A imagem-tempo não pode se fazer sem outro tipo de narração [narrativa não-verídica, conforme nomenclatura do autor]. É que só temos o meio de fundar o tempo da imagem-tempo – que não se confunde com o presente abstrato do que é “representado” na imagem (objetos, ações, formas e atos da realidade e suas relações sensório-motoras) –, se introduzirmos nela uma narração da ação, simultaneamente à ação. A imagem deve se duplicar ou se abrir em um movimento infinito que a faz sair da consciência daquele que a percebe ou que age. (PARENTE, 2000, p. 48)

É, então, em nome dessa imagem-tempo que engendra uma narrativa em processo, um contar que é sempre outro, que a narradora Brejeirinha abre mão da consciência do narrador épico para trilhar os passos de um contar incerto, que coloca as ações, os personagens, o tempo e o espaço em deslocamentos constantes – narrativa da imagem-tempo, que, segundo Gilles Deleuze (2007), pressupõe uma perspectiva de tempo não cronológico, tempo do devir, no qual passado e futuro se conectam inusitadamente, furtando-se à ideia de um presente factual. Podemos dizer que a ideia de uma narrativa em processo encontra-se contemplada na dinâmica do conceito de contemporaneidade proposto pelo filósofo Agamben (2009), pois se trata de um relato suspenso, inscrito em um tempo que foge das amarras pontuais de um presente determinado para se constituir no limiar entre passado e futuro, no inacabamento do trânsito de um “não mais” e um “ainda não”.

Muitas desses deslocamentos apresentados pela obra do escritor Guimarães Rosa e do cineasta Glauber Rocha, destacados neste tópico, envolvem os aspectos de multiplicidade narrativa e de virtualidades que terão ressonâncias nas questões de tempo, espaço e identidade do saber contemporâneo. As perspectivas de uma identidade unitária, de um espaço geograficamente estabelecido por uma cartografia definida, de um tempo sucessivo e linear não bastam para uma contemporaneidade de fronteiras violadas, de encruzilhadas culturais, de identidade híbridas, de diferenças que não querem se calar, mas que não se restringem a relações de guetos, antes, marcam seu espaço em uma luta de direitos antropofágicos, onde o local e o global se articulam em profícuos e agonísticos agenciamentos. Assim, o espaço

móvel, o tempo não sucessivo e a identidade fraturada em planos descontínuos, em desacordos semânticos e sintáticos, em personagens múltiplos, de humores e atitudes deslizantes, em ações renováveis nas virtualidades do vivível, em paradoxos que tratam simultaneamente do antigo e do moderno, do fim e do começo, da presença e da ausência, do real e da ficção são elementos inquietadores de uma reflexão contemporânea, já suscitadas de certa forma por essas duas obras, que estão inseridas como integrantes de uma modernidade, mas que podem reclamar suas vozes no discurso contemporâneo, até porque também a história e o saber são marcados por essa articulação de uma vida, que, como diria um outro narrador rosiano, Riobaldo, é um “relato sem pés nem cabeça”. (ROSA, 2001a, p. 261)

3 PERSONAGEM-LIMIAR: RISCOS DE UMA TRAVESSIA PARADOXAL

3.1 ENTREGUES ÀS MÃOS DA NEBLINA: LIMIARES, FRONTEIRAS E CORTES

Pretendemos relacionar o conceito de “limiar” ao conceito deleuziano de “E” no interior dos paradoxos, ou seja, a conjunção que aproxima duas situações aparentemente opostas para funcionar não como uma adição que harmoniza o equilíbrio daquilo que se pode unir, mas como articulação daquilo que se agencia pela diferença e na tensão da indiscernibilidade entre os dois polos.

O E não é nem um nem o outro, é sempre entre os dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível. E no entanto é sobre essa linha de fuga que as coisas passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam. (DELEUZE, 1992, p. 60)

A noção de fronteira é tomada por Gilles Deleuze como signo do “entre”, disposição de forças indiscerníveis na neblina dos paradoxos. É neste “entre” que se estabelece o fluxo múltiplo do devir. O movimento de uma matéria vertente, indócil força de um constante tornar-se é, pois, engendrada neste jogo que esquarteja o sujeito em uma dupla direção. O elemento tensor deste “entre” que se estabelece na soleira de forças díspares não se resolve no terceiro termo da síntese, antes, é sempre dois, sempre a zona indiscernível que articula tais forças na relação simultânea do limiar, responsável por diluir os contornos precisos das identidades, impossibilitando-as de se constituírem dentro de uma lógica alternativa e excludente.

O termo fronteira traz em si uma carga semântica ambígua, pois, se tomado por Gilles Deleuze como espaço de conexão que promove a força simultânea e tensa do paradoxo, pode também ser interpretada como delimitação de espaços, sejam eles materiais, geográficos ou conceituais – fronteira como especificação e classificação do que é distinto e sem conexão. Walter Benjamin (2009, p. 535), no capítulo “Prostituição, jogo”, integrante de sua obra inacabada *Passagens*, prefere diferenciar o termo “fronteira” do termo “limiar”: “O limiar [*Schwellei*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Geenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *shwellen* (inchar, entumecer) [...]”.

Entretanto, nem o “limiar” benjaminiano nem a “fronteira” deleuziana se propõem à ideia de fixação de limites, já que a maneira como ambos os conceitos são usados se refere a uma ideia de trânsito, fluxo que articula, ao invés de delimitar. É certo que o termo “fronteira” está carregado de um conteúdo, sobretudo cartográfico, de delimitação de espaços, distribuição daquilo a ser segmentado como realidades fechadas. Entretanto, o que Deleuze propõe quando associa a fronteira com o lugar de *intermezzo*, no qual atuam forças do paradoxo, é uma rasura do termo no seu conteúdo geográfico tradicional. Conforme a filosofia deleuziana, estar na fronteira não significa se situar em um dos lados das delimitações, mas estar sobre o traço que supostamente delimita, ou seja, perceber tal traço como zona de conexão do diferente.

Essa zona, responsável pela contiguidade do díspar, pelo trânsito inconstante do meio dos paradoxos, preferimos chamá-la limiar. Apesar de privilegiar o uso do termo “limiar” para tratarmos das narrativas analisadas nesta tese, não consideramos problemático utilizar em alguns momentos a palavra “fronteira” na perspectiva deleuziana, ou seja, como espaço de conexão que viabiliza a articulação do interior com o exterior de situações paradoxais. Entretanto, não nos interessa apenas a rasura deleuziana, responsável pelo uso do termo “fronteira” como espaço conectável, interessa-nos também explorar seu caráter ambíguo: a noção de que a fronteira que marca as delimitações fixas acaba também por colocá-las em dispersão. Tal ambiguidade é muito produtiva para as obras que ora estudamos, uma vez que as instâncias narrativas presentes no filme *Deus e o diabo na terra do sol* e no romance *Grande sertão: veredas* oscilam entre a tentativa de delimitação de fronteiras estáveis e a percepção do caráter instável de tais fronteiras. Em muitas das situações narrativas é a própria tentativa de fixação de respostas e caminhos precisos que evidencia o caráter fictício de fronteiras delimitadas.

A imagem do paradoxo, produtora de uma narrativa-limiar, surge da interrupção da continuidade, do corte brusco que, ao frustrar o encadeamento lógico-causal, serve de elemento tensor para as contiguidades inesperadas de uma montagem não linear. Tentamos aproximar, então, o corte cinematográfico das estratégias de uma narrativa literária descontínua, a fim de verificar esse momento de tensão que marca a zona de indiscernibilidade dos paradoxos, responsável por destituir as unidades e fazer fluir a linha indefinida da multiplicidade, num jogo de signos deslizantes, detonador do processo de abertura irreduzível do sentido.

Assim, o corte cinematográfico é usado neste trabalho como metáfora da tensão do limiar, do “entre” no interior dos paradoxos, adotando essa figura do corte tanto para a narrativa fílmica quanto para a literária. Este capítulo é dedicado às aventuras paradoxais de personagens-limiar, cindidos por tais cortes e entregues à nebulosidade da experiência desestabilizadora da simultaneidade – a errância de personagens engendrados por uma narrativa-limiar na mesma medida em que engendram os cruzamentos dessa narrativa. Riobaldo marca bem essa deriva que alcança tanto o personagem quanto a narrativa: “De cada vivimento que eu real tive, de alegria ou forte pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. **Assim eu acho, assim é que eu conto.** O senhor é bondoso de me ouvir.” (ROSA, 2001a, p.115, grifo nosso)

Em um apurado trabalho sobre o vocabulário deleuziano, Roberto Sasso e Aranud Villani (2003, p. 343) sintetizam o conceito de “zona de indiscernibilidade” da seguinte forma: “*Zone de recouvrement de deux ensembles en intersection, soulignant des contigüités insoupçonnées, annonçant des devenirs paradoxaux, elle marque un lieu de transformation, de création, d’émergence.*”¹⁸

A neblina do indiscernível compõe muitos dos personagens de *Grande sertão* e do filme *Deus e o diabo na terra do sol* e até mesmo alguns personagens, como o jagunço Jõe Bexiguento e o fazendeiro Habão, aparentemente unívocos em sua simplicidade, não passam ilesos a tal ação.

Se Jõe Bexiguento é um jagunço simplório, conforme conclui o narrador, por não compreender as complicadas implicações de bem e mal que rondam a vida errante de jagunço, é, pelo menos, intrigante ser este personagem que introduz na narrativa principal uma das histórias de maior embaralhamento na relação entre o bem e o mal: o caso da personagem Maria Mutema, mulher representativa do mal absoluto, mas que nas voltas do devir acaba sendo percebida como santa.

Seô Habão é apresentado na narrativa como fazendeiro que tudo calculava. Com olhos de dono, Habão era capaz de converter em propriedade tudo ao seu redor. Homem definitivo, contraponto à vida provisória do sistema jagunço. Mas os cruzamentos da narrativa-limiar de Riobaldo são capazes de revelar, ainda que virtualmente, o homem provisório dentro do supostamente definitivo:

¹⁸ Zona de imbricamento de dois conjuntos em interseção, destacando contigüidades inesperadas, anunciando devires paradoxais, marca um lugar de transformação, de criação de emergência. (tradução nossa)

Do que destampe: que um desses, com a estirpe daquele seô Habão, tirassem dele, tomassem, de repente, tudo aquilo de que era dono – e ele havia de choramingar, que nem criancinha sem mãe, e tatear, toda a vida, feito cèguinho catando no chão o cajado, feito quem esquenta mãos por cima dum fogo fumacento. A misericórdia, também, eu quase tive. **Natureza da gente não cabe em nenhuma certeza. De ver o homem, em pé, diante de mim, recrescer e tornar a minguar – isto tudo no meu juízo** – nem sei de que estimas me esquecia e de que outras me lembrava. E, com pouco, no rebaixar do sol, ele tornou a amontar no seu cavalo gateado, belo, e se foi, de rompida, no rumo tôrto do Valado. (ROSA, 2001a, p.433, grifo nosso)

A configuração de uma identidade bem estabelecida é desmontada pelas artimanhas narrativas de Riobaldo, que fazem do maior menor e, do menor, maior. Promovendo os cruzamentos das linhas, supostamente isoladas, o narrador cria o espaço da indefinição, a imprecisão de identidade movente e suas questões insolúveis: “Se não, o senhor me diga: preto é preto? branco é branco? Ou: quando é que a velhice começa, surgindo de dentro da mocidade.” (p. 262)

Nessas encruzilhadas do devir, o narrador tem um guia, são as suaves mãos do companheiro Diadorim que conduzem a maioria da trajetória de Riobaldo. Este guia, entretanto, está longe de ser a trilha que o conduz aos lugares de saída ou chegada, mas a força desorientadora que lança Riobaldo pelas tortuosas veredas de uma travessia paradoxal¹⁹. Signo da neblina, elemento tensor do “E” dos paradoxos, Diadorim – que era o Menino, que era Reinaldo, que era Maria Deodorina – traz em si as ambivalências da guerra e da paz, de Deus e do diabo, da suavidade e da ferocidade, do calor do desejo e do gelo da vingança. Diadorim é mais do que um personagem que compõe a história, ele/ela funciona como elemento tensor a instaurar o corte radical que fratura a travessia de Riobaldo e sua experiência narrativa. É Diadorim que, em uma cena emblemática, retira Riobaldo da firmeza dos caminhos sólidos para as incertezas de uma travessia líquida de oscilantes ir e vir. A ambivalência que acompanha Riobaldo, na figura do seu amado companheiro de travessia, é a tônica da narrativa paradoxal que o lança no embaralhamento dos riscos de uma vida perigosa entre Deus e o diabo.

No filme *Deus e o diabo na terra do sol*, tais tensões são estabelecidas pela instância narrativa de uma câmera que faz cruzar imagens do diverso e por uma montagem paradoxal

¹⁹ Eduardo F. Coutinho apresenta uma análise sobre Diadorim como personagem destabilizador das dicotomias em seu texto “Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico no Grande sertão: veredas”. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Orgs.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p. 37-48.

responsável por promover a nebulosa encruzilhada entre Deus e o diabo. É nos seus cortes bruscos, nos enquadramentos irregulares, na sua montagem descontínua que a *mise-en-scène* glauberiana compõe seus personagens-limiar, muitas vezes cindidos pelo descompasso entre momentos de um discurso fílmico linear e as imagens capturadas pela ação de uma câmera e uma montagem paradoxais.

3.2 ENTRE A RAZÃO E O MITO NAS NARRATIVAS-LIMIAR DE GUIMARÃES ROSA E GLAUBER ROCHA

Tanto em *Deus e o diabo na terra do sol* quanto em *Grande sertão: veredas*, podemos observar o destino dos personagens principais oscilando entre o mito e a razão, ocupando um limiar que permite a coexistência, tanto do universo mágico, quanto da percepção lógica, em constante tensão. O objetivo deste tópico é, portanto, identificar a presença da razão e do mito nos sertões de Glauber Rocha e Guimarães Rosa e verificar como a narrativa fílmica do primeiro e a literária do segundo conseguem estabelecer a tensão desses dois elementos, desestabilizando a territorialidade dos conceitos fixos e produzindo os deslocamentos das identidades.

Mircea Eliade, em sua obra *Mito e Realidade*, apresenta uma definição ampla para o conceito de mito: “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’.” (ELIADE, 2007, p. 11) Por narrar as façanhas dos Entes Sobrenaturais, o mito interferirá no mundo, tornando-se, como destaca Eliade (2007, p. 12), “o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas”. São essas manifestações sagradas ou sobrenaturais que atravessam as travessias de Riobaldo e Manuel, levando-os à condição de personagens-limiar, ocasionada pela inserção simultânea nos caminhos do mito e da razão.

As experiências com o universo mítico se darão de forma abrupta nas duas obras, sendo marcadas, tanto pela força de um destino mágico e irremediável, quanto pelas especulações racionalistas das causas e do sentido de tal destino.

Deus e o diabo na terra do sol tem início com o olhar da câmera sobre o sertão. Um olhar que parte do alto até atingir a terra seca e sem vida da caatinga²⁰. Céu e terra colocados

²⁰ Ismail Xavier em sua obra *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (2007) chama a atenção para este movimento vertical da câmera, que, ao longo do filme, coloca céu e terra em contraposição.

em tensão desde o primeiro olhar, movimento que se repetirá ao longo da narrativa fílmica, emblemático do limiar entre mito e razão. Capturado pela câmera aérea, o plano geral revela o sertão do alto, um corte súbito leva a câmera para o plano-detalle, onde mostra primeiro o chão com as carcaças de gado espalhadas pela caatinga seca, para só depois mostrar, em *close-up*, o rosto cabisbaixo do vaqueiro Manuel. O olhar sério, introspectivo e desolado de Manuel reflete as preocupações sociais de uma terra vazia de vegetação e perspectivas. Mas é o olhar da câmera que primeiro apresenta a questão social a ser discutida no filme, além de nos adiantar sobre os conflitos entre o mito e a razão que se desenvolverão ao longo da narrativa. Como destaca José Carlos Avellar em sua análise sobre *Deus e o diabo na terra do sol*:

O filme é mais a câmera que a cena que ela registra. [...] *Deus e o diabo na terra do sol* é mais a inquietação, a indignação, a combatividade do olhar do que o mundo mal dividido que o olhar descobre e revela para o espectador. O personagem mais próximo de todos nós que vemos no filme não é nenhum daqueles que vemos na tela, mas aquele que torna visível o que está na tela. O personagem mais próximo, aquele com quem o espectador numa certa medida se identifica, é a câmera, que filma sua própria intranquilidade diante do que vivem os personagens que contracenam com ela. (AVELLAR, 1995, p. 16)

No plano seguinte, a câmera retoma seus movimentos de alto para baixo, para dar início ao encontro de Manuel com o grupo de beatos liderados pelo Santo Sebastião. É a primeira experiência mítica de Manuel, que se comove com a imagem do Beato e sente nele a revelação da figura do salvador. O encontro silencioso, abrupto e marcado pelo destino é narrado pelo cantador, que assim o define em seu cordel: “Manuel e Rosa viviam no sertão / trabalhando a terra com as próprias mãos. / Até que um dia, pelo sim e pelo não, / entrou na vida deles o Santo Sebastião”. Ismail Xavier, em versão comentada do filme²¹, apresenta a seguinte análise desse trecho: “Assim como no teatro medieval, o encontro insólito retira o homem comum de sua rotina para lançá-lo no embate das questões da vida e da morte, salvação e condenação.”.

A experiência mítica é captada pela câmera que, em um jogo de campo e contracampo, revela a reação de Manuel frente à aparição do Beato Sebastião. A câmera se move, desarticula o plano em deslocamentos que contrapõem a inquietação do olhar de Manuel, que

²¹ A versão do filme com os comentários de Ismail Xavier é uma das opções de áudio do DVD de *Deus e o diabo na terra do sol*, que se encontra referenciado ao final desta tese.

busca respostas de justiça social em um possível milagre, à fixidez do olhar impassível de Sebastião, representante de uma crença alienada e irredutível. Ao chegar em casa, tenta convencer Rosa, sua esposa, das possibilidades de transformação social por meio de um santo salvador, mas o que domina a cena é o trabalho mecânico junto ao pilão, numa repetição de movimentos que faz suscitar as fatalidades de um destino de segregação social.

Figura 11 – Rosa (Ioná Magalhães) e o trabalho repetitivo



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha

Figura 12 – *Close-up* de Rosa ao pilão



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha

A inquietação do encontro mítico sofre um corte a fim de tensionar a expressividade trêmula da experiência subjetiva de Manuel com o realismo da câmera documental que o Cinema Novo também utiliza, numa apropriação do legado cinematográfico do Neorealismo italiano²². Nas cenas que se seguem nesta etapa do filme, a objetiva explora a rotina diária, os instrumentos de trabalho e o incansável labutar de Rosa – um contraponto às esperanças míticas de Manuel. O plano-sequência do trabalho é dominado pela perspectiva da esposa, que representará o elemento da razão a se contrapor aos sonhos de Manuel.

²² Sobre a relação entre o Cinema Novo brasileiro e o cinema italiano dos anos 1960, Maria do Socorro Silva Carvalho destaca em seu livro *A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962*: “Esse cinema produzido na Itália dos anos 1960, no qual, além de Pasolini, destacavam-se nomes como os de Bernardo Bertolucci, Francesco Rosi, Marco Ferreri, Marco Bellochio, entre outros, mantinha estreitas relações com o cinema novo brasileiro. Além da presença de cineastas brasileiros em diversos festivais e congressos de cinema lá realizados, alguns deles moraram em Roma e estudaram no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, a exemplo de Paulo César Saraceni. Os cinemanovistas compartilham com esses herdeiros diretos do Neorealismo italiano, outra referência cinematográfica importante para esse novo cinema feito no Brasil, suas preocupações com as questões sociais e políticas da Itália naquele momento.” (CARVALHO, 2002, p. 34)

Figura 13 – Câmera documental: o trabalho rural

Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha

Figura 14 – Plano-sequência: trabalho rural

Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha

Todavia, mesmo no interior da experiência mítica vivenciada por Manuel, não são excluídas as causas sociais que levam o personagem a acreditar em um milagre como única maneira de salvação. Frustradas as esperanças de livrar-se, através do trabalho, da dependência do coronel que o explora e, após assassiná-lo como reação à humilhação e injustiça sofrida, Manuel vê no Beato Sebastião a única possibilidade de proteção.

Em *Grande sertão: veredas*, a experiência mítica apresentada de forma inesperada e intensa também marcará a vida do protagonista-narrador. O encontro com o Menino introduzirá Riobaldo na travessia do sentido, simbolicamente representada pela travessia incerta no imenso São Francisco. Diadorim-Menino chega a Riobaldo como um ser misterioso, menino de finas feições, olhos calmos voltados para a natureza, fala adulta e antiga, decisões firmes e uma coragem simples e definitiva. Diante do Ente Sobrenatural que o Menino representou para ele, Riobaldo revela o registro que ficou da experiência: “eu não sentia nada. Só uma transformação pesável. Muita coisa importante falta nome.” (ROSA, 2001a, p. 125)

Como Manuel que vê no Beato Sebastião a figura de um ente superior, Riobaldo também enxerga o Menino-Diadorim em uma instância mais imponente que a sua. Mais corajoso, mais adulto, mais firme, o personagem não é um menino comum, conforme denota o próprio artifício que o autor adota ao grafar o nome “Menino” com a inicial maiúscula, circula em torno dele uma atmosfera sobrenatural, esse misto de encanto e admiração que afeta Riobaldo.

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. (ROSA, 2001a, p. 119)

Assim como na narrativa fílmica de Glauber, na qual a inquietação que o encontro mítico promove é marcada por um ambiente de desequilíbrio, expresso pelos tremores da câmera, na narrativa de *Grande sertão: veredas* o primeiro encontro é também cercado das sensações de desequilíbrio que simbolizam a desestruturação da personagem no rito iniciático. A narrativa rosiana segue o barco dos personagens, em uma espécie de *travelling* que os acompanha da margem esquerda à direita do rio, do medo à coragem, um oscilar que inaugura a tensão e o movimento das experiências paradoxais vivenciadas pelo personagem ao longo da história. Na narrativa rosiana, é a imagem do rio que marca a transição do lugar seguro e firme para a experiência do incerto, do desconhecido. Assustado, Riobaldo declara: “[...] o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. Apertei os dedos no pau da canoa”. (p. 83) Temos aí a tensão do medo expressa na narrativa, com seus movimentos de desequilíbrio no rio de modos moles e, em uma espécie de plano-detalle, os dedos se agarrando a um mínimo de segurança possível.

A experiência mítica com o Menino e o reencontro com este, anos mais tarde, são fatos que Riobaldo, em determinados momentos, atribuirá a um destino misterioso e arbitrário:

[...] em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram – pelo puro fino de sem ver se dar – a sorte momenteira, por cabelo por um fio, um clim de clina de cavalo. Ah, e se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte? (ROSA, 2001a, p. 142)

Riobaldo, inquieto no seu gosto de “especular ideias”, perscruta sobre o sentido e as causas que determinaram tal destino, com perguntas como: “Se eu não tivesse passado por um lugar, uma mulher, a combinação daquela mulher acender a fogueira, eu nunca mais, esta vida, tinha topado com o Menino?” (p. 110) e “Por que foi que eu precisei encontrar com aquele Menino?” (p. 86)

No seu texto “O *logos* e o *mythos* no universo narrativo de Grande sertão: veredas”, Eduardo F. Coutinho analisa esse sertanejo rosiano como um ser dividido pela coexistência de

dois mundos: um lógico-racional e outro mítico-sacral. Partindo desse pressuposto, o autor argumenta que essas espécies de indagação de Riobaldo revelam

[...] a suspeita da parte do narrador de que há algum tipo de predestinação determinando os acontecimentos de sua vida. Como em nenhum momento, porém, se fornecem respostas para elas, permitindo-se indiscriminadamente uma explicação tanto mística quanto racionalista sobre a natureza dessa predestinação, a questão é deixada em aberto, revelando a oscilação do protagonista entre dois mundos de ordem distinta. (COUTINHO, 2002, p. 119)

Em ambas as obras, os acontecimentos míticos são atravessados pelas questões da razão, sensações do maravilhoso virão mescladas com questionamentos de causa e efeito. Para Manuel e Riobaldo, as experiências míticas continuarão acontecendo, mas serão rasuradas pelo debate da razão.

Depois da primeira experiência mítica, tanto em *Grande sertão: veredas*, quanto em *Deus e o diabo na terra do sol*, o homem permanecerá dividido entre o mito e a razão. O fato de encontrar-se nesse limiar é que conduz esses personagens a indagar sobre o sentido do mito, revelando muitas vezes uma natureza reversível entre Deus e o diabo, entre o bem e o mal. Esse contato paradoxal com o sentido os lança em um movimento frenético, salientado pela câmera inquieta do cineasta e pela descontinuidade de uma narrativa-limiar, que aproxima passagens cronologicamente distantes para melhor expressar o caráter instável da vida.

A natureza reversível dos paradoxos e sua zona de indiscernibilidade, que impossibilita a definição exata de identidades e conceitos, são muito bem expressas em uma das importantes imagens da narrativa-limiar de *Grande sertão: veredas*. Avaliando os conceitos de bem e mal, o narrador argumenta:

Melhor, se arrepere: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca-doce pode de repente virar azangada – motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas de manaibas – vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. (ROSA, 2001a, p. 27)

Mandioca mansa é brava, e mandioca brava é mansa. Eis a reversibilidade de uma imagem paradoxal a constituir a movência de uma matéria que não se deixa fixar em um dos polos da dualidade, mas que se constitui como articulação da diferença nos limiares que fazem emergir o devir-louco de uma natureza vertente – inusitadas conexões das encruzilhadas narrativas de *Grande sertão: veredas*.

Na obra de Glauber Rocha, os conceitos de bem e mal também se apresentam de forma ambígua, tornando-se reversíveis. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, ao aderir ao grupo de beatos, Manuel torna-se jagunço de Deus. O Beato Sebastião une fé e crueldade, sinos e tiros, apresentando-se como uma figura paradoxal que comete atrocidades em nome de Deus. Planos com o olhar duro do Beato ao punir os pecadores são contrapostos ao longo da montagem a outros planos, nos quais a imagem de Sebastião é capturada em momento da mais tranquila ternura.

Figura 15 – Beato a punir os pecadores



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha

Figura 16 – Imagem terna do Beato Sebastião



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha

O plano da figura 15 pertence à sequência em que os beatos invadem o povoado para punir os pecadores, a procissão segue com os penitentes, a espingarda de Manuel a soar os tiros em campo, e os sinos da igreja soando invisíveis no extracampo. O cruzamento de fé e violência que marca o Beato Sebastião é metaforicamente salientado em plano-detalhe, no qual a objetiva flagra a junção da cruz do Beato com a espingarda de Manuel, ambas ao alto, como estandarte da guerra messiânica de Sebastião, filmadas em ângulo contraplongê para melhor elevação mítica.

Figura 17 – Estandarte de fé e violência



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha

O plano do estandarte, cruzamento de fé e violência, mito e revolução, longe de configurar uma harmonia, captura o elemento tensor de uma imagem, cuja montagem paradoxal se dá no interior do próprio plano.

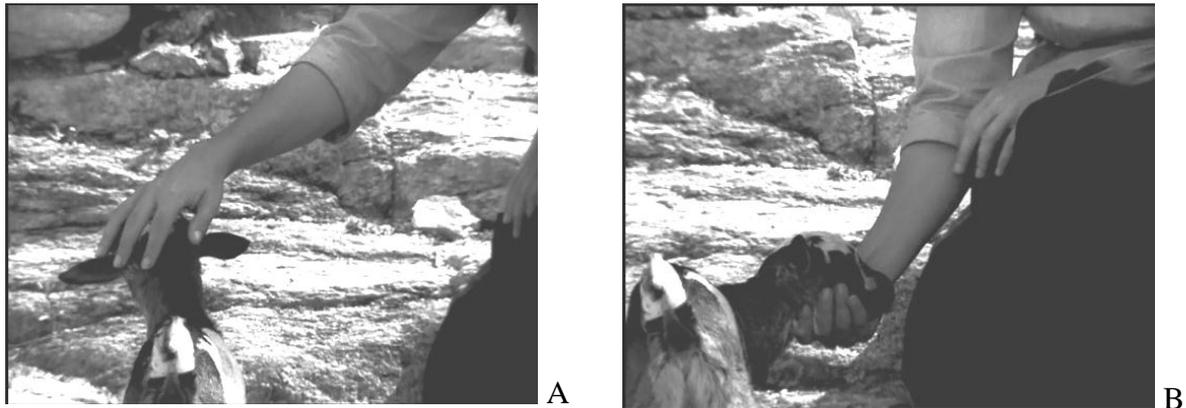
Manuel acredita na promessa do Santo Sebastião de conduzir os fiéis a uma ilha, do outro lado do Monte Santo, onde tudo é verde e a comida é farta – a promessa do paraíso celestial. Sebastião prega: “O homem tem que deixar as terra que não é dele e buscar as terra verde do céu”. Já Rosa, esposa de Manuel, representará, no episódio com o Santo, a figura da razão a questionar o valor da fé messiânica de Manuel. Ela tentará convencê-lo a abandonar o mito e lançará as questões que o conduzirão a uma posição de intermédio entre reflexão e crença:

Isso é sonho, Manuel. A terra toda é seca, é ruim, nunca pariu nada que prestasse. Pra que fugir, se desgraçar na esperança? Vambora, vamos trabalhar pra ganhar a vida da gente. Antes que um dia venha as tropa do Governo e faça como fizeram em Canudo e Pedra Bonita. Mata homem, mulher, degola os menino...

Através da esposa, dá-se o questionamento do mito, o confronto entre fé e razão. É seu olhar assustado que revela a histeria dos fiéis, a fé cega e a postura hierática do Santo. Os

movimentos da câmera de Glauber capturam o barulho e a intensidade do transe religioso dos beatos, filmados geralmente em movimentos inquietos de *travelling* ou velozes panorâmicas. Um corte interrompe a cena do transe místico para abrir espaço ao plano seguinte, no qual entram a voz e os movimentos calmos de Rosa, acariciando um animal enquanto tenta convencer Manuel a voltar com ela para casa.

Figura 18 – Mão de Rosa acariciando o animal



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha

O corte cinematográfico vem como elemento de junção paradoxal que estabelece o confronto entre o universo mítico e o universo racional do filme. Em outras cenas, Rosa aparece também cindida por esses dois universos, seja tomada pelo transe ao sentir-se apavorada com o delírio dos fiéis, seja no momento de sua adesão a Corisco na cena de ataque a uma festa de casamento, ou ainda na cena do beijo com o cangaceiro, filmada em movimentos circulares de câmera e ao som das *bachiannas* nº 5 de Villa Lobos. O beijo compõe uma cena de união poética e de encontro intenso entre Corisco, o personagem de predominância mítica, e Rosa, cuja travessia na história se dá mais no universo do racional – personagens-limíares sujeitos aos trânsitos paradoxais da montagem fílmica.

Figura 19 – Beijo entre Corisco (Othon Bastos) e Rosa (Ioná Magalhães)



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha

Em vários momentos, teremos o vaqueiro Manuel oscilando entre as promessas do Santo e os argumentos da esposa. Com sua câmera que trafega de um polo a outro, centralizando uns personagens e desenquadrando outros, Glauber Rocha capta a tensão do confronto do mito com a razão. Inúmeras vezes a objetiva flagrará o posicionamento de Manuel entre Rosa, com seus argumentos da razão, e o Santo Sebastião, com suas promessas míticas.

Figura 20 – Manuel entre Rosa e Sebastião



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha

Figura 21 – Tensão entre o mito e a razão



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha

Os *closes* em Manuel revelam seu olhar de indecisa tensão, a inquietação por respostas, a sensação paradoxal de estar entre o mito e a razão.

Figura 22 – A tensão paradoxal no olhar de Manuel (Geraldo Del Rey)



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha

É o olhar inquieto da câmera, sua expressividade poética a nos revelar a tensão, a *technè poiétikè*. Nas palavras de Eduardo Cañizal (1996, p. 356),

[...] a *technè poiétikè* desencadeia no filme um processo de conotação, a densidade expressiva dos componentes do discurso cinematográfico propriamente dito se apresenta tanto como lugar da mensagem em que se define, num primeiro momento, o valor de representação das imagens cinemáticas, quanto como recurso estilístico através do qual é possível desvendar os sentidos ocultos das coisas do mundo. Vale dizer que, nesse caso, a poesia estaria, também, nos conteúdos produzidos por uma estrutura significante cujo plano de expressão já é um signo.

Voltando à tensão mito e razão, podemos observar que, apesar de entrar no transe religioso proposto pelo Beato Sebastião, Manuel tem seus momentos de indagações. O Beato diz: “A ilha não existe, a gente traz ela dentro da alma!” Manuel questiona: “Se a ilha não existe, por que andar sofrendo até o fim da vida?” No entanto, é no momento em que entrega uma criança ao sacrifício que o deslocamento de Manuel em relação ao mito atinge seu ápice. Com o sangue nas mãos, ele refletirá sobre as contradições de sua fé. Em sua agonia, repetirá afirmações contraditórias sobre a ilha e seu compromisso mítico, oscilando entre sua necessidade de crença e suas reflexões racionais sobre o mito. Manuel aparece então dividido entre o mito e a razão, um corte na linearidade de sua entrega mística. Eis a fala de Manuel, reveladora de tal tensão:

Eu preciso lavar a alma dos pecadores com o sangue dos inocentes... ilha existe, a ilha existe. A ilha do meu padim Sebastião. A ilha existe, mas eu não posso vingar a morte de Jesus Cristo com o sangue dos inocentes, não posso vingar a morte de Jesus Cristo com o sangue dos inocentes... A ilha não existe... eu não posso vingar...

No altar do sacrifício, Rosa mata Sebastião, livrando Manuel do mito, mas novo corte torna a alterar o posicionamento de Manuel, que, apesar de questionar o mito, ao ver o Beato ferido, corre em seu socorro, revelando sua posição de intermédio entre as questões da razão e o chamado do mito. Antônio das Mortes promove o massacre dos seguidores do Beato. No ataque aos beatos, os movimentos de câmera cedem espaço agora para a montagem, em uma citação declarada das Escadarias de Odessa, uma referência e certa revisão no trabalho eisensteiniano. Sobre o processo de criação dessa cena, declara Glauber Rocha (apud AVELLAR, 1995, p. 86):

Pode parecer uma coisa pretensiosa, mas, ao citar as escadarias de Odessa, eu quis fazer uma revisão. A montagem de Odessa é uma montagem toda racional, equilibrada, evolutiva, clara, orgânica, matemática, determinada, dialética; eu fiz uma montagem ao contrário, uma montagem anárquica e fora de continuidade.

A cena do massacre é executada dentro de uma montagem errante e antinaturalista, própria do cinema moderno, na qual impera a desconexão com os princípios clássicos de verossimilhança de um real análogo. A anarquia das imagens do massacre sugere uma desestabilização do mito, já que Antônio das Mortes pretende preparar o terreno de uma revolução “sem a cegueira de Deus e do diabo”. Entretanto, aliar-se aos donos do poder, massacrando o povo para melhor libertá-los, configura o conflito de Antônio na condição de personagem paradoxal, sobretudo na continuação de sua trajetória, apresentada no filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*²³.

Após o assassinato do Beato Sebastião, Manuel segue em busca de outros mitos de salvação até encontrar o Capitão Corisco, cangaceiro que evoca as figuras míticas do cristianismo, para conduzir sua missão de vingança pela morte de Lampião. O Capitão Corisco apresenta-se, tanto no discurso, como no olhar da câmera como um personagem fragmentado que traz em si os conflitos de religiosidade e crueldade – Deus e o diabo na terra

²³ A configuração de Antônio das Mortes como personagem-limiar será tratada mais detalhadamente no próximo tópico deste capítulo.

do sol. Manuel é novamente colocado em uma situação intermediária; entre Rosa e Corisco, suas oscilações serão flagradas pela câmera, cujo olhar inquieto faz retornar a tensão entre a razão e o mito.

Figura 23 – Manuel entre Corisco e Rosa, entre o mito e a razão



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha

Em uma simetria com o episódio do Beato Sebastião, a ação de Corisco causará o estranhamento de Manuel, cuja discussão sobre o sentido da justiça acabará por desmistificar as figuras do Beato e de Lampião. Sobre este último, a mulher de Corisco declara: “Lampião era grande, mas às vezes também ficava pequeno.”.

Em *Grande sertão: veredas*, os confrontos entre o mito e a razão encontram-se centralizados nas reflexões de Riobaldo. Seu amor por Diadorim o levará a integrar um grupo de jagunços e o conduzirá a uma travessia marcada pela tensão entre Deus e o diabo, bem e mal, lícito e ilícito, ação e reflexão, mito e razão. Paradoxalmente, é em nome desse amor que o protagonista firma um pacto com o diabo, cujo objetivo maior é ajudar Diadorim a vingar a morte do pai, o grande líder Joca Ramiro. A experiência do pacto, que resulta na morte de Diadorim, conduz Riobaldo a inquietações sobre as questões do sentido do bem e do mal e da existência do diabo. O diabo como vento – “O diabo na rua, no meio do redemunho...” (ROSA, 2001a, p. 27) – a promover as encruzilhadas da narrativa paradoxal de Riobaldo.

Assim como o Beato Sebastião e Corisco, que unem em suas figuras os princípios do bem e do mal, Riobaldo revelará em suas reflexões um mundo misturado, cujas tensões fazem com que o bem e o mal percam o seu lugar fixo. É o jagunço-pensador, que se diz ponteador de opostos, subvertendo a ordem rígida dos conceitos:

Baixei, mas fui ponteando opostos. Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe de tristeza! Quero todos os pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a

esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (ROSA, 2001a, p. 237)

Nos sertões de Guimarães, tudo é e não é. Criminoso é bom marido, homem bom torna-se sádico ao castigar o filho mau, pactos com o demônio são realizados em nome do amor. Nos sertões de Glauber Rocha, o jagunço Antônio das Morte, matador de cangaceiros, vive as contradições de se aliar aos interesses das forças tradicionais em nome de uma revolução por vir, que liberte o povo da escravidão.

Pactário, Riobaldo sente-se forte, inteiriço e consegue dar andamento ao plano de vingança, mas do diabo afirma: “duvido dez anos”. (p. 34) No momento do pacto, Riobaldo invoca várias vezes para que o diabo apareça e, como o Ente Sobrenatural não se revela fisicamente, ele conclui: “E foi aí. Foi. 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.” (p. 438) Limiar entre o dia e a noite: no claro do dia, na lógica da razão, revela-se a inexistência do diabo; nos atalhos da noite, nos sons do silêncio e nos descaminhos do mito, surge a presença diabólica. Retorna, então, a estranha pergunta: “o diabo existe e não existe?” (p. 26, grifo nosso)

Crete e cético, Riobaldo apresenta uma visão múltipla, na qual mito e razão coexistem em constante tensão. O sentido que esse jagunço-pensador busca em suas reflexões e vivências, longe de excluir um dos polos, expõe uma jornada que se aventura nos caminhos da razão e do mito. Segundo Eduardo F. Coutinho (2002, p. 117),

[...] o narrador [Riobaldo] põe em dúvida o domínio do racionalismo chamando atenção para o mito, mas, ao questionar também a existência deste último, não elimina a possibilidade de uma perspectiva racionalista, e revela uma cosmovisão móvel e plural.

A articulação entre mito e razão que se estabelece em *Grande sertão: veredas* não se dá apenas no âmbito do conteúdo. Assim como a câmera de Glauber Rocha direcionava tal tensão, a narrativa de Guimarães Rosa também evidencia, com seus movimentos não lineares, seus recursos de decupagem e montagem do texto, os paradoxos que situam o homem entre o mito e a razão.

Em suas especulações sobre o diabo, sobre a indefinição de um lugar para o bem e o mal, Riobaldo nos apresenta a seguinte imagem: “O senhor vê: existe cachoeira, e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa

água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma?” (ROSA, 2001a, p. 26) Nas reflexões de Riobaldo, as imagens são deslocadas, num recorte e seleção que desestruturam o lugar de uma verdade estabelecida. Ao desfazer a cachoeira, ele promove a ruptura do sentido, promove uma desestabilização do objeto, uma desarrumação de seus nexos para montar as imagens do transitório, do indefinido, da tensão sem síntese dos paradoxos – sertão onde tudo é e não é.

Ao relatar suas reminiscências, Riobaldo busca uma ressignificação constante para suas tortas veredas. Narrativa de recortes e colagens que melhor funciona para compor os paradoxos que permeiam a obra e desestabilizam o lugar seguro de um saber supostamente fixo. Engendrando e engendrado por tais montagens, o jagunço pensador reflete sobre a tensão entre o mito e a razão. Só mesmo as indóceis montagens da narrativa rosiana que aproximam trechos diversos, desestabilizando qualquer tentativa de linearidade na leitura, podem dar conta da vida emendada e da matéria vertente que o protagonista tenta narrar. Movimento de um devir ilimitado que não se submete às continuidades da ordem. Afinal, como declara o protagonista-narrador de *Grande sertão: veredas*: “Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância.” (p. 78)

Em Glauber Rocha, temos o questionamento do mito como forma de libertação do homem. No filme, as figuras do Santo, de Lampião e de Corisco são desmistificadas, e Manuel foge de Deus e do diabo, atribuindo ao homem as rédeas do seu destino. “A terra é do homem, não é de Deus nem do diabo”, canta o narrador ao final do filme. Contudo, não podemos negar a importância do mito na trajetória dos personagens. Através dos conflitos que o mito irá sugerir, será disparado o movimento libertador e revolucionário do homem. Manuel corre em direção ao mar. Num corte brusco, a câmera faz o sertão virar mar, o lugar da utopia, da libertação do mito alienante, como declara Glauber Rocha (apud AVELLAR, 1995, p. 95), mas não podemos esquecer que esta é também a promessa de justiça de Deus e do diabo²⁴: “O

²⁴ Em debate realizado sobre o filme *Deus e o diabo na terra do sol* em março de 1964, sob a coordenação de Alex Vianny (cf. outras referências a este debate no capítulo 4 deste trabalho), Glauber Rocha nega a presença do mito na cena do mar, afirmando que “no final ele [Manuel] corre. Corre para onde? Corre em direção ao mar, que é o que tem na cabeça como obsessão mística. Mas quem chega ao mar não é o personagem: quem chega ao mar sou eu, com a câmera, mostrando o mar como uma abertura de tudo que aquilo pode significar, inclusive de explosão revolucionária propriamente dita.” (ROCHA, apud VIANNY, 1999, p. 63) Entretanto, em 1971, Glauber Rocha escreve a “Eztetyka do sonho”, artigo em que revisa o seu manifesto de 1965, “A estética da fome”, destacando o poder das forças irracionais da pobreza contra a razão dominante das forças de opressão – “A ‘Estética da fome’ era a medida de minha compreensão racional da pobreza em 1965.” (ROCHA, 2004, p. 251) Na “Eztetyka do sonho”, Rocha reconsidera o papel revolucionário do misticismo: “As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres A tomada política do poder não implica o êxito revolucionário. [...] Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional da opressão.” (ROCHA, 2004, p. 250)

sertão vai virar mar”. O mito saindo de dentro de sua própria desconstrução: o paradoxo mito-razão.

Nos sertões de Guimarães, mito e razão coexistem na travessia do homem. A reflexão de Riobaldo não exclui o mito, haja vista seu objetivo ser “achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve” (ROSA, 2001a, p. 192); afinal, “pelejar por exato dá erro contra a gente”. (p. 101) Mas Riobaldo também não nega a razão, trafega entre os dois polos, criando uma terceira margem – a margem do meio. “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.” (p. 80)

É, portanto, no limiar, no movimento conectável das soleiras, a indecidibilidade entre mito e razão, sua articulação que dispara o devir das identidades paradoxais.

3.3 A OBSCURA FACE DO INIMIGO: INTERPRETAÇÕES DO MAL EM RIOBALDO E ANTÔNIO DAS MORTES

Para uma relação entre Riobaldo e Antônio das Mortes, utilizaremos não apenas o romance *Grande sertão: veredas* e o filme *Deus e o diabo na terra do sol*. Acrescentamos também o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, uma vez que é nesse filme que a saga de Antônio das Mortes como destruidor dos mitos e matador de cangaceiros continua.

Nossa pretensão neste tópico é analisar as múltiplas interpretações atribuídas ao adversário no decorrer das batalhas, cuja reversibilidade de enfrentamentos acaba por tornar obscura a face do inimigo, problematizando os limites capazes de separar os opositores em bandos propriamente distintos. Na trajetória guerreira de ambos os personagens, podemos perceber a tentativa de configurar o adversário por meio de uma identidade do mal. O Diabo, o Judas, o Dragão da Maldade são alegorias que simbolizam o inimigo nessas obras, garantindo, para o guerreiro, na condição de opositor do mal, a interpretação de sua condição de pertencimento ao lugar da verdade e da justiça. Entretanto, a ação daquele que denominamos de personagem-limiar e os cruzamentos promovidos por uma guerra supostamente dividida entre o bem e o mal, Deus e o diabo, São Jorge e o Dragão, o mito e a revolução revelam um campo de forças reversíveis, que movimentam os lugares de pertencimento e identificação, tornando-os interpretações circunstanciais, imprecisas e abertas.

Pelo fato de possuírem uma posição dinâmica na batalha, como guerreiros que se movimentam entre bandos, pertencendo, ora a um lado, ora a outro, podemos atribuir a Riobaldo e Antônio das Mortes a condição de guerreiros entretrincheiras. É a trincheira que determina a delimitação dos bandos na cartografia dos combates; é ela que garante, no interior dos seus limites, a proteção de seus membros, a segurança do pertencimento e a definição das oposições. Rasurando as fronteiras, transitando nas bordas dos bandos, ora em um, ora noutro, os guerreiros Riobaldo e Antônio das Mortes se constituem como personagens-limiar, que, figurando simultaneamente como fiéis e traidores, dentro e fora, pertencentes e estranhos, acabam por contribuir para a disposição da luta entre o bem e o mal como signo instável e paradoxal.

O que neste trabalho tentamos delinear como conceito de personagem-limiar, com base na análise dos guerreiros Antônio das Mortes e Riobaldo, diz respeito a um determinado tipo de elemento que, em virtude de se posicionar no limiar de diferentes bandos, possibilita o trânsito, evidencia os agenciamentos, as trocas, as relações entre campos aparentemente opostos. Signo do *intermezzo*, o personagem-limiar coloca em jogo as forças constitutivas das diversas unidades discursivas, desestabilizando-as.

O limiar nos traz a imagem paradoxal da soleira da porta. Situar-se nesta ponte de conexão entre o exterior e o interior significa estar simultaneamente protegido, dentro da segurança proporcionada pelo lar, e ao mesmo tempo exposto ao inesperado das ruas, entre a segurança do interior e o risco do desconhecido a invadir a casa; significa sair da configuração controlada de uma ficção identitária para fazer parte de um real vertente, composto pelas forças do devir e pelo hibridismo de identidades provisórias e moventes. O personagem-limiar traz, portanto, a imagem do paradoxo, que substitui a lógica alternativa e excludente do “Ou” pela tensa simultaneidade do “E”, destituindo o pretense caráter de essência das identidades, grupos ou conceitos.

É no espaço deste elemento tensor – o “E” dos paradoxos – que os personagens-limiar Riobaldo e Antônio das Mortes promovem a reversão entre os bandos, deslocando os lugares estabelecidos para o inimigo. Na indiscernibilidade dos semas de bem e mal, a composição do inimigo vai sendo apresentada como jogo de interpretações, construção discursiva de uma relação circunstancial de forças. O sentido determinável do inimigo é substituído pelos paradoxos que emergem da experiência do guerreiro como personagem-limiar. Conforme destaca Deleuze (2003, p.01), “O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo”.

É nesse limiar, nesse cruzar de bandos, que se constitui o caráter tensor desses guerreiros entretrincheiras. Não se trata de juntar os bandos, reduzi-los a uma multidão unívoca e homogênea, pois o personagem-limiar, como elemento paradoxal do “E”, não se processa a partir de uma lógica aditiva, mas do agenciamento que destitui as polaridades, da tensão desse *intermezzo* que põe os dois polos em constante negociação/articulação, no devir de incansáveis desterritorializações. Assim destacam Deleuze e Guattari (1997a, p. 91):

Uma linha de devir não se define nem por pontos que ela liga nem por pontos que a compõem: ao contrário, ela passa *entre* os pontos, ela só cresce pelo meio [...]. Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado [...].

Vivenciando a experiência do “entre”, na condição de elemento acelerado do devir, o personagem-limiar é levado a abandonar a segurança do pertencimento para se lançar no meio da travessia.

O trânsito entre grupos distintos é uma marca da trajetória, tanto de Antônio das Mortes, quanto de Riobaldo. Este último chega a enfatizar na sua narração o caráter instável e reversível das batalhas. Assim afirma o protagonista-narrador de *Grande sertão: veredas*: “Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte.” (ROSA, 2001a, p. 114)

No caso de Antônio das Mortes, essas reversões de pertencimento se dão quando o personagem assume diferentes posições em momentos distintos de seu anseio revolucionário, como aliado, ora do governo, ora da igreja, noutras dos beatos ou dos cangaceiros. O fato é que a oposição chave que percorre as narrativas de *Deus e o diabo* e de *O dragão da maldade*²⁵ é a batalha entre o grupo representante do bem, na figura do Santo Guerreiro, e o grupo representante do mal, na figura do Dragão da Maldade. Entretanto, a depender da perspectiva dos personagens envolvidos na batalha, o elemento que ocupa o lugar do Santo Guerreiro pode-se tornar Dragão da Maldade, e vice-versa, demonstrando a condição circunstancial e reversível dessa classificação e a subjetividade das forças discursivas que envolvem as interpretações de tais papéis.

Em *Grande sertão*, o protagonista-narrador Riobaldo problematiza a figura do mal por meio das reversões que sua trajetória como membro de bandos distintos lhe propicia. A

²⁵ Em alguns trechos deste trabalho, reduzimos o título *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* para apenas *O dragão da maldade*, simplificação que também temos aplicado para os títulos *Grande sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol*, indicada na nota de número cinco.

configuração do inimigo em *Grande sertão* também sofrerá alterações, conforme os distintos pertencimentos de Riobaldo ao longo de sua travessia: como pertencente ao grupo dos bebelos a atacar bandos de jagunços – o bando de Joca Ramiro, por exemplo; como jagunço de Joca Ramiro a julgar o inimigo Zé Bebelo; como parceiro e subalterno do jagunço Hermógenes; como líder do bando a perseguir o Hermógenes e seus seguidores, a fim de vingar a morte de Joca Ramiro. Nas reviravoltas das batalhas narradas em *Grande sertão*, tanto os lugares de liderança e submissão, quanto os lugares de parcerias e inimizades se apresentam como signos móveis, categorias discursivas modeláveis conforme a dinâmica do jogo das relações.

Portanto, é no acionar da tensão das encruzilhadas do “E” que os jagunços Riobaldo e Antônio das Mortes oscilam entre o interior e o exterior dos bandos, revelando uma condição simultânea de pertencimento e estranhamento a tais grupos. Na condição de personagens de trânsito, oscilando entre bandos distintos, Riobaldo e Antônio das Mortes se apresentam como signos deslizantes e imprevisíveis nos jogos de traição e fidelidade.

Não obstante esses personagens se colocarem no limiar de conexões inesperadas, no qual a tensão do “entre” problematiza o lugar da unidade e a distinção em dualidades, eles também vivenciam os anseios pela manutenção de suas condições de pertencimento, tentando se identificar em um dos polos como personagens pontuais e pertencentes a uma territorialidade externa e oposta à cartografia do inimigo. A tentativa de configurar esse inimigo como mal absoluto, seja como o Dragão da Maldade a ser combatido pelo Santo Guerreiro, seja como o mito alienante a ser destruído pelo guerreiro de uma pré-revolução, representa o desejo da construção de uma unidade discursiva que venha a ser a interpretação de seu lugar de verdade.

Em *Grande sertão: veredas*, a demonização do inimigo é uma referência direta no discurso de Riobaldo. “‘O Hermógenes tem pautas.’ Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Ele era mesmo.” (ROSA, 2001a, p. 64) A caracterização do Hermógenes como território inquestionável do mal ajuda o também pactário Riobaldo a construir uma identidade do bem para sua travessia; delinear a face do mal e da mentira para o inimigo é, por oposição, assumir para si a tranquilidade de uma face justa.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, Antônio das Mortes coloca-se como o guerreiro que prepara o campo para uma revolução por vir. Sua missão, como homem do passado a viabilizar o caminho do futuro, é o extermínio do mito, livrar o mundo da alienação do messianismo e do cangaço, vistos por Antônio como mal político a impedir a revolução. “A culpa não é do povo, Antônio!”, questiona o personagem Cego Júlio, denunciando

contradições na postura do jagunço que se tornarão mais evidentes na segunda etapa da sua trajetória, no filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Em resposta ao personagem, Antônio utiliza os argumentos descritos neste diálogo:

(*Antônio das Mortes*) – Eu não matei os beatos pelo dinheiro. Matei porque não posso viver descansado com essa miséria.

(*Cego Júlio*) – A culpa não é do povo, Antônio! A culpa não é do povo, Antônio! Não é do povo, Antônio!

(*Antônio das Mortes*) – Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão. Uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do Diabo, e para que essa guerra comece logo, eu, que já matei Sebastião, vou matar Corisco e depois morrer de vez, que nós somos tudo uma mesma coisa.

Assumindo a condição de herói trágico, que morre para abrir os caminhos de uma nova era, Antônio das Mortes estabelece suas trincheiras revolucionárias. Mesmo quando se considera na mesma ordem do Beato Sebastião e do cangaceiro Corisco, é como herói da transição e como opositor ao mito que Antônio delineia seu pertencimento nesta cena de *Deus e o diabo na terra do sol*.

No entanto, o pertencimento assumido por Riobaldo e Antônio das Mortes se dá no limiar dos diversos bandos. Atravessados pelos cruzamentos de caminhos que, muitas vezes, desejariam ser separados, mas não são, Riobaldo e Antônio das Mortes oscilam entre uma aversão e uma identificação com o inimigo.

Estando no grupo dos caçadores de jagunços, a equipe liderada por Zé Bebelo, Riobaldo sente-se traidor da admiração que nutre por Joca Ramiro; estando a favor de Joca Ramiro, não consegue se opor a Zé Bebelo, sentindo-se estranho ao bando que deseja sua punição e, assim, duplamente infiel, duplamente estranho, duplamente leal e duplamente pertencente. “De que bando eu sou?” – comigo pensei. Vi que de nenhum”. (ROSA, 2001a, p.286); “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui” (p. 232, grifo nosso) – reflete Riobaldo, personagem-limiar nos caminhos paradoxais do “E”.

Mesmo com Hermógenes, seu mais contundente inimigo, aquele que Riobaldo associa ao mal absoluto, à condição de Príncipe das Trevas, sua relação em alguns momentos é de uma inquietante ambivalência. Quando esteve sujeito a sua chefia e elogios, mesmo com todas as aversões, Riobaldo sente-se portador de estranhas emoções:

O Hermógenes me chamou. [...] – ‘Riobaldo Tatarana, tu vem. Lugar nosso vai ser o mais perigoso. Careço de três homens bons, no próximo de meu cochicho.’ Para que vou mentir ao senhor? Com ele me apartar assim, me conferindo valia, um certo aprazimento me deu. Natureza da gente bebe de águas pretas, agarra gosma. Quem sabe? Eu gostei. Mesmo com a aversão, que digo, que foi, que forte era, como um escrúpulo. (ROSA, 2001a, p.217-218)

A identificação com Hermógenes ocorre não apenas nesses momentos em que Riobaldo se vê obrigado às ordens dele por submissão de chefia, mas também nas situações em que estão em bandos opostos. Ao comentar a força do pactário Hermógenes, Riobaldo reflete e problematiza sua oposição ao inimigo:

Mas, no existir dessa gente do sertão então não houvesse, por bem dizer, um homem mais homem? Os outros, o resto, essas criaturas. Só o Hermógenes, arrenegado, senhoraço, destemido. Rúim, mas inteirado, legítimo, para toda certeza, a maldade pura. Ele, de tudo tinha sido capaz, até de acabar com Joca Ramiro, em tantas alturas. Assim eu discerni, sorrateiro, muito estudantemente. Nem birra nem agarre eu não estava acautelando. Em tudo reconheci: que **o Hermógenes era grande destacado daquele porte, igual ao pico do serro do Itambé**, quando se vê quando se vem da banda da Mãe-dos-Homens – surgido alto nas nuvens nos horizontes. **Até amigo meu pudesse mesmo ser, um homem, que havia.** Mas Diadorim era quem estava certo: o acontecimento que se carecia era de terminar com um. [...] Esse menino, e eu, é que éramos destinados para dar cabo do filho do Demo, do Pactário! (ROSA, 2001a, p.425, grifos nossos)

É certo que Riobaldo, durante a narrativa, permanece como inimigo do Hermógenes, entretanto é evidente que também mantém com o inimigo uma inquieta relação, que faz cruzar sentimentos de rejeição com determinados elementos de atração. A própria solução para vencer Hermógenes, tornando-se pactário como ele, deixa entrever esses pontos de identificação entre inimigos aparentemente tão distintos.

A continuação da trajetória de Antônio das Mortes, após destruir os beatos e matar Corisco, é encenada no filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Nesta narrativa, Antônio das Mortes é novamente chamado pelas forças dos coronéis (e não mais pela figura do padre, que nesta nova batalha se posiciona a favor dos beatos e dos cangaceiros, diferente do padre aliado aos coronéis em *Deus e o diabo na terra do sol*) para combater o cangaceiro Coirana, aliado dos beatos. No seu propósito de preparar o terreno da utopia revolucionária, livrando o mundo da cegueira de Deus e do diabo, Antônio das Mortes, que já matou Corisco e Lampião, segue sua missão de acabar de vez com o cangaço, mas em conversa com

Madalena e o delegado Matos, ele revela sua ambígua relação com o mito do cangaço. Antônio das Mortes, com um semblante ao mesmo tempo de desamparo e felicidade, num misto de inquietação racional e admiração mítica, relata:

Doutor Matos, ainda me lembro como se fosse hoje. Eu ia por um caminho, aí encontrei Lampião. Ele parou e disse: “Oh...”. Corriam umas lágrimas brancas, foi quando ele disse para mim: “Antônio, tu não quer entrar no cangaço?” Ah, Doutor, eu senti uma vontade danada, mas meu orgulho foi maior. Eu respondi que não. Aí apareceu o tal de Corisco – Louro! Bonito! – e falou para Lampião: “Deixa eu sangrar esse macaco duma vez”. Sabe o que Lampião respondeu para ele, Doutor? “Esse não, esse é cabra macho, é inimigo, porém decente”. Doutor Matos, Lampião era meu espelho. Dias depois, eu já estava perseguindo ele. Tinha até momento da gente atravessar pelos caminhos, lá nas estradas, por meio daquele tiroteio, ele se alumia e gritava: “Antônio? É você, Antônio?” e quando Corisco descobria que era eu, ele ficava uma fera. Corisco pulava, Corisco atirava e o vento batia tanto nos cabelos dele, Doutor, que ele parecia até duas bandeiras amarelas (risos). É... Doutor...depois... depois eu matei ele... aí acabou-se tudo. Agora... o senhor me vem dizer que... que ainda existe cangaceiro. Não posso acreditar... Mas eu vou atender seu pedido, Doutor, mas não quero dinheiro nenhum não. Eu vou até o Jardim das Piranhas para saber se é verdade. Saber se existe mesmo.

No momento em que se vê diante do retorno do cangaço, Antônio das Mortes volta para cumprir sua missão de “matador de cangaceiro”²⁶, mas, dentro do propósito de oposição, coexiste a potência de adesão. A determinação de acabar com o cangaço permanece, mas o olhar de admiração ao falar de Lampião e Corisco, a satisfação de se identificar com os líderes do cangaço falam de seu desejo de inserção. Entre a admiração e a oposição, Antônio das Mortes revela-se como personagem-limiar que destitui as linhas que o separam de seus inimigos, numa oscilação entre estranhamento e pertencimento.

Durante as experiências paradoxais de personagem-limiar, não só as identidades de Riobaldo e Antônio das Mortes são deslocadas. A travessia oscilante entre bandos distintos, o olhar para o Outro através do limiar que põe em conexão realidades diferentes, todos esses agenciamentos do “entre” acabam também por desterritorializar as figuras dos inimigos. O elemento tensor denuncia o caráter circunstancial dessa identidade, que perde seu valor de essência e sua transparência para assumir a opacidade das múltiplas faces da interpretação.

Assim, acerca do combate com Hermógenes e seus seguidores, bando que Riobaldo intitula de Judas para melhor classificá-lo sob o signo do mal e da traição, o narrador-

²⁶ Em diversos momentos de *Deus e o diabo na terra do sol*, Antônio das Mortes é assim apresentado pela música de cordel, uma das instâncias narrativas do filme.

protagonista vai neutralizando esses signos, tornando-os voláteis e passíveis de novos desdobramentos:

Assim que, então, os de lá – os judas – não deviam de ser somente os cachorros endoidecidos; mas, em tanto, pessoas, feito nós, jagunços em situação. Revés – que, por resgate da morte de Joca Ramiro, a terrível que fosse, agora se ia gastar o tempo inteiro em guerras e guerras, morrendo se matando, aos cinco, aos seis, aos dez, os homens todos mais valentes do sertão? Uma poeira dessa dúvida empouou minha ideia. (ROSA, 2001a, p. 378)

Ao aproximar-se dos Judas não só na condição de opositor, mas de personagem-limiar, guerreiro que se constitui nas encruzilhadas das batalhas, Riobaldo pode observar, para além das verdades da classificação, a face obscura do inimigo, as diversas máscaras que expressam a batalha, numa percepção do inimigo como acontecimento imprevisível, conectável em seus surpreendentes cruzamentos, e não mais como fato delimitado e passível de significações precisas. Diferente dos fatos pontuais, das estruturas centradas da significação, que têm como objetivo a solução das questões, o acontecimento, enquanto instante móvel do devir, tem a dúvida como elemento motor de sua natureza dinâmica. Na trajetória do personagem-limiar, são as incertezas, e não as respostas que dinamizam o acontecimento. Segundo Deleuze (2003, p. 3), “a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e esqueteja o sujeito segundo essa dupla direção”.

Sob o exercício da dúvida, a transparência perversa do inimigo aos poucos vai se tornando turva, e, em meio à neblina do limiar, emerge a face obscura do inimigo:

Estudei uma dúvida. Ao que será que seria o ser daquele homem, tudo? Algum tinha referido que ele era casado, com mulher e filhos. Como podia? Ái-de-vai, meu pensamento constante, querendo entender a natureza dele, virada diferente de todas, a inocência daquela maldade. A qual me aluava. O Hermógenes numa casa, em certo lugar, com sua mulher, ele fazia festas em suas crianças pequenas, dava conselho, dava ensino. Daí, saía. Feito lobisomem? Adiante de quem, atrás do que? A cruz o senhor faça, meu senhor! Aí eu acreditei que tivesse de haver mesmo o inferno, um inferno precisava. E o demônio seria: o inteiro, louco, o doido completo – assim irremediável. (ROSA, 2001a, p. 250-251)

A maldade perde então a sua clareza, para assumir a misteriosa face do paradoxo: “a inocência daquela maldade”. Diante do caráter móvel da interpretação, Riobaldo perde as

coordenadas que marcam a territorialidade da cartografia do mal: “Adiante de quem, atrás do que?”. Nesse lugar problemático de encruzilhadas que abalam as trincheiras que separam os bandos, o inimigo assume uma identidade opaca, metamorfoseando conforme o campo de forças, circunstanciadas em configurações diversas – campo móvel da interpretação, reversões de bem e mal. Um Hermógenes-lobisomem ressurge também como signo deslizante da escritura de Hermes. Uma nova dinâmica revela a face obscura dos caminhos enigmáticos, a metamorfose se impõe como signo plástico das veredas do sertão.

Se o inimigo teve sua transparência maculada e deixou de ser o avesso que se contrapõe ao meu direito, onde estão as trincheiras que me garantem a proteção e o pertencimento a um bando distinto e específico? São essas as questões que atormentam o guerreiro e o narrador Riobaldo:

Ah, o que eu agradecia a Deus era ter me emprestado essas vantagens, de ser atirador, por isso me respeitavam. Mas eu ficava imaginando: se fosse eu tivesse tido sina outra, sendo só um coitado morador, em povoado qualquer, sujeito à instância dessa jagunçada? A ver, então, aqueles que agorinha eram meus companheiros, podiam chegar lá, façanhosos, avançar em mim, cometer ruindades. Então? Mas, se isso sendo assim possível, como era pois que agora eles podiam estar meus amigos?! O senhor releve o tanto dizer, mas assim foi que eu pensei, e pensei ligeiro. (ROSA, 2001a, p. 423)

Diante da encruzilhada dos bandos, da impossibilidade de deter a face do inimigo sob o signo transparente do mal, o narrador desvela também suas próprias máscaras e denuncia suas múltiplas e obscuras faces.

A potência da dúvida e do deslocamento conduz também a trajetória de Antônio das Mortes, que segue desterrado de um bando a outro para tentar abrir os caminhos da revolução. Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Antônio cumpre sua missão, se opõe aos beatos e ao cangaço, matando o cangaceiro Coirana, mas, numa atitude diversa, vela ternamente o seu corpo e participa dos ritos fúnebres do inimigo. Em um encontro com a Santa que guia os beatos, o jagunço “sem santo padroeiro” pede perdão – uma cena que revela sua faceta limiar de ternura e violência, mito e política, Deus e diabo, Santo Guerreiro e Dragão da Maldade. É nesse limiar de contato com o mito, que a Santa, líder dos beatos, entrega as armas a Antônio, sagrando-o como cavaleiro de São Jorge, cuja missão é proteger o mito e seu povo contra os desmandos do poder dos coronéis. Ismail Xavier (1993, p. 175) destaca que, entre os avatares do Santo Guerreiro, apresentados ao longo do filme (Coirana e Antão), é Antônio das Mortes o herói que domina a cena e toma para si a matriz do Santo.

Nestes termos, embora o cangaceiro Coirana represente o São Jorge a lutar contra os coronéis e o golpe final seja dado pelo personagem negro Antão, assumindo a imagem mítica de Oxossi, é Antônio das Morte o verdadeiro São Jorge, aquele que deve unir-se aos beatos para lutar contra o jugo dos poderosos. É o personagem-limiar na sua ação paradoxal o protagonista da batalha reversível entre o Santo Guerreiro e o Dragão da Maldade.

Figura 24 – Antônio das Morte sagrado Santo Guerreiro



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber Rocha

Figura 25 – Entrega das armas ao novo Santo Guerreiro



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber Rocha

Essa nova reversão na batalha coloca Antônio das Morte em confronto com o coronel e a favor dos beatos. A abertura para uma nova utopia política se dá agora em aliança com o mito. O coronel é morto pela lança de São Jorge, empunhada pelo negro Antão, que, numa afirmação da potência das minorias, liberta-se do jugo escravo para assumir a força guerreira de Oxossi, sincretizado na Bahia como o São Jorge das religiões afro-brasileiras.

Figura 26 – Oxossi mata o coronel



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*

A batalha é, então, supostamente concluída com a destruição do coronel e seus capangas. Contudo, a cena final revela os signos em aberto. Longe da encenação da vitória como resultado preciso, ronda uma atmosfera obscura, que envolve os personagens nos últimos planos da narrativa fílmica, marcados pelos olhares enigmáticos, pelos movimentos circulares, pelos beijos convulsos entre vivos e mortos de ordens sociais distintas e pela errância da revolução nos pés andarilhos de Antônio.

Figura 27 – Os signos da batalha em aberto



A



B

Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber Rocha

Figura 28 – A errância de Antônio das Mortes



A



B

Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber Rocha

A ação dos personagens-limiar, seja em *Grande sertão*, seja em *Deus e o diabo na terra do sol*, se dá muitas vezes sob a oscilação entre uma tentativa de ordenação dos signos da narrativa e a entrega a uma narrativa paradoxal, na qual os signos se multiplicam pela ação do devir.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, a busca por uma resposta revolucionária é mais premente que em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, uma vez que, neste último, os diversos cortes na trajetória de Antônio e o caráter tantas vezes ambíguo dos demais personagens do filme colocam a possibilidade de uma solução revolucionária sob a rasura da indefinição política, apresentando uma visão mais complexa da estrutura de poder, na qual identidades sociais distintas compartilham espaços e desejos em nebulosas relações.

Entretanto, podemos perceber que, mesmo em *Deus e o diabo na terra do sol*, a possibilidade de uma resposta que indique o caminho de salvação para o personagem em crise, Manuel, é rasurada pelo conflito entre as várias instâncias narrativas no filme. Assim, se a música de cordel, como uma das vozes narrativas, traça uma trajetória contínua para o personagem Manuel, que vai da libertação do mito do messianismo à libertação do mito do cangaço, tal solução é problematizada pela ênfase com que a câmera mergulha no universo mítico, em uma ação que é ao mesmo tempo de questionamento e valorização, atribuindo a estes representantes do que deveria ser uma identidade dogmática um caráter indefinido de personagem-limiar. A câmera, a poesia musicada do cordel e a sonorização formam uma narração múltipla e dissonante que compõe as imagens ambivalentes e indefinidas do filme.

No romance *Grande sertão: veredas*, a ação narrativa do personagem Riobaldo oscila entre a possibilidade de significação de um sentido preciso para a trajetória e a entrega a uma deriva das forças paradoxais de tais trajetórias: “Quero os todos os pastos demarcados...” (ROSA, 2001a, p. 237); “Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam.” (p. 39)

O poder múltiplo das imagens paradoxais alcança, tanto personagens que se apresentam como potência do instável, quanto personagens supostamente unívocos e/ou simplórios. No primeiro caso, temos, além do exemplo de Diadorim, personagem-signo da ambivalência, outros personagens de força paradoxal como Maria Mutema, figura do mal absoluto que, pelo sofrimento, é metamorfoseada em Santa, e o menino Valtêi, cujas ações de pura crueldade acabam por revelar o sadismo de seus bondosos pais, o que faz dele um pobre menininho sofredor. Na segunda categoria de personagens, temos os exemplos de Jõe Bexiguento e

Habão, que são apresentados sob o discurso de uma identidade unívoca, mas que tomam a imagem de personagem-limiar pelos riscos paradoxais da narrativa.

Tais narrativas e seus respectivos personagens-limiar revelam, em diferentes medidas, a natureza de simulacro das obras de Guimarães Rosa e Glauber Rocha.

Antônio das Mortes, mesmo não sendo o narrador da história, atua como enunciação das diversas reversões dos signos da narrativa fílmica. Longe de representar a saga de um jagunço realista, Antônio das Mortes funciona como operador narrativo das tensões paradoxais que a câmera de *Deus e o diabo* e o *Dragão da maldade* problematiza, evidenciando a descontinuidade, o deslizamento dos signos e o caráter limiar do cinema moderno.

Neste sentido, Riobaldo esclarece sua função na narrativa:

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. (ROSA, 2001a, p. 116)

A história do jagunço perde, assim, a força de identidade pessoal para potencializar o acontecimento impessoal da história da matéria vertente. Mais do que personagens catárticos, no sentido clássico e realista, os personagens de Guimarães Rosa e Glauber Rocha atuam como operadores das tensões a estabelecer uma narrativa-limiar, que, por sua vez, compõe o emaranhado de traços que desenharam a natureza movente de tais personagens.

4 CARTOGRAFIAS MÓVEIS NOS SERTÕES DE GLAUBER ROCHA E GUIMARÃES ROSA

4.1 NAS BORDAS DE UM SERTÃO-LIMIAR

Durante a análise que fizemos no capítulo anterior sobre uma caracterização dos personagens de *Deus e do diabo* e de *Grande sertão: veredas* como personagens-limiar, associamos o termo “limiar” com a noção do “E” deleuziano. Aproximamos o estudo de “limiar” de Walter Benjamim (2009, p. 535), tratado não como limite ou mera entrada, mas como zona, mudança, transição e fluxo, do conceito de “E” na filosofia deleuziana, este apresentado como zona de indiscernibilidade, sendo, portanto, também considerado em uma perspectiva de fluxo incessante que coloca em tensa relação polos supostamente opostos.

Pensar o limiar no seu sentido dicionarizado de soleira da porta não significa restringi-lo ao significado de início ou de entrada em um determinado território, uma vez que as bordas que inauguram a configuração de um novo espaço²⁷ são também simultaneamente ponto de contato com o espaço anterior. Assim, o movimento que se insinua como início arrasta consigo os rastros de passos anteriores; a porta de entrada para o interior é, simultaneamente, a mesma que nos revela a possibilidade de saída. Caminhar pelas bordas de um sertão-limiar é participar dessa tensão, por meio da qual o espaço se dá como possibilidade móvel, como zona de fluxo a permitir a conexão em encruzilhadas do diverso.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2013), em seu livro *A comunidade que vem*, obra na qual ele se dedica à análise de uma série de conceitos relacionados com a existência, também delinea uma visão do termo “limiar” como zona de transição, soleira, que, longe de distinguir, possibilita as relações entre o dentro e o fora. Ao estudar a dimensão do “fora”, o autor afirma:

Importante aqui é que a noção de “fora seja expressa, em muitas línguas europeias, com uma palavra que significa “à porta” (*fores* é, em latim, a porta da casa, *thyraten*, em grego quer dizer literalmente “na soleira”, “no limiar”). O *fora* não é um outro espaço que jaz para além de um espaço

²⁷ Ao longo desta tese, utilizamos, simultânea ou alternativamente, os termos espaço e território tanto em seu sentido físico e geográfico, como no seu sentido metafórico, de espaço simbólico, psicológico, cultural, conceitual e mítico.

determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso [...].
(AGAMBEN, 2013, p. 64)

O limiar para Agamben inclui o fora na sua relação com o dentro; o espaço da soleira é, portanto, campo de simultaneidade entre dentro e fora. Se Walter Benjamin constrói sua noção de “limiar” como zona de fluxo distinta dos conceitos de “fronteira” e “limite”, nem Deleuze, nem Agamben fazem tal diferenciação. A fronteira, para Deleuze (1992, p. 60), é o “entre”, zona de indiscernibilidade entre os polos; na reflexão de Agamben (2013, p. 64), “O limiar não é, nesse sentido, uma outra coisa em relação ao limite; ela é, por assim dizer, a experiência do limite mesmo, o *ser-dentro* de um *fora*”. Em uma visão um pouco diferenciada da de Benjamin, tanto para Deleuze, quanto para Agamben, a experiência de estar localizado especificamente sobre a fronteira ou sobre o limite representa a própria experiência do fluxo. Tal concepção não está totalmente em desacordo com a noção benjaminiana de “limiar”, uma vez que os três pensadores, cada um a seu modo, percebem a conexão de campos distintos como uma zona de forças que se articulam sob tensão e em constante trânsito. A respeito de Agamben, Sabrina Sedlmayer (2010, p. 269), em seu artigo “À porta: noções sobre o limiar em Giorgio Agamben, editor de Walter Benjamin”, conclui que as noções de porta, de umbral, de soleira só são importantes na medida em que “demonstram como Agamben defende o exercício do pensamento em trânsito, como campo de forças, nunca cerrado nem substancializado em área específica.”.

A noção de limiar é utilizada neste trabalho como imagem para pensarmos o jogo de forças estabelecido no interior de tempos, identidades e espaços diversos e, tantas vezes, paradoxais. Neste sentido, entendemos ser produtivo o uso das noções de fronteira ou limite, tanto nas abordagens de Deleuze e Agamben, que as tornam sinônimos da noção de limiar, quanto na perspectiva benjaminiana, que estabelece uma distinção entre os termos. Isto porque, como já pontuamos no capítulo anterior, refletir sobre a ambiguidade do termo fronteira, que ora pode ser entendido como lugar de articulação, ora como estratégia de delimitação de campos, ajuda-nos a entender como os personagens de *Grande sertão* e de *Deus e o diabo* oscilam entre a entrega à errância de um sertão-limiar e a necessidade de respostas que requer a cartografia de espaços delimitados.

A experiência de um espaço-limiar, cujos cruzamentos do diverso e do paradoxal estabelecem uma cartografia movente e de conexões inusitadas, apresenta-se de modo diferenciado entre determinados tipos de personagens de Guimarães Rosa e Glauber Rocha.

Podemos dizer que existem dois grupos de personagens que vivenciam o jogo de forças do espaço-limiar de modos distintos. O primeiro grupo é composto pelos personagens que, a despeito de estarem, muitas vezes, inseridos em um ambiente supostamente contínuo e delimitado por uma lógica classificatória de separação homogênea dos espaços, são responsáveis pela força-limiar que desterritorializa esta cartografia sequencial e bem definida, promovendo as transformações recíprocas entre os diversos campos. O segundo grupo é formado por personagens que, diferentes daqueles outros, não figuram como vetores autônomos da desterritorialização, já que chegam a almejar os caminhos seguros e conhecidos dos espaços contínuos, mas que são surpreendidos pelos ventos das encruzilhadas e arrastados para um espaço errante, responsável, em grande parte das vezes, por lhes possibilitar a experiência limiar. Resumindo, o primeiro grupo é composto por personagens responsáveis por acionar o espaço-limiar, e o segundo, por personagens que, geralmente, são acionados por esse espaço das encruzilhadas.

Não faremos aqui um mapeamento dos personagens que compõem tais grupos na obra de Guimarães Rosa e Glauber Rocha, uma vez que não é esse o nosso objetivo neste trabalho, mas, com o fito de refletir sobre tal diferença na experiência limiar, analisaremos alguns desses personagens em cada um dos grupos levantados aqui, dando uma maior ênfase ao longo deste capítulo aos personagens das obras *Grande sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol*.

Como exemplos daqueles pertencentes ao grupo que se constitui como acionador do espaço-limiar na obra de Guimarães Rosa, podemos citar as crianças rosianas. Os personagens infantis de João Guimarães Rosa possuem, em sua maioria, a capacidade de instaurar um olhar transformador sobre o espaço racional do universo adulto, invertendo suas hierarquias, destituindo modelos estabelecidos e propondo possibilidades outras para o cenário que os envolve. Um olhar mágico que desloca um universo estabelecido e endurecido para uma plasticidade espacial, conduzida pelos caminhos indefinidos do mítico, do simbólico e do poético. Analisaremos tal olhar nas protagonistas mirins Nhinhinha, Brejeirinha e o Menino – pertencentes respectivamente aos contos “A menina de lá”, “Partida do Audaz Navegante” e “As margens da alegria” e “Os cimos” – , todos integrantes do livro *Primeiras histórias* (2005), sendo que o Menino é o protagonista dos dois últimos.

A protagonista do conto “A menina de lá” é uma garotinha, cujo apelido é Nhinhinha, tem menos de quatro anos de idade e é filha de um pequeno sitiante. Na imobilidade de seu banquinho, em uma atitude silenciosa e pouco invasiva, Nhinhinha chama a atenção por seu

olhar enviesado, que faz dos detalhes e das coisas marginais a força transformadora do ambiente. Tem a capacidade de modelar o espaço, já que, como afirma o narrador: “O que ela queria, que falava, súbito acontecia. Só que queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita.” (ROSA, 2005, p. 67) Contrário aos anseios do pai que disso queria tirar “o sensato proveito” (p. 22), o poder mágico de Nhinhinha transmuta o espaço concreto, alicerce da lógica adulta, em um espaço lúdico e mítico, de desejos ínfimos – como fazer com que uma pamonhinha de goiabada ou um sapo apareça –, de linguagem que trilha os desvios dos caminhos poéticos, do contar de histórias curtas, vagas e absurdas. Vista com estranhamento pelos pais, em razão de seu “esquisito do juízo ou enfeitado do sentido” (p. 65), Nhinhinha transgride a hierarquia dos valores e da autoridade paterna. Desinteressada quanto aos acontecimentos de um mundo imposto pelos pragmáticos desejos paternos, espaço lógico do suposto campo do “real”, Nhinhinha instaura a ordem mítica, por meio da qual o silêncio e o enfeitado do sentido substituem as significações claras. O campo da imobilidade atua em lugar dos acontecimentos práticos, o desvio rasura os caminhos retos, o impreciso e o imprevisto modificam os planos do determinado.

O seu mundo de ordens díspares se sobrepõe aos comandos paternos, desarticulando hierarquias; é com “uma engraçada espécie de tolerância” (p. 66) que Nhinhinha compreende as demandas dos pais:

Nada a intimidava. Ouvia o Pai, querendo que a Mãe coasse um café forte, e comentava, se sorrindo: – “*Menino pidão... Menino pidão...*” [...]. Com isso Pai e Mãe davam de zangar-se. Em vão. Nhinhinha murmurava só: – “Deixa... deixa...” – suasibilíssima, inábil como uma flor. (ROSA, 2005, p. 66)

Mesmo quando interfere no espaço físico das condições climáticas e dos corpos, atendendo aos pedidos dos pais, não o faz na lógica do concreto, mas no espaço do lúdico e dos afetos. Então, quando o pai pede que ela detenha a seca, ela primeiro retruca: “Deixa... deixa...”, para depois, na sua medida calma do tempo, pedir primeiro o arco-íris, e só mais tarde é que vem a chuva; quando o pai pede que cure a mãe, ela sorri no seu “Deixa... deixa...”, e não atende aos apelos para que ela falasse a cura, mas “vagarosamente, abraçou a Mãe e a beijou quentinho. A Mãe que a olhava com estarecida fé, sarou-se então, num minuto. Souberam que ela tinha também outros modos.” (p. 67)

Outros modos também tem a menininha de nome Brejeirinha, protagonista e narradora diegética do conto “A partida do audaz navegante”. Uma série de elementos aproxima Brejeirinha da outra protagonista, Nhinhinha, e as faz, ambas, responsáveis pelas metamorfoses dos espaços que as rodeiam. Assim como em Nhinhinha, é o olhar provocador de Brejeirinha, com seu desvio para o detalhe e o ínfimo – “Tem porém infimículas inquietações” (ROSA, 2005, p. 154) –, que opera a plasticidade do espaço que a envolve. Brejeirinha também instaura um outro campo de visão, capaz de desestabilizar o espaço cartografado pela lógica e pela continuidade. Com “seu par de olhos passarinhos” (p. 157), ela promove a possibilidade de uma experiência limiar, concebendo um espaço de conexões inesperadas, no qual um ovo se parece com um espeto, a cachoeira torna-se uma parede de água, simples palavras de uma caixa de fósforos podem servir para se aprender o amor e onde o importante mesmo é contar histórias bobas, já que, no final, elas podem ficar bonitas.

Como Nhinhinha, cuja linguagem estranhava os demais pelo “enfeitado do sentido”, Brejeirinha a todos provocava porque, conforme descreve o narrador do conto, “[...] gostava, poetisa, de importar desses sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância.” (p. 154) É através do exercício poético da linguagem que Brejeirinha faz suas transformações, criando um espaço imprevisível e que não se desenha conforme as medidas da verossimilhança. Assim, divide com o narrador do conto “Partida do audaz navegante” o ato de contar histórias e de fazer do poético um instrumento para a confecção de um mapa móvel e incerto. O personagem criado por Brejeirinha, o “aldaz” navegante, cruza o mar incerto, ora escuro, ora iluminado, ora obstáculo para o amor, ora leito acolhedor para o encontro dos amantes, seguindo na deriva de uma história sempre recomeçada e alterada a cada novo fôlego do contar. E é assim que, na plasticidade do olhar de Brejeirinha, o navio despedaçado torna-se subitamente intacto, o mar bravo é só calmaria, paredes são feitas de água, excremento de gado (“o bovino” no dizer inventado de Brejeirinha) se transforma em um grande e enfeitado marinheiro, e os amantes, no desfecho de sua história, assumem a elevada condição de vagalumes. O final da história descontínua de Brejeirinha termina com o sinal sugestivo do inacabado, as reticências: “e virou vagalumes...” (p. 160) – imagem poética de um olhar, cuja metamorfose mais transgressora é fazer do pequeno, do detalhe, da margem, a força daquilo que é verdadeiramente grande.

O terceiro personagem, aqui relacionado como pertencente aos seres capazes de modelar o espaço, subvertendo as linhas retas das cartografias fixas, é o protagonista dos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, denominado de “o Menino”, cuja inicial

maiúscula já antecipa ao leitor o seu traço mítico. Nos dois contos, o Menino estabelece o tenso trânsito entre vida e morte; e é em meio a um ambiente de peso fúnebre que o olhar enviesado do Menino faz revelar a vida em luminosas imagens, capazes de converter a paisagem, que subjaz, moldada pela força de sua mirada mágica e do exercício de seu dizer poético, responsável não só pela alteração do espaço, mas também pelo desenlace dos acontecimentos. Como as outras duas pequenas protagonistas, Nhinhinha e Brejeirinha, o Menino toma o poético como força plástica que subverte a ordem concreta do mundo racional, tendo as margens como potência motriz para o restabelecimento da vida; e, na perspectiva solar de um amanhecer que vence as trevas, supera a dor, fazendo imperar outra vez a alegria.

O primeiro conto, “As margens da alegria”, relata o êxtase de seu primeiro voo, em uma viagem de avião, que se dá como fuga para o desconhecido, como experiência positiva do novo, alegria da descoberta, vida a ser escrita – “Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco.” (ROSA, 2005, p. 49) Um “menino-alado”²⁸, que fará do voo uma chave de leitura para um mundo movente – “Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo” (p. 49) e que se irmana a outros seres alados – peru, vagalume, tucano –, numa identificação proveniente de sua peculiar mirada, que movimenta os espaços, desarticulando os efeitos de morte, por meio de pequenas e transformadoras margens – discretos voos em recônditos quintais.

Nesse conto a inserção da experiência fúnebre se dá por intermédio da morte da ave, cuja imagem o deixa deslumbrado: “[...] o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento.” (p. 51) Se a visão do peru vivo inspira o Menino a descobrir a cidade sob a ótica da alegria – “Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor.” (p. 51) –, a descoberta da morte faz do mistério do novo uma possibilidade de outras adversidades, transformando alegria em medo, vida em morte. Então, no novo passeio que o Menino faz, a cidade se pinta de cinza; o cascalho, o concreto, as máquinas, o desmatamento invadem o espaço, deixando fora do campo de visão o brilho das cores, os passarinhos cantantes, as viçosas flores e as suntuosas árvores; tudo se converte em desânimo e fadiga “no mundo maquinal, no hostil espaço”. (p. 52) Mas o olhar sensível a margens descobrirá a

²⁸ Usamos a poética denominação de Maria Thereza Abelha Alves (2000, p. 489-493) no texto em que a autora faz uma aproximação entre o voo do Menino e sua relação isomorfa com o avião e as aves que tanto o impressionam nos dois contos que protagoniza.

poesia em outras musas aladas, ocultas para o reto e acostumado olhar²⁹ da lógica racionalista. Segundo Maria Thereza Abelha Alves, a possibilidade de transformação é viabilizada pelo papel do personagem como duplo do artista:

Se ao sol sucedem as trevas, ao sonho sucedera a realidade que trouxera a angústia. Para recuperar o dia, para recuperar a alegria, nova viagem é necessária, viagem que os homens comuns não são capazes de realizar, só os artistas o são. O Menino, duplo do artista da palavra, por saber ler o mundo **com grandes olhos** e brincar de imaginar, será o agente desse reencontro. Assim voa em direção à luz, e, nas asas do vagalume, descobre, ‘outra vez em quando a alegria’. (ALVES, 2000, p. 490, grifo nosso)

De novo, a percepção do ser alado trará a alegria e o olhar responsável por um espaço ampliado, em uma beleza alargada pelas pequenas grandes coisas. O valor poético que dá crédito ao vagalume como imagem da alegria também está presente no desfecho da história narrada por Brejeirinha, é o seu clímax, seu final feliz. Interessante observar que esses protagonistas, duplos do artista, são os porta-vozes da relação afetiva do escritor com determinadas palavras. Em uma enquete realizada pelo jornal O Globo, intitulada “Quais as dez palavras mais bonitas da nossa língua?”³⁰, a lista oferecida por João Guimarães Rosa e publicada pelo jornal em 11 de abril de 1957, possui, entre outras, a palavra “vagalume”, imagem privilegiada pelo autor em sua seleção.

Também no conto “Os cimos” é essa capacidade de “ler o mundo com **grandes olhos**” – tomando emprestada a imagem de Maria Thereza Abelha Alves – que faz com que o Menino possa construir a margem da alegria em meio a um universo de expectativas tristes, em decorrência da grave doença da Mãe. Como em “As margens da alegria”, o Menino chega novamente de avião, mas seu voo é, desta vez, marcado pela tristeza. Em meio a esse ambiente de dor, a paisagem não mais estimulava a curiosidade da descoberta: “Nem valia espiar [...]”. (ROSA, 2005, p. 201) O mundo perde momentaneamente seu caráter movente naquele voo que parecia estar parado, e o espaço em branco deixa de ser estímulo do novo para abarcar as imagens do medo e do sofrimento – “O avião não cessava de atravessar a

²⁹ A expressão “olhar acostumado” foi inspirada na poesia de Manuel de Barros (2006, p. 75) que diz: “A expressão reta não sonha. / Não use o traço acostumado.”. O exercício da linguagem poética como estranhamento, singularização do olhar em relação ao olhar usual do cotidiano é a tese defendida pelo formalista russo Vítor Chklovski (1976) no texto “A arte como procedimento”.

³⁰ Um exemplar do jornal com a edição da lista de Guimarães Rosa encontra-se nos arquivos do autor, sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros na Universidade de São Paulo (Arquivo IEB-USP / Fundo João Guimarães Rosa / JGR-RT-02, 004 / Caixa 109). As palavras listadas por Guimarães Rosa como as mais bonitas de nossa língua foram: alegria, alma, primavera, querência, floresta, sota-vento, dar, rutilar, saudade e vagalume.

claridade enorme, ele voava o voo – que parecia estar parado. Mas no ar passavam peixes negros, decerto para lá daquelas nuvens: lombos e garras. O Menino sofria sofrado.” (p. 202)

Mais uma vez os espaços marginais irão revelar a possibilidade das transformações; no alpendre, nova ave se apresenta, era o tucano:

Toda a luz era dele, que borrifava-a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendemente. No topo da árvore, nas frutinhas, tuco, tuco... daí limpava o bico no galho. E, de **olhos arregaçados**, o Menino, sem poder segurar para si o embevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. No ninguém falar. (ROSA, 2005, p. 204, grifo nosso)

No espaço do sofrimento, o Menino aparece, no início do conto, cansado, pequeno e impotente em face da presença angustiante da morte: “O quanto queria dormir. A gente devia poder parar de estar tão acordado, quando precisasse, e adormecer seguro, salvo. [...] A vida não parava nunca, para a gente poder viver direito, concertado?” (p. 202) Entretanto, o pequeno faz-se grande, por meio dos olhos arregaçados do Menino, que, mesmo tontos de sono, podem correr ao alpendre a cada aurora para receber o voo colorido do tucano. Não vêm do Tio, nem do telegrama do mundo adulto, as palavras de salvação, vêm desse voo, a ordem dada pela força mítica do verbo que se faz carne: “O Menino não quis entender nenhum perigo. Dentro do que era, disse, redisse: que a Mãe nem nunca tinha estado doente, nascera sempre sã e salva! O voo do pássaro habitava-o mais.” (p. 207) E a Mãe estava curada! O espaço da dor se transmuda em espaço da alegria, capturado por um olhar que se aproxima, fazendo do detalhe, do instante de uma manhã, o inchar de um dia inteiro, um olhar pelo qual o pequeno é grande e a vida emerge plena, mesmo do meio da morte; olhar enviesado e mágico que faz das margens e dos quintais a suprema alegria.

Nhininha e Brejeirinha são consideradas por Lélia Parreira Duarte (2001) como personagens habitantes de uma “terceira margem”, expressão inspirada em uma das narrativas do livro *Primeiras estórias* (2005), o conto “A terceira margem do rio”, no qual um personagem abandona misteriosamente a firmeza do espaço terrestre e a segurança das margens do rio para viver indefinidamente na terceira margem, ou seja, eternamente no meio do rio, a sua margem líquida. Duarte utiliza, pois, a expressão “terceira margem” como metáfora do lugar da instabilidade, conceituando-a da seguinte forma:

A terceira margem seria, portanto, o lugar da insegurança, da instabilidade, da imprevisibilidade e do não pragmatismo, mas também o da fruição e do gozo, sendo necessário para atingi-la a coragem total, a capacidade de desligar-se de todas as certezas e convicções, de todo o apoio que podem fornecer as leis da cultura, para lançar-se numa aventura sem ponto de apoio e sem volta. (DUARTE, 2001, p. 104)

A autora destaca como personagens de terceira margem as meninas Brejeirinha e Nhinhinha, o pai do conto “A terceira margem do rio”, Zé Boné e o narrador do conto “Famigerado”. Sobre Nhinhinha e Brejeirinha, Duarte considera que a linguagem criadora das protagonistas marca o abandono desse ponto de apoio que tem nas convicções e nas leis a sua margem segura. É o exercício da palavra poética e seus efeitos libertadores da lógica e das significações precisas como aventura da instabilidade. A concepção de ruptura da lógica e a instauração de outro modo de olhar também são defendidas por Maria Theresa Abelha Alves ao conceituar como “seres de exceção” os personagens do livro *Primeiras estórias*, representativos da criança, do velho e do louco:

O artista lê o mundo com grandes olhos. A criança, o velho, e o louco também. O universo rosiano encontra-se povoado por seres de exceção que, exilados da lógica racionalista, ou por estarem fora da idade da razão ou por se encontrarem mentalmente insanos, cogitam através de desmedida ocularidade, subvertendo o senso comum. Em *Primeiras estórias*, infância, velhice e loucura, as abstrações que se constituem como universo da desrazão e lugares do Outro na sociedade, são privilegiados como condicionantes da sabedoria. (ALVES, 2000, p. 489)

Assim, considerando os protagonistas Nhinhinha, Brejeirinha e o Menino como personagens modeladores de um espaço-limiar, como o fizemos na presente análise, ou como habitantes definitivos da terceira margem, na conceituação de Lélia Duarte, ou como seres de exceção, exilados da lógica racionalista, segundo a leitura de Maria Thereza Abelha, a força de desvio de tais personagens pertence à ordem do mito – universo mágico, liberto das amarras do pensamento racional, que possibilita a esses seres uma entrada tão radical no movimento da instabilidade plástica da vida. Já o segundo grupo de personagens rosianos, aqueles que oscilam entre a necessidade de roteiros seguros e a deriva das encruzilhadas de um espaço-limiar, não podem ser analisados sob o mesmo parâmetro. Isto porque tais personagens constituem o universo da humana travessia, na qual o código se relaciona com sua própria descodificação, as bordas se agenciam com o centro numa tensa e agonística articulação e o espaço do fora, que produz a sensação de não pertencimento, é simultaneamente espaço acolhedor do dentro.

Assim é o personagem Riobaldo, habitante das bordas que se constituem entre múltiplos sertões, cuja morada limiar lhe inspira inquietantes dúvidas sobre a função ambígua das fronteiras: estar na soleira dos espaços permitiria a percepção das fronteiras como demarcação dos pastos ou a constatação de que são responsáveis pelos cruzamentos indiscerníveis a desenhar o espaço indefinido das encruzilhadas? Experiência ambivalente desse habitante da soleira, já que é o desejo de delimitar os pastos, separar o preto do branco, o bom do ruim, a alegria da tristeza, que, paradoxalmente, acaba por conduzi-lo a um sertão-limiar, cuja entrada contém a saída e, por sua vez, a saída está dentro da entrada. É na busca de respostas seguras, que possam identificar os lugares de saída e chegada, que as dúvidas em torno do lugar incerto do meio da travessia se ampliam; paradoxo que ele aprendeu com seu aluno e chefe Zé Bebelo: “só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro...” (ROSA, 2001a, p. 295)

O fenômeno de borda é usado por Deleuze e Guattari para pensar a dinâmica das multiplicidades, a sua natureza desterritorializada. “Linhas de fuga ou de desterritorialização, devir-lobo, devir-inumano, intensidades desterritorializadas – isto é a multiplicidade.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 46) O caráter incessante do processo de desterritorialização é evidenciado no seu primeiro teorema:

Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 40-41)

A dinâmica da multiplicidade implica necessariamente a variação de seus termos, que não se desterritorializam sem que estes estejam sempre mudando de natureza. Daí a importância na filosofia de Deleuze e Guattari do fenômeno de borda. Utilizando a matilha como imagem da multiplicidade em contraposição à massa, que estaria associada à noção de um todo organizado³¹, Deleuze e Guattari (1996) destacam a importância do elemento de borda para o funcionamento das multiplicidades.

³¹ Na distinção entre massa e matilha, os autores destacam como caracteres de massa a divisibilidade, a igualdade dos membros, a concentração, a sociabilidade do conjunto, a unicidade da direção hierárquica, a organização de territorialização; já a matilha se caracteriza, sobretudo, pela dispersão, pelas distâncias variáveis indecomponíveis, as metamorfoses qualitativas, a variedade das direções e as linhas de desterritorialização. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 47)

A borda está associada à figura do anômalo como elemento excepcional da matilha. Deleuze e Guattari (1997a, p. 25) sublinham que o termo anômalo não está associado à noção de anormal, que significa o que não tem regra, mas refere-se ao termo anomalia, que designa “o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta da desterritorialização”. Advertem também não se tratar necessariamente de um indivíduo ou espécie, mas de um fenômeno de borda, uma posição: “O anormal só pode definir-se em função de características, específicas ou genéricas; mas o anômalo é uma posição ou um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade.” (p. 26) A borda é, portanto, uma posição ou espaço que simultaneamente remete ao dentro do bando, ao fora do bando e ao entre bandos, conforme o dizer dos autores:

De todo modo, haverá bordas de matilha, e posição anômala, cada vez que, num espaço, um animal encontrar-se na linha ou em vias de traçar a linha em relação à qual todos os outros membros da matilha ficam numa metade, esquerda ou direita: posição periférica, que faz com que não se saiba mais se o anômalo ainda está no bando, já fora do bando, ou na fronteira móvel do bando. (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 27-28)

O narrador-protagonista Riobaldo vive, portanto, este fenômeno da borda, uma vez que sua travessia por diversos bandos o coloca em uma relação de trânsito, cujo efeito é o sentimento simultâneo de pertencimento e não pertencimento. É essa posição de borda, esse permanecer no limiar entre os bandos, que faz Riobaldo questionar sua condição de pertencimento estrito. Quando resolve aderir ao bando dos ramiros, um dos chefes, Titão Passos, deseja que o protagonista relate tudo do inimigo Zé Bebelo, antigo aluno, amigo e chefe anterior de Riobaldo. No limiar entre fidelidade e traição, numa delicada posição entre bandos, o protagonista reflete consoante sua natureza de personagem de borda:

Eu devia? Não devia? Vi vago o adiante da noite, com sombras mais apresentadas. Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro? Titão Passos... o Reinaldo... De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo. Eu não queria querer contar. (ROSA, 2001a, p. 167)

O espaço do limiar conduz o personagem a uma indecidibilidade sobre a condição de pertencimento. Importante observar que não se tratava apenas de não querer contar, alternativa que já seria uma posição de fidelidade ao grupo dos bebelos e uma conseqüente não adesão aos ramiros; postura que, na balança da lealdade, indicaria o pertencimento ao grupo de Zé Bebelo. Todavia, a relação é de combate: Riobaldo “não queria querer contar”.

Trata-se de um jogo tenso, no qual o elemento de fora é simultaneamente de dentro, e a travessia do sozinho – “Sertão é o sozinho.” (p. 325) – articula-se em luta com o espaço da matilha. Segundo Deleuze e Guattari (1997a), é justamente essa posição dupla de grupo e solitária que caracteriza o personagem de borda e que faz da matilha uma multiplicidade e da massa uma organização unitária, pois se os integrantes da massa³² se complementam numa hierarquia rígida, os personagens da matilha compõem a multiplicidade exatamente por se posicionar como elemento da diferença, capaz, portanto de estabelecer as linhas de fuga e de desterritorialização que compõem o devir da multiplicidade.

A percepção de trânsito arrebatada esse personagem que, embora busque em muitos momentos o significado de uma direção determinada, acaba sendo surpreendido pelos ensinamentos de uma vida fronteira, que move, monta e desmonta os espaços em conexões inesperadas: “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo.” (ROSA, 2001a, p. 302)

Se o narrador-protagonista de *Grande sertão: veredas* confia os seus desejos de mapear com segurança os lugares de entrada e saída, também fica evidente, no romance, a sua fina percepção do espaço do meio, numa travessia marcada pelos ventos das encruzilhadas, que ora o angustia, ora o encanta, afinal: “O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e desinquieta.” (p. 334)

A presença deste espaço-limiar é, várias vezes, imposta ao protagonista por essa travessia errante de fronteiras móveis e imprevisíveis e é geralmente essa experiência de contato com esse campo de encruzilhadas que dispara as dúvidas que o conduzem para a percepção da vida como fluxo. No entanto, embora não se constitua como aquele que, por excelência, instaura a instabilidade, como é o caso dos personagens infantis do livro *Primeiras histórias*, já que é nos passos do caminho que se dá o seu aprendizado sobre a sabedoria de um saber impreciso, Riobaldo, que é um personagem engendrado pelas encruzilhadas, também se colocará como aquele que, em determinados momentos, assume a força demiúrgica de engendrar tal espaço-limiar. É no papel de narrador, no exercício da escrita e reescrita de sua travessia, no seu contar emendado, feito de cortes e encruzilhadas do diverso, que Riobaldo potencializa esse espaço-limiar que o surpreende. Esta potência ativa

³² Segundo Deleuze e Guattari (1995a, p. 47), é o estar na borda que diferencia os personagens de matilha, libertos, entrebandos, dentro e fora dos bandos, dos sujeitos massa que só se constituem na segurança do centro. “Reconhece-se [no elemento de matilha] a posição esquizo, estar na periferia, manter-se ligado por uma mão ou um pé... Opor-se-á a isto a posição paranoica do sujeito de massa, com todas as identificações do indivíduo ao grupo, do grupo ao chefe, do chefe ao grupo; estar bem fundido com a massa, aproximar-se do centro, nunca ficar na periferia, salvo prestando serviço sob comando.”

do contar de Riobaldo, capaz de reescrever sucessivamente sua história, “caminhos do que houve e do que não houve” (p. 192), é analisada por Evelina Hoisel (2006, p. 121, grifos nossos):

Enquanto declarar que para “muita coisa falta nome” [...], ele [Riobaldo] se submeterá a sucessivas travessias sígnicas, que correspondem à capacidade que tem o sujeito de se nomear através da linguagem, no sentido de encontrar, para cada percepção, sensação ou reminiscência do vivido, os signos que possam corporificá-las e traduzi-las, fornecendo-lhes as respostas para as indagações que ele não foi capaz de compreender no passado. [...] Atravessar seus fantasmas [...] implica nessa **ação incessante** de materializar signicamente os seus desejos e pulsões, de corporificar as forças que atuaram, mobilizando as ações experimentadas: **tarefa infinita** da interpretação de si e do cuidar de si, através da escrita de si.

Com efeito, é a através de uma reescrita incansável, que procura retomar não só as linhas do vivido, mas os cruzamentos possíveis do vivível, que o narrador traça suas “sucessivas travessias sígnicas”. Uma narrativa sempre retomada, pois se dá nos modos incessante e infinito do devir: “conto mal? **Reconto.**” (ROSA, 2001a, p. 77, grifo nosso)

O engendramento de um espaço através da linguagem é também destacado por Cleonice Paes Barreto Mourão no seu artigo “Sertão-lugar, sertão-espaço: interface poética”. Nesse texto, a autora estabelece uma distinção entre o que chama de “sertão-lugar”, representativo do sertão concreto, seja ele geográfico, histórico ou cultural, e o “sertão-espaço”, denominação para o sertão simbólico e imaginário, resultado de uma construção do ato da escrita. Observa Mourão (2010, p. 267): “As modulações poéticas, o arranjo labiríntico da narrativa dão acesso a universo que, partindo do real – o sertão-lugar – dele se distanciam pelas veredas inesgotáveis da imaginação.”

Mesmo sem os poderes míticos de Nhinhinha, Brejeirinha e o Menino, que se colocam como modeladores absolutos do espaço que os rodeia, Riobaldo, através do seu exercício poético de linguagem, constrói um sertão simbólico – onde o “que é para ser – são as palavras!” (ROSA, 2001a, p. 64) –, plasmando, assim, a mobilidade do viver, conforme um contar também móvel, limiar e errante, que abandona a segurança das respostas, para se entregar à dúvida como chave propulsora de uma travessia do devir. “Vivendo, se aprende, mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (p. 429), conclui o narrador acerca da inquietante precariedade do saber.

A presença de dois grupos de personagens, distintos conforme o modo como a experiência de um espaço-limiar se desenvolve, também pode ser observada na obra fílmica do cineasta Glauber Rocha. Como personagem, cuja ação responde por instaurar um espaço-limiar, podemos citar o Cristo glauberiano do filme *A idade da terra*. Já os personagens Manuel e Antônio das Mortes, embora também venham a instituir as conexões inesperadas da cartografia móvel do sertão, geralmente o fazem de forma secundária, ou seja, após serem afetados pelas tensas encruzilhadas da travessia.

Em *A idade da terra*, o protagonista, ao multiplicar sua voz em quatro versões do Cristo – o Cristo Militar, O Cristo Índio-Pescador, o Cristo Guerreiro-Ogum de Lampião e o Cristo Negro –, cria um espaço-limiar onde as quatro trajetórias do Cristo se cruzam em uma travessia rizomática de ações e lugares díspares, utilizando-se de forças paradoxais durante o combate contra as forças de dominação neoimperialistas.

Já em *Deus e o diabo na terra do sol*, as forças paradoxais também serão lançadas, mas apenas depois que os personagens são colocados em um espaço-limiar que os permita sentir a zona indiscernível do jogo tenso e reversível do “entre”. Sobre a noção do “entre”, Deleuze e Guattari (1995a, p. 37) esclarecem:

É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.

Então, Manuel se situa “entre” o mito e a razão, Antônio das Mortes “entre” o povo e as forças dominantes, “entre” Deus e o diabo, nesse espaço-limiar que não os coloca ora em uma adesão, ora em outra, mas em uma zona paradoxal onde se é um e outro ao mesmo tempo, uma vez que, no jogo do paradoxo, o contágio entre os polos é inevitável, pois um campo está dentro do outro numa transformação constante, onde a desterritorialização de um elemento torna-se novo território do outro, numa reterritorialização disponível para outras transformações.

A imagem da encruzilhada associada a uma tensão dos paradoxos atravessa o projeto cinematográfico de Glauber Rocha, tendo sido captada por outro cineasta, também movido pela cartografia de um espaço-limiar, ícone da *Nouvelle Vague* e referência para Glauber Rocha, sobretudo no que diz respeito às estratégias de uma narrativa não linear e da

desestruturação de uma linguagem de significação pautada na coesão lógica, o diretor Jean-Luc Godard. Para refletir sobre os possíveis caminhos do cinema, Godard utiliza-se, em seu filme *Vento do Leste* (1970), da imagem da encruzilhada, na qual se encontra posicionado com os braços abertos o cineasta Glauber Rocha, evidenciando o limiar de diversos possíveis para o cinema: cinema político, cinema de aventura, cinema de consumo, cinema burguês, cinema revolucionário. Como uma espécie de gato de Carroll, cuja função é apontar o caminho correto para o país das maravilhas, mas cuja resposta indefinida mantém Alice no terreno múltiplo e arenoso das encruzilhadas, Glauber Rocha, que inicialmente aparece com os braços abertos em duas direções contrárias, ao ser inquirido por uma jovem transeunte sobre o caminho do cinema político, aponta em uma determinada direção, mas apresenta esclarecimentos ambíguos sobre o que vem a ser esse cinema político do terceiro mundo, evidenciando a complexidade das questões, seu caráter de um espaço-limiar que faz da dúvida sua cinematografia movente.

É, então, nesse espaço desenhado por cortes, cuja interrupção da linearidade está a serviço de uma conexão inesperada com campos diversos, inclusive paradoxais, que os personagens de *Grande sertão: veredas* e de *Deus e o diabo na terra do sol* trilham as veredas emendadas dos múltiplos sertões de João Guimarães Rosa e Glauber Rocha.

4.2 O CORTE NA TRAVESSIA: MAPAS DESMONTÁVEIS

A análise sobre o corte cinematográfico, neste trabalho, tem um propósito definido, que é pensar esse procedimento como imagem de pensamento para se refletir sobre o papel do limiar, responsável por estabelecer as conexões inesperadas do diverso e, muitas vezes, do paradoxal. Embora explícito na produção cinematográfica, o mecanismo do corte entre cenas ou imagens também está presente em outros meios de expressão, tais como a narrativa literária, o teatro, as artes plásticas. É, portanto, nessa perspectiva ampliada da noção de corte que faremos nossas considerações a respeito das narrativas de Guimarães Rosa e Glauber Rocha, analisadas como um mapa desmontável, a acionar a multiplicidade de um sertão móvel.

Um conceito técnico de corte cinematográfico aparece, por exemplo, em Marcel Martin, quando ele conceitua a noção de plano, no capítulo sobre a montagem, em seu livro *A linguagem cinematográfica*:

Tecnicamente falando e do ponto de vista da filmagem, consiste no fragmento de película impressionado desde que o motor da câmara é acionado até que tenha parado; – do ponto de vista do montador, o pedaço de filme entre dois cortes de tesoura e, depois, entre duas *emendas*; – e finalmente, do ponto de vista do espectador (o único que nos interessa aqui), o pedaço de filme entre duas ligações. (MARTIN, 2003, p. 139)

Eduardo Leone, por sua vez, em seu livro *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*, amplia tal conceito quando acentua a função dramática do corte cinematográfico:

O corte determina algumas propriedades artísticas básicas. Ele não é somente um elemento mecânico do processo, um *vínculo* e uma *ausência* entre planos unidos em contiguidade. Em síntese, o corte instaura uma função dramática ao transformar o material cinematográfico a partir de uma representação de categorias espaço/temporais. (LEONE, 2005, p. 36)

Em geral, os teóricos do cinema costumam refletir sobre o procedimento do corte de modo secundário, no interior das análises teóricas sobre a montagem. O empenho da teoria fílmica está mais voltado para o procedimento da montagem. É o que podemos observar nos trabalhos precursores como os de Eisenstein até as discussões mais contemporâneas de Ismail Xavier, Jacques Aumont, Maria Dora Mourão, Rogério Sganzerla, os supracitados Eduardo Leone e Marcel Martin, entre outros. Não que isso se configure uma lacuna na teoria fílmica, já que os procedimentos de decupagem, montagem e corte são passos entrelaçados, indissociáveis na produção que se quer dar à imagem e à narrativa cinematográfica, sendo natural que a discussão se desenvolva durante a análise da montagem, que se constitui como uma das etapas finais do processo da produção fílmica.

A mudança de foco que propomos nesta tese – ou seja, privilegiarmos o espaço do corte para, por meio dessa ênfase, refletirmos sobre o seu efeito na continuidade ou descontinuidade narrativa – justifica-se uma vez que o nossa análise tem como objeto de reflexão a função do limiar para as categorias de tempo, espaço e identidade, o que faz do procedimento do corte um instigante e significativo operador conceitual para as questões abordadas.

Até onde temos conhecimento, o corte cinematográfico não foi utilizado dentro da teoria fílmica como chave de leitura para as reflexões teóricas acerca do limiar e do paradoxo. Na história da teoria fílmica, outros procedimentos foram tratados como imagem de pensamento para se discutir conceitos não específicos da área cinematográfica. É o que faz

Jean Epstein, no volume I de seu livro *Écrites sur le cinéma*³³, ao utilizar as análises sobre as ações de câmera – o *close*, a câmera lenta ou acelerada – nas reflexões sobre a despersonalização do sujeito. Eis seu argumento:

Após sua primeira experiência cinematográfica, se tivesse ocorrido a Mary Picford afirmar: “Penso, logo sou”, teria sido preciso acrescentar esta grave ressalva: Mas, não sei quem eu sou. Ora podemos sustentar, como uma evidência, que somos se ignoramos quem somos?

Assim, esta dúvida tão importante, sobre a unidade e a permanência do eu, sobre a identidade da pessoa, sobre o ser, o cinema, se não a introduz, pelo menos a revela de modo singular. Dúvida que tende a se transformar em total desconhecimento, em negação, quando o sujeito passa, através de uma transposição pela câmera lenta ou acelerada, a outros espaços-tempos. Como a maior parte das noções fundamentais (senão todas) que servem de alicerce à nossa concepção do mundo e da vida, o eu deixa totalmente de parecer um valor simples e fixo; transforma-se, evidentemente, numa realidade complexa e relativa, numa variável. (EPSTEIN, 1983, p. 301)

Tal análise, de certa forma, relaciona-se com este trabalho, uma vez que, mesmo não se referindo diretamente ao corte como imagem do limiar e do paradoxo, trata dos efeitos desestabilizadores de um movimento que instaura uma concepção móvel de tempo, espaço e identidade. Sobre os efeitos do *close*, Epstein (1983, p. 280) observa:

A mão do trocador de bonde ergue-se e agarra a alça que dá o sinal de partida. Ela inclina obliquamente a corda e, em seguida, a própria alça. Levanta-se ainda, para, hesita. De repente, a alça enrola-se e a campainha toca. Eis aí, com a luz e a verdade próprias, o cinema. Tais fragmentos contêm toda a emoção e independência cinematográficas. O acaso, alguma vez, já vos fez olhar a pele através de uma lupa? Estranho céu; as constelações de poros azuladas e castanhas, respiram como guelras; anêmonas afogadas. Um cabelo se horripila e leva sua vida à margem. Tudo o que não se pode nem escrever, nem falar, nem pintar, o cinema expõe com tanta maestria e afinidade, que ele encontra até o que foi exilado em Balzac ou mentido por Loïe Fuller.

E acrescenta: “Seja para melhor ou pior, o cinema, em seu registro e reprodução de seres, sempre os transforma, os recria numa segunda personalidade, cujo aspecto pode perturbar a consciência ao ponto de fazer com que ela se pergunte: Quem sou eu?” (EPSTEIN, 1983, p. 284)

³³ Os escritos de Jean Epstein utilizados são de tradução de Marcelle Ptithon e encontram-se na coletânea sobre teoria cinematográfica, organizada por Ismail Xavier (1983), no livro intitulado *A experiência do cinema: antologia*, na seção reservada a capítulos e excertos do volume 1 de **Écrites sur le cinéma** de autoria de Jean Epstein. Cf. referência completa da coletânea no final desta tese.

De fato o *close*, ou primeiríssimo plano, com sua lupa, seu recorte que privilegia o detalhe à noção unitária do todo, pode ser usado para desestabilizar uma noção convencional de identidade, sendo também poderoso o seu efeito na metamorfose dos espaços. Embora Epstein trate o efeito-lupa da imagem como um específico cinematográfico, as palavras também criam imagens visuais (de natureza distinta da cinematográfica, é claro) capazes de movimentos que desestabilizem as condições referentes ao tempo, espaço e identidade e de ampliações que promovam o estranhamento e a negação do sujeito unitário; logo, o *close* não é um procedimento específico do universo do cinema. Podemos observá-lo no exemplo do protagonista do livro *Viagens de Gulliver* de Jonathan Swift (2003). O marinheiro Gulliver, ao desembarcar no país de Brobdingnag, povoado por gigantes, assusta-se, pois os vendo enormes, com os detalhes do corpo sob um efeito de lupa³⁴, em *close*, não consegue reconhecer nos estranhos habitantes o traço de uma identidade semelhante à sua, tomando-os como seres muito distintos de seu povo, para depois, ironicamente, avaliar que esses estranhos personagens vivem sob as mesmas mazelas humanas e sociais de sua terra.

A percepção dessa afinidade entre as estratégias de construção da narrativa fílmica e literária remonta a Eisenstein (2002b), quando analisa, por exemplo, a estrutura de montagem para as batidas do relógio no romance *Bel Ami* de Guy de Maupassant. Refletir para além de um específico cinematográfico ou literário não significa eliminar as diferenças entre os dois meios, mas analisá-los no seu caráter revitalizador, sob o tecido das influências recíprocas que os envolvem. É o que faz a autora Marinyze Prates de Oliveira em seu livro *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*, no qual reflete acerca das questões da nacionalidade presentes em adaptações cinematográficas de obras da literatura nacional. Em uma detalhada leitura intersemiótica entre cinema e literatura, a autora utiliza, de modo recíproco, os procedimentos narrativos de um meio para o revigoramento da leitura do outro, estratégia que nos serviu de inspiração em vários momentos das análises aqui apresentadas.

Então, é nessa perspectiva ampliada que tratamos a noção de corte. Ampliada não apenas no sentido de expansão para outra forma de expressão, no caso, o trânsito entre cinema

³⁴ Na esteira de Epstein, Jacques Aumont (2010, p. 145) comenta os estranhamentos causados pelo poder de *close* no cinema, esse efeito-lupa, efeitos de gulliverização (termo de Philippe Dubois): “Assim o cinema transformou em efeito estético específico o que, na origem, era somente uma particularidade um pouco excêntrica do dispositivo cinematográfico. O *close* é uma demonstração permanente do poder desse dispositivo: ele produz efeitos de ‘gulliverização’ ou de ‘liliputinização’ (segundo a expressão de Phillippe Dubois), tirando partido do tamanho relativo da imagem e do objeto representado; no cinema primitivo, o *close* era muitas vezes concebido para representar um objeto visto com a lupa, ou por meio de uma luneta astronômica etc. Mas os grandes cineastas do cinema mudo souberam observar e utilizar a estranheza da ampliação, fazendo de um telefone uma espécie de monumento (Epstein) e de uma barata um monstro maior do que um elefante (Eisenstein) [...]”.

e literatura, mas também por tomarmos o corte não só como ligação entre planos, mas como toda e qualquer ruptura na continuidade, seja ela uma mudança de planos, seja um corte no interior do plano, por meio de uma mudança de ângulo da câmera que apresente um novo ponto de vista, seja um enquadramento que promova de certa forma uma ruptura na imagem.

4.2.1 Corte como Elemento da Continuidade: a Sequência de Propp e a Teia do Suspense em *Psicose*

O corte cinematográfico pode estar a serviço de duas estratégias narrativas: omitir a descontinuidade própria do cinema – reunião de fotogramas cuja velocidade de projeção dá a ilusão de movimento contínuo – ou evidenciar essa descontinuidade. A proposta do cinema clássico consiste em fazer com que o procedimento do corte seja submetido a um tratamento de montagem invisível, aquela que prima pelo disfarce da descontinuidade elementar da imagem em movimento. O corte é realizado, mas de forma tal que a continuidade diegética, ou seja, a fluidez narrativa da história impere. A seleção do corte e a montagem dos planos são realizadas de modo dedicado a uma suposta continuidade, fazendo com que a sequência interior da narrativa se sobreponha ao tempo e ao espaço da filmagem, realizada em tempo real, geralmente distinto do espaço-temporal do enredo, o que gera a necessidade de uma adequação para se reconstruir uma continuidade que atenda aos propósitos do desenrolar dramático. Ismail Xavier, refletindo sobre as estratégias da decupagem clássica, destaca que:

As famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a “descontinuidade visual elementar” numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*. O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução história, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. [...] estabelecer entre os fenômenos mostrados nos dois planos justapostos uma relação que reproduz a “lógica dos fatos” natural e, no nível da percepção, buscar a neutralização da descontinuidade elementar. (XAVIER, 2008, p. 32)

Todo esse posicionamento, essa seleção estratégica para a construção narrativa, adequa-se à noção de lógica narrativa estabelecida por Aristóteles no século IV a.C., em sua obra *Poética*, um dos primeiros tratados teóricos sobre a narrativa na história do Ocidente:

Assentamos que a tragédia é a imitação duma ação acabada e inteira, de alguma extensão, pois pode uma coisa ser inteira sem ter extensão. Inteiro é o que tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, de per si, não se segue necessariamente a outra coisa, mas após o quê, por natureza, existe ou se produz outra coisa; ao fim, pelo contrário, é aquilo que, de per si e por natureza, vem após outra coisa, quer necessária, quer ordinariamente, mas após o quê não há nada mais; meio o que de si vêm após outra coisa e após o quê outra coisa vem. (ARISTÓTELES, 2005, p. 26-27)

Essa lógica de entrelaçamento causal como preceito básico das narrativas tradicionais também foi defendida no início do século XX pelo formalista russo Vladimir Propp, em sua obra *A morfologia do conto maravilhoso*, na qual ele faz uma sistematização das leis da narrativa, tomando como objeto de pesquisa os contos populares, por ele classificados conforme as funções dos personagens³⁵. Propp (2001) defende a tese de que tais funções aparecem como constantes do conto popular e em número limitado. O autor isola trinta e uma funções para os contos populares: afastamento, proibição, transgressão, interrogatório, informação, ardil, cumplicidade, dano, carência, mediação, reação, partida, prova para receber o auxiliar mágico, reação do herói ao doador, fornecimento/recepção do meio mágico, deslocamento, combate, estigma, vitória, reparação do dano ou carência, regresso, perseguição, resgate, chegada incógnita pretensões infundadas, tarefa difícil, realização, reconhecimento, desmascaramento, transfiguração, castigo e casamento. Muito embora o autor alerte que as funções não precisam necessariamente aparecer em sua totalidade, ele afirma que sua sequência nos contos de folclore é sempre a mesma. Vladimir Propp destaca que tal sequência tem suas leis, que são as leis da lógica narrativa, por exemplo: “o roubo não pode ser feito antes de se arrombar a porta” (PROPP, 2001, p. 21), seguindo, assim, os preceitos estabelecidos na *Poética* de Aristóteles para a construção lógico-causal de uma narrativa encadeada sucessivamente com início, meio e fim.

No cinema clássico, Alfred Hitchcock, por exemplo, mestre em criar grandes teias de suspense, fará do corte um importante mecanismo de ligação para promover o encadeamento lógico entre os planos, construindo um todo narrativo que pode, em vários momentos, ser identificado com a estrutura sistematizada por Vladimir Propp (2001) acerca das leis e da sequência narrativa.

³⁵ Vladimir Propp (2001, p. 21), em seu estudo sobre a morfologia do conto maravilhoso, defende a classificação dos contos segundo as diversas funções dos personagens e não segundo os diversos tipos de enredo. Segundo Propp: “Por função compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação.”

Um excelente exemplo, nesse sentido, pode ser encontrado em *Psicose* (1960) – filme do cineasta Alfred Hitchcock, lançado em 25 de agosto de 1960 e baseado na obra homônima de Robert Block³⁶ –, no qual podemos observar uma série dos preceitos da decupagem³⁷ clássica que age com o propósito de desenvolver uma trama amparada no envolvimento do público, na crescente expectativa do suspense e no encadeamento lógico de uma série de peripécias que evolui para o clímax e para a solução dos mistérios.

O filme se divide em duas grandes partes, cada uma com uma protagonista feminina: a parte composta das sequências que envolvem a protagonista Marion Crane (interpretada por Janet Leigh) e a segunda protagonizada por sua irmã Lila Crane (Vera Miles).

Na primeira teia de suspense de Hitchcock, Marion Crane, tentada por resolver sua situação com o namorado, acaba se apropriando de uma grande soma de dinheiro, pertencente à imobiliária onde trabalha. Ela foge com o produto do furto e acaba se hospedando no Motel Bates, onde é brutalmente assassinada. Se relacionarmos com o esquema proposto por Vladimir Propp, temos o seguinte encadeamento narrativo: havia uma situação inicial de equilíbrio³⁸, pois, embora Marion estivesse momentaneamente impedida de casar com seu namorado, ela levava uma vida honesta, independente e vivia uma história de amor correspondido; entretanto surge uma situação de proibição – apropriar-se do dinheiro alheio – que a heroína transgride, provocando a fuga, a hospedagem no Motel Bates, que facilita a ação do seu agressor, e em seguida o dano – o seu assassinato. Podemos destacar nesta parte do filme a sequência das funções sistematizadas por Propp: proibição, transgressão, informação, ardil, cumplicidade e dano.

Com a aparente principal heroína do filme fora de cena, quem entra em ação, assumindo o papel de protagonista, é sua irmã Lila, que, preocupada com o caso do furto seguido do desaparecimento da irmã, sai à procura do namorado de Marion, Sam Loomis (John Gavin),

³⁶ A fim de que o público não tivesse acesso ao final da história, Hitchcock manda que seu estúdio compre todos os exemplares do livro de Robert Bloch, tirando-o de circulação e preservando, assim, o mistério da trama e o envolvimento do espectador no seu suspense.

³⁷ Decupagem e montagem são termos que se diferenciam, mas também se entrelaçam. A decupagem refere-se mais ao planejamento da composição do filme em planos, cenas e sequências, e a montagem, à fase material de tal composição, entretanto uma fase remete inevitavelmente a outra. Isto é o que esclarece Ismail Xavier (2008, p. 36): “Em primeiro lugar, a rigor, eu deveria falar em decupagem/montagem, pois uma pressupõe a outra – são logicamente equivalentes. O uso dos dois termos deve-se a uma ordem cronológica encontrada na prática, onde decupagem identifica-se com a fase de confecção do roteiro do filme e montagem, em sentido estrito, é identificada com as operações materiais de organização, corte e colagem dos fragmentos filmados.”

³⁸ Propp (2001, p. 23-24) apresenta as seguintes afirmações: “O conto maravilhoso começa, habitualmente, com uma situação inicial”; “[...] a situação inicial dá a descrição de um bem-estar particular, por vezes sublinhado propositalmente.”; “O conto maravilhoso apresenta, em seguida, a chegada repentina (mesmo se, de certo modo, preparada) da adversidade.”

para juntos desvendar o mistério. Tem-se, então, nos termos da sequência classificada por Propp, a figura do herói salvador, geralmente um parente, que sai de casa para resgatar a vítima e reparar o dano cometido pelo antagonista; a irmã de Marion, Lila Crane, com o auxílio de Sam, exerce essa figura de herói salvador que sai para o resgate, vence tarefas difíceis, reconhece e desmascara o antagonista, entra em combate, vence-o e é, assim, responsável por seu castigo, cumprindo o encadeamento proppiano da narrativa construída nos moldes dos contos populares.

A estratégia de apresentar os acontecimentos narrativos em uma teia bem encadeada e de envolvimento crescente é usual no suspense, gênero que, por excelência, solicita as regras da decupagem clássica. Uma das regras fundamentais do cinema clássico é a necessidade de participação do espectador, que deve ser seduzido como cúmplice da história e conduzido para dentro da cena. Em *Psicose*, Hitchcock faz isso desde a cena de abertura, quando, a partir de um plano geral da cidade de Phoenix, a câmera vai conduzindo o espectador para o espaço do início da trama, a cidade e, mais especificamente, o quarto de hotel onde Marion tem os encontros furtivos com o seu namorado Sam. Como um *voyeur*³⁹, imagem recorrente em sua cinematografia e fundamental na construção do clima de curiosidade que deve envolver o mistério, o espectador é convidado, através do movimento da objetiva, a invadir, pela janela, a intimidade do casal. Deste modo, o público identifica-se com a câmera, sendo explicitamente levado a entrar no filme a partir de sua lente.

O processo de identificação com a câmera é um dos procedimentos que mais eficientemente produzem essa sensação que o indivíduo tem de ser lançado para dentro da narrativa. Vendo as cenas pelos olhos da objetiva, ele pode viver os sentimentos de felicidade ou apreensão que o filme quer transmitir. Essa impressão de inserção no mundo diegético dos filmes, ainda mais intensificada pelo efeito da sala escura⁴⁰ do cinema, é de fundamental importância para o gênero do suspense, que tem sua eficácia pautada na cumplicidade do espectador com os personagens e na crescente atmosfera misteriosa e apreensiva da trama.

A identificação com a câmera também se dá quando o espectador é levado a observar as cenas por intermédio do olhar do personagem. É a chamada câmera subjetiva, cujo efeito

³⁹ Um dos *voyeurs* mais envolventes do cinema de Hitchcock é o personagem do filme *Janela indiscreta* (1954), L. B. Jeffries (Jeff), interpretado pelo ator James Stewart, que, ao se ver imobilizado numa cadeira de rodas dentro do seu apartamento, passa a acompanhar todos os movimentos nas diversas janelas do prédio em frente. Como espectador de várias histórias, cada janela uma narrativa, Jeff acaba encontrando seu grande filme de mistério.

⁴⁰ Sobre as considerações do efeito da sala escura para o processo de identificação, cf. Ismail Xavier, na palestra *O cinema clássico na ótica de Alfred Hitchcock* (Grandes Cursos Cultura na TV).

psicológico é destacado por Ismail Xavier (2008, p. 35):

Nosso olhar, *em princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalisar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação.

Em *Psicose*, esta partilha psicológica é intensamente explorada nos momentos em que os personagens invadem a casa do antagonista Norman Bates (interpretado pelo ator Anthony Perkins) em busca da solução para o mistério do desaparecimento de Marion. Vale destacar que acompanhamos a visualização dos quartos da casa sob a sensação do iminente perigo de sermos surpreendidos pela presença de Norman Bates ou de algum outro mistério.

Figura 29 – Lila invadindo quarto da Sr^a Bates



Fonte: *Psicose*, Alfred Hitchcock

Figura 30 – Segue plano do quarto sob olhar de Lila



Fonte: *Psicose*, Alfred Hitchcock

Além da utilização da câmera subjetiva, a crescente atmosfera do suspense de *Psicose* é cuidadosamente construída, em grande parte, por uma sistemática de cortes que se prestará a promover o encadeamento lógico entre os planos. Para isto, além de a montagem dos planos ser realizada com o cuidado de manter um movimento contínuo das ações, são também utilizados os procedimentos de montagem paralela, os planos-detalhes e um cenário composto por objetos aparentemente soltos, mas que remetem a uma motivação ligada ao enredo.

Eduardo Leone (2005), em *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*, explicita como os cortes devem ser trabalhados para serem adequados à construção de uma unidade dramática. O autor salienta: “Na unidade da montagem, o corte trabalhará ‘espaços

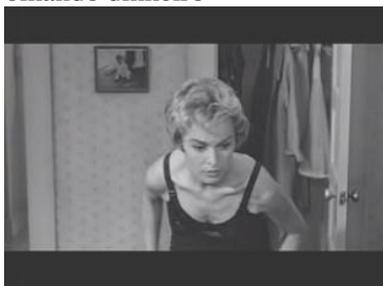
descontínuos’, ‘movimentos descontínuos’ e tempos descontínuos’, numa relação sintática.” (LEONE, 2005, p. 48) Tal perspectiva refere-se ao ideal de montagem invisível, na qual os efeitos de descontinuidade provocados pelos cortes são resolvidos por uma montagem que possa disfarçá-los, conferindo-lhes uma função de ligação que beneficie a unidade narrativa, anulando possíveis efeitos de fragmentação:

Quando se assiste a um filme, percebe-se o desenrolar da narrativa através de um conjunto de planos articulados e formadores de uma totalidade cuja sucessão se torna transparente pela montagem, que elimina o caráter autônomo do plano.

Por definição, no plano manifestam-se várias qualidades artísticas, como, o cenário, o figurino, a movimentação dos atores etc. A montagem, através do seu fator específico, que é o corte, incidirá nesse conjunto material criando contiguidades narrativas. (LEONE, 2005, p. 25-26)

Sendo assim, as elipses, que justificam as escolhas para a trama narrativa, suas descontinuidades temporais e espaciais, são articuladas pelo cinema clássico de modo a constituir contiguidades narrativas. Com efeito, desde que o espaço e o tempo diegéticos atendam a uma impressão de continuidade, algumas descontinuidades são convencionalmente aceitas e tão inseridas estão na unidade narrativa que sequer são percebidas. Por isso, quando a imagem da personagem Marion em *close* é cortada para a inserção abrupta de um plano-detalle do envelope com o dinheiro furtado e, alguns planos seguintes, de outro plano-detalle de sua mala, o espectador não percebe tais fracionamentos da cena, pois esses cortes não possuem o propósito de estilhaçar a história, já que existe uma unidade discursiva que remete ao escuso projeto de Marion de se apropriar do valor e fugir. O que é apresentado por Hitchcock como planos descontínuos é percebido pelo espectador como continuidade, dada a construção lógica da sucessão dos planos, responsável por imprimir fluidez narrativa a esta cena.

Figura 31 – *Close* Marion olhando dinheiro



Fonte: *Psicose*, Alfred Hitchcock

Figura 32 – Segue plano-detalle envelope



Fonte: *Psicose*, Alfred Hitchcock

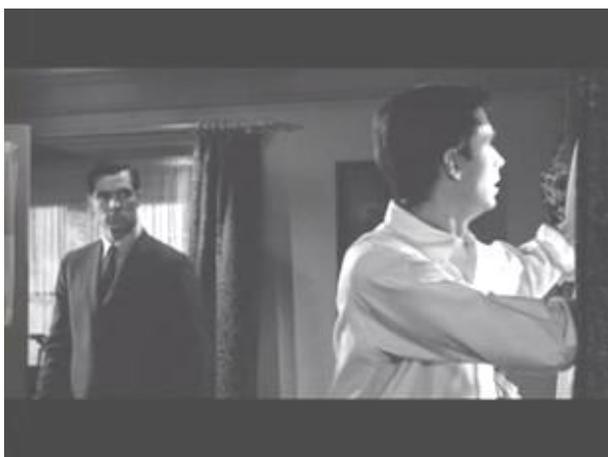
Figura 33 – Plano-detalle mala



Fonte: *Psicose*, Alfred Hitchcock

O mesmo ocorre com a montagem paralela, que geralmente se caracteriza por duas cenas, em espaços distintos, montadas alternativamente, com cortes entre uma cena e outra, mas unidas por um desfecho comum e cujo exemplo mais típico é o das perseguições. Em *Psicose*, a montagem paralela é utilizada em uma das cenas finais de maior suspense do filme, quando Lila invade a casa dos Bates e seu parceiro Sam tenta distrair Norman. Nesta sequência, as cenas são intercaladas de modo a criar um ritmo de tensão, tendo como elemento de suspense, tanto a exploração da casa por Lila, quanto a possibilidade de Sam não ser capaz de deter Norman e do vilão descobrir o ardil e sair em perseguição à heroína. A descontinuidade aparente é, assim, justificada por uma continuidade maior que é a da unidade dramática.

Figura 34 – Plano de Sam distraindo Norman



Fonte: *Psicose*, Alfred Hitchcock

Figura 35 – Segue plano de Lila na casa dos Bates

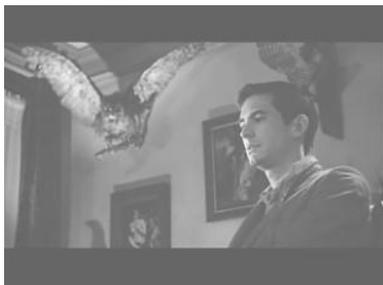


Fonte: *Psicose*, Alfred Hitchcock

O zelo para que os cortes se deem numa aparente continuidade – seja em uma montagem de planos que garanta que o movimento final de um plano coincida com o movimento inicial do seguinte, seja em uma conexão entre planos de cenas descontínuas, motivada por uma coerência narrativa – também se estende ao cenário e à trilha sonora. Diferente do cinema moderno que costuma romper propositalmente com tal estrutura de continuidade, o cinema clássico procura dar um tratamento sequencial e motivado aos diversos elementos da *mise-en-scène*.

Em *Psicose*, há, por exemplo, uma série de imagens de pássaros, desde os espécimes embalsamados na sala de recepção do Motel Bates, até os quadros no quarto em que Marion se hospeda.

Figura 36 – Pássaros embalsamados



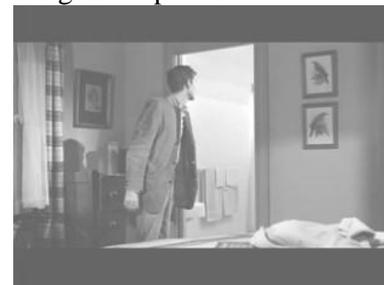
Fonte: *Psicose*, Alfred Hitchcock

Figura 37 – Pássaros embalsamados



Fonte: *Psicose*, Alfred Hitchcock

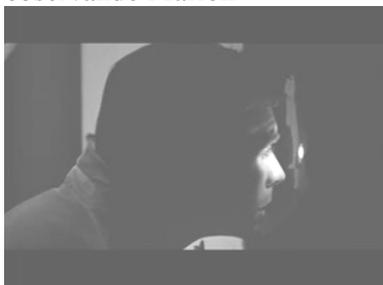
Figura 38 – Quadros com imagens de pássaros



Fonte: *Psicose*, Alfred Hitchcock

Há nesses objetos uma referência ao cerne do mistério de Norman, que é o embalsamento do cadáver de sua mãe, e até mesmo a uma situação de armadilha, que envolve a personagem Marion sob o domínio de Norman. O quarto em que a vítima fica hospedada é uma espécie de gaiola em que Norman pode observar os seus passos, transformando-a em objeto de seu desejo, que traduz sua dupla sensação de atração e repulsa pelas mulheres.

Figura 39 – Norman observando Marion



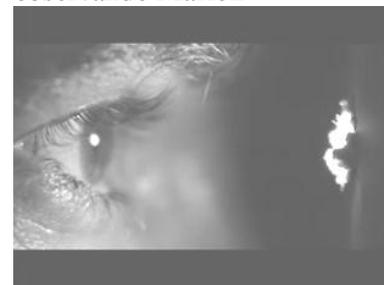
Fonte: *Psicose*, Alfred Hitchcock

Figura 40 – Segue plano Marion observada



Fonte: *Psicose*, Alfred Hitchcock

Figura 41 – Norman observando Marion



Fonte: *Psicose*, Alfred Hitchcock

Em entrevista dada a François Truffaut, Hitchcock tece a seguinte consideração sobre o uso dos pássaros empalhados em *Psicose*:

Os pássaros empalhados me interessam muito, como uma espécie de símbolo. Naturalmente, Perkins se interessa pelos pássaros empalhados porque ele mesmo empalhou sua mãe. Mas há um segundo significado, com a coruja, por exemplo: essas aves pertencem ao reino da noite, são espreitadoras, e isso afaga o masoquismo de Perkins. Ele conhece bem os pássaros e sabe que está sendo vigiado por eles. Sua culpa se reflete no olhar desses pássaros que o vigiam, e é porque ele gosta de taxidermia que sua mãe ficou cheia de palha. (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 2004, p. 281)

A trilha sonora é também uma forma muito forte de coesão em *Psicose*. Desde os créditos de abertura, passando por todos os momentos de tensão, até os créditos finais, é utilizada a música, tema dos assassinatos, composta para o filme por Bernard Herrmann. A utilização da trilha sonora como elemento propiciador de ligação entre os planos é muito presente no cinema clássico.

Em *Psicose*, quando a mudança espaço-temporal e de enredo é muito acentuada e exige cortes mais bruscos, são utilizados os recursos do *fade-out* (escurecimento) e a fusão como elementos de transição. Como destaca Marcel Martin (2003, p. 86):

Na ausência (eventualmente) de continuidade lógica, temporal e espacial, ou pelo menos para maior clareza, o cinema é obrigado a recorrer a ligações ou transições plásticas e psicológicas, tanto visuais quanto sonoras, destinadas a constituir as articulações do enredo.

Apesar de todos esses cuidados e princípios que o diretor Alfred Hitchcock observa na construção de uma narrativa bem encadeada para seus filmes de suspense, não significa que não existam certas rasuras, provocações que o afastam, e muito, de uma classificação tradicional do cinema clássico como narrativa contínua e transparente. Como afirma Marc Vernet (1995, p. 92-93):

Nem tudo no cinema narrativo é forçosamente narrativo-representativo. O cinema narrativo dispõe, de fato, de todo um material visual que não é representativo: os escurecimentos e aberturas, a panorâmica corrida, os jogos ‘estéticos’ de cor e de composição.

[...]

Ao contrário, o cinema que se proclama não-narrativo, porque evita recorrer a um ou a alguns traços do filme narrativo, sempre os conserva em certo número. Por outro lado, dele só difere, às vezes, pela sistematização de um procedimento que era empregado episodicamente pelos diretores ‘clássicos’.

Em *Psicose*, podemos destacar dois exemplos representativos de determinadas subversões que o diretor vai instituir em seus filmes, as quais serão intensificadas posteriormente no cinema denominado “experimental”.

Uma delas, a mais famosa, corresponde à sua aparição como figurante em seus filmes, uma espécie de jogo, que não chega a comprometer a verossimilhança de sua narrativa, mas que, em certa medida, não deixa de lembrar ao espectador que aquela narrativa equivale a um filme, retirando-o de uma identificação absoluta com a história. Além de sua aparição em

Psicose e em tantos outros de seus filmes, vale lembrar que, em *Os pássaros* (1963), o diretor aparece conduzindo seus dois cães de estimação, Geoffrey e Stanley. Claro que isto não coloca em xeque a transparência da narrativa hitchcockiana, como é o caso, por exemplo, da voz off de Glauber Rocha, dirigindo os atores em *A idade da terra* em meio às cenas do filme, mas não deixa de instaurar uma provocação entre as fronteiras que supostamente separam o universo diegético do universo da produção fílmica, o meio ficcional da referência biográfica.

Outra rasura na estabilidade de uma narrativa transparente, que oculta sua condição de linguagem, seu estatuto de simulacro, é a presença ostensiva do dispositivo⁴¹ da câmera. Se por um lado tal presença captura o espectador e o lança para dentro da cena, facilitando o processo de identificação, por outro evidencia o cinema como cinema, o filme como procedimento de linguagem opaca. Na *Nouvelle Vague*, o diretor Jean-Luc Godard explora amplamente esta exibição dos dispositivos fílmicos: em *Tudo vai bem* (1972), por exemplo, os cheques dos custos de produção compõem cenas do filme e, em *O Desprezo* (1963), o plano-sequência que abre o filme, além de apresentar os créditos em voz off, mostra a câmera em *travelling* filmando o caminhar de uma das personagens. Este tratamento experimental e opaco da linguagem cinematográfica é frequentemente utilizado nos filmes de Godard, cineasta que faz da ênfase no simulacro uma estratégia para discutir as questões do cinema e de seus procedimentos; entretanto, mesmo se constituindo como cinema clássico, as experiências de linguagem de Hitchcock, com seu jogo irônico entre personagens, espectadores e câmeras devotadas ao *voyeurismo*, já apresenta suas insinuações como potência do simulacro.

4.2.2 Corte no Limiar de Espaços Descontínuos: os Ventos das Encruzilhadas

Nas obras *Grande sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol*, podemos observar a existência, tanto dos elementos contínuos e lógicos de uma narrativa verossimilhante, quanto dos elementos da descontinuidade narrativa, estes últimos responsáveis por propiciar a deriva dos simulacros e o efeito de ruptura com as noções de ordem e medida de um espaço linearmente cartografado e supostamente representativo de um real fixo e modelar. Nestes termos, as linhas contínuas, que delineiam um território delimitado, articulam-se em muitos

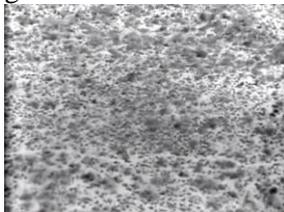
⁴¹ Na teoria fílmica, o termo “dispositivo” refere-se, na acepção de Aumont (1993, p. 139), ao conjunto dos “meios e técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundi-las”.

momentos com a força dos ventos das encruzilhadas narrativas, que compõem os mapas desmontáveis de um espaço-limiar em variadas reconfigurações. Dessa forma, os sertões de Glauber Rocha e Guimarães Rosa são simultaneamente geográfico e simbólico, verossímil e inverossímil, representação e simulacro, contínuo e descontínuo, previsível e imprevisível, preciso e impreciso, racional e mítico – caminhos de um espaço-limiar, que é simultaneamente lugar e pensamento.

É na tensão de um “E”, responsável pelos estados de mudança e aceleração, que as narrativas-limiar de Glauber Rocha e Guimarães Rosa compõem este mapa flexível que, sendo signo do diverso e do incessante devir, constitui a força do pensamento para se refletir sobre um real inapreensível, já que não pontual, não fixo, não determinado, mas inquieta multiplicidade do vivível, um real virtual⁴², que não se atualiza definitivamente, pois só se constitui como processo inacabado do limiar, das encruzilhadas – o meio da travessia.

A tensa relação entre uma narrativa contínua e descontínua pode ser observada logo na cena de abertura de *Deus e o diabo na terra do sol*. Uma câmera aérea mostra o plano geral do sertão visto do alto, um corte desce para o plano-detalle da carcaça de um animal, seguido de mais um corte para outro animal morto; em seguida, mais um corte abrupto, e Manuel é apresentado, em *close*, com o rosto pensativo, observando o sertão e as condições do ambiente de morte que o rodeiam, numa espécie de síntese das imagens mostradas anteriormente. A câmera acompanha, em primeiro plano, o levantar-se lento do vaqueiro até que novo corte retoma, em plano geral, o espaço do sertão.

Figura 42 – Plano geral sertão



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 43 – Segue plano carcaça 1



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 44 – Segue plano carcaça 2



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 45 – Segue plano rosto Manuel



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

⁴² Deleuze e Guattari (1995b, p.43) afirmam que o real é da ordem do virtual, o que implica dizer que o virtual não se opõe ao real, mas ao pontual, haja vista a diferença entre a noção de um real fixo, que eles identificam como atual ou pontual, e um real variável, movido pelas forças do devir, que os filósofos identificam como virtual. “O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se tornou.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 18) Quando utilizamos nesta tese o termo “real” sem que venha seguido do adjetivo fixo ou semelhantes, estamos fazendo-o na perspectiva de uma visão de real movente, ou seja, associado às virtualidades do devir e não guiados pela ideia unívoca de uma realidade precisa e determinada.

Figura 46 – Close: rosto pensativo de Manuel



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 47 – Câmera acompanha Manuel



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 48 – Plano geral sertão



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Esse jogo de aproximação e afastamento, explorando a articulação entre planos-detalhes e planos gerais, ao mesmo tempo em que imprime uma cena de imagens descontínuas, ajuda a compor uma unidade dramática que pretende, de modo linear e lógico, propor as questões da realidade social de um sertão abandonado e de seu povo marginalizado, representado pela figura preocupada do vaqueiro Manuel. Tal unidade dramática é, entretanto, tensionada por um corte narrativo que possibilita a aproximação das duas forças díspares que compõem a trama da história, o paradoxo entre um espaço racional e um espaço mítico. Nos moldes de uma montagem vertical⁴³, a câmera descritiva das questões racionais sobre a pobreza e o sertão é atravessada pela música de Villa-Lobos, a mesma trilha sonora que, preponderantemente, acompanhará os momentos de intensidade mítica no decorrer do filme. Se as imagens flagradas pela câmera compõem uma história de caráter social, a música que intercepta tais imagens funcionará como uma outra voz, imprimindo a leitura de um sertão que também se dá na esfera mítica. É no interior dessa tensão entre mito e razão que o sertão, em *Deus e o diabo*, é apresentado para o espectador como um espaço-limiar, dotado de forças simultaneamente geográficas, sociais, simbólicas e míticas. Há, portanto, desde a primeira cena do filme, um cruzamento de narrativas, através das quais as questões da razão são apresentadas em agonística articulação com as questões do mito.

Essa multiplicidade narrativa é destacada por Ismail Xavier no livro *Sertão-mar* (2007), onde ele discrimina três instâncias narrativas para o filme *Deus e o diabo na terra do sol*: a narrativa da câmera, a narrativa da música de cordel e a narrativa da sonorização do filme. É

⁴³ O conceito de montagem vertical é proposto por Eisenstein a fim de estabelecer uma transversalidade entre som e imagem. Em um manifesto de 1928, juntamente com Pudovkin e Alexandrov, Eisenstein defende a ideia do som como elemento de montagem não submisso a uma sincronia naturalista com as imagens visuais: “O primeiro trabalho com o som deve ter como direção a linha de sua distinta não-sincronização com as imagens visuais.” (EISENSTEIN, 2002a, p. 226) Ismail Xavier (1993), em seu livro *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal* apresenta uma análise acerca das questões paradoxais de *Terra em transe*, tendo por base a noção de montagem vertical.

levando em consideração essas três instâncias sugeridas por Xavier que refletimos sobre a encruzilhada narrativa do filme e sua estratégia de cortes que rompem com a continuidade para propiciar a fronteira que coloca em cruzamentos, muitas vezes inesperados, essas vozes díspares, responsáveis por estabelecer o limiar de um espaço indiscernível por sua tensa simultaneidade e indócil fluidez.

O corte na continuidade narrativa, estabelecido pela sonorização do filme, processa-se de forma recorrente ao longo da trama, instaurando um espaço-limiar que, de forma tensa, coloca em agenciamento⁴⁴ os campos do mito e da razão, do bem e do mal, da força alienadora do mito e de sua potência revolucionária, da violência como utilização gratuita das armas e como projeto revolucionário.

Retornando à trama narrativa de *Deus e o diabo*, a cena inicial que mostra a apresentação do espaço social do sertão pela câmera e pelo olhar do vaqueiro é novamente cortada para a apresentação do sertão mítico do Beato Sebastião. O plano geral, representativo da imagem solitária do sertão, é invadido de forma abrupta pela procissão de fé dos beatos em torno de seu líder espiritual. O espaço mítico é introduzido pela instância narrativa da música de cordel, mas também ambientado pela voz dos beatos em ladainhas religiosas. Quando Manuel, ao se deparar com os beatos, percebe-se espiritualmente tocado, vislumbra a possibilidade de libertar-se, pelo caminho da fé, da situação que o aprisiona em uma condição social precária e corre ao encontro de sua esposa Rosa com o propósito de compartilhar sua revelação. Na presença de Rosa, a voz sensibilizada do vaqueiro é cruzada pelo barulho do pilão que ela manipula, corte este que proporciona uma espécie de anticlímax da trama narrativa. Toda expectativa de novos caminhos que a revelação mítica lega a Manuel é contaminada de forma angustiante pela repetição do toque do pilão; é o som da esperança mítica na voz do vaqueiro, crente na possibilidade de novos rumos, contraposto ao som do desânimo dos instrumentos de trabalho, que remetem a uma repetição do mesmo, imagem de uma condição social fixa, imposta por uma sociedade de forças dominantes que minam, tornando impotente, qualquer possibilidade de ascensão do povo, reiteradamente colocado às margens dos processos de desenvolvimento social.

⁴⁴ O termo agenciamento é aqui utilizado na acepção deleuziana, que implica numa relação, não localizável, entre polos que se afetam mutuamente, numa incessante variação, amparada pelas forças do devir. Nas palavras de Gilles Deleuze e Feliz Guatarri (1997, p. 220), os agenciamentos “operam em zonas de decodificação dos meios”, atuando, para isso, num complexo de linhas de territorialização e desterritorialização.

As sequências que mostram a adesão de Manuel ao grupo do Beato Sebastião serão marcadas por um espaço-limiar, delineado pela condição de intermédio de Manuel entre as promessas míticas do Beato e os argumentos da lógica social, na análise racional de sua esposa, e pelo jogo de cruzamentos narrativos entre a câmera, a sonorização das cenas e a música de cordel. Assim, se a música de cordel canta um Beato bondoso – “trazia bondade nos olhos, Jesus Cristo no coração” – numa descrição unívoca e linear do líder religioso, as imagens flagradas pela câmera e pela sonorização mostram uma atuação ambígua de Sebastião, por meio da qual podemos observar uma indecidibilidade das forças do bem e do mal que, ao se cruzarem, criam uma zona de fluxo entre semas aparentemente opostos.

As imagens da câmera e o jogo entre silêncios e barulhos da sonorização compõem uma narrativa-limiar que rasura a história, quebrando a continuidade, tentada muitas vezes pela música de cordel. Nas sequências com o Beato, o espaço-limiar é assim instaurado: as vozes dos beatos vão do baixo tom, propício à atmosfera de paz espiritual das ladainhas e das orações, até os gritos de transe, penitência ou desespero; a procissão do Beato segue acompanhada de imagens de armas e estandartes religiosos, de tiros no campo e sinos no extracampo. Seus integrantes são pessoas comuns do povo, portando imagens sagradas ou armas de fogo, homens de oração e “jagunços de Deus”; o Beato que instaura o grito da dor é o mesmo que aparece em silêncio, fazendo suas orações; os olhos hieráticos⁴⁵ de Sebastião, frente aos fiéis, tornam-se suaves ao descrever as promessas de um paraíso celeste para Manuel e voltam a se tornar duros quando acompanham a penitência do vaqueiro em sua escalada pelo monte; o silêncio dos olhos de Rosa é penetrado pelo barulho do mito. Mesmo entre os beatos, o transe religioso, que se dá numa sonorização de gritos, sofre cortes abruptos, as cenas dos fiéis aos gritos são seguidas por outras em que esses mesmos fiéis aparecem em atitude de silenciosa contemplação. O plano dos fiéis cantando ladainhas na escalada até o monte é cortado e seguido por planos de absoluto silêncio, marcados não só pela alteração na postura dos fiéis, mas também pela trilha sonora, uma vez que a sonorização do filme é totalmente excluída, proporcionando uma montagem díspar de imagens e sons.

⁴⁵ Ivana Bentes, em versão comentada do filme, destaca o contraste entre os olhos hieráticos do Santo e o conteúdo da música de cordel que afirma que são olhos bondosos.

Figura 49 – Olhar hierático do Beato na procissão



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 50 – Olhar do Beato suave com Manuel



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 51 – Olhar hierático durante penitência



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Se, em determinados momentos, os cortes se dão entre os planos, proporcionando uma montagem que ostenta tais descontinuidades e paradoxos, em outros, o limiar é instaurado no mesmo plano e podemos observar a ruptura da univocidade de um discurso no interior de um único plano. É o caso da montagem paradoxal no plano-detalhe que destaca o cruzamento da arma com a cruz como uma espécie de estandarte da procissão do Beato Sebastião, cuja imagem (vide Figura 17) foi mostrada no capítulo três desta tese.

Muitas vezes, o corte que instaura o limiar de espaços diversos é determinado pela mudança de ângulo da câmera, ou seja, a mudança de ponto de vista, através do qual o espaço é apresentado. O ponto de vista é conceituado por Joseph V. Mascelli, em *Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem*, de modo estrito como o posicionamento que “determina o ângulo da imagem do objeto, ou o ângulo da câmera do qual o público vê o objeto.” (2010, p. 60) Já Jacques Aumont, no seu livro *A imagem*, apresenta um conceito mais abrangente⁴⁶:

O ponto de vista pode designar:

1. um local, real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada;
2. “o modo particular como uma cena pode ser considerada”;
3. enfim, uma opinião, um sentimento com respeito a um fenômeno ou um acontecimento. (AUMONT, 2010, p. 160)

Assim, seguindo a acepção de Aumont, que considera a alteração espacial que o ponto de vista da câmera produz como uma mudança, tanto de ordem física da visão, quanto do sentido de determinada imagem, analisamos as tensões propostas pela mudança de ponto de vista nas cenas de *Deus e o diabo*, em que a câmera tenta acompanhar o movimento de Manuel no seu trânsito oscilante entre os personagens representantes do mito (o Beato

⁴⁶ Entretanto, é importante salientar que a proposta de Mascelli em sua obra não é de cunho teórico, visa à específica tarefa de elaborar um manual de técnicas de filmagem direcionado à produção fílmica de narrativas verossimilhanças.

Sebastião e o cangaceiro Corisco) e a personagem que dá voz ao discurso da razão (sua esposa, Rosa). Em tais cenas, a câmera tanto flagra o olhar de dúvida insolúvel expresso pelo personagem Manuel, quanto os cortes na direção de seu olhar, que oscila entre um polo e outro, criando assim um espaço que é simultaneamente expressão de possibilidade mítica e racional, em um jogo limiar de adesão e de rejeição.

Tal confluência entre as forças do mito e da razão encontra-se expressa nas sequências dedicadas à temática da violência, quando o vaqueiro alia-se ao grupo do cangaceiro Corisco. Na sequência da invasão a uma festa de casamento, as cenas de violência e barulho dos cangaceiros se cruzam com o olhar fixo e silencioso de Manuel ao se apropriar de um crucifixo. Diferente da parte na qual o mito era representado pelo Beato Sebastião, na parte da história dedicada ao mito do cangaço, a esposa de Manuel ora se contrapõe à figura mítica de Corisco, ora adere a ela, abandonando, em parte, o discurso racional que lhe é peculiar para assumir a sua porção mítica. Durante a invasão da festa, Rosa apropria-se do véu da noiva e vive o seu papel no bando. Entretanto, se a relação de transe de Corisco é da ordem da violência, a de Rosa se dá no campo da delicadeza: na dança com o véu, na troca de presentes com Dadá, a esposa de Corisco, ou na entrega amorosa do beijo com o cangaceiro.

Figura 52 – Rosa com véu da noiva



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 53 – Manuel e o crucifixo



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Corisco não só vive as encruzilhadas de um espaço-limiar que tensiona as forças de Deus e do diabo, do mito e da razão, como carrega na sua figura a expressão desse limiar. Na condição de personagem de dupla cabeça, “uma matando e a outra pensando”, assume o duplo personagem de Lampião e Corisco. Assim, ao narrar a morte de Lampião, cuja alma afirma carregar consigo, Corisco, interpretado pelo ator Othon Bastos, alterna sua postura, ora Lampião com voz e gestos de elevação mítica, ora Corisco com voz e gestos humanos. Esse

personagem que se coloca como limiar entre Corisco e Lampião é acompanhado pela ação da câmera, que cria uma atmosfera mítica em torno do ator, ao apresentar o momento Lampião em ângulo plongê, ao passo que as imagens de Corisco são mostradas em ângulo normal ou contraplongê, marcando sua condição inferior à da figura lendária de Virgulino. O enquadramento⁴⁷ do personagem também mostra esse espaço-limiar de um indivíduo recortado sob o signo de forças díspares. Em determinados planos, temos o *close* na metade do rosto de Corisco, sugerindo esse ser partido em dois. É também sob o signo fragmentado e simultâneo de uma dupla direção que é apresentada a sua força revolucionária: na mão direita se dá o enquadramento em plano-detulhe do punhal, representando a lança de São Jorge para lutar contra o dragão da maldade; na mão esquerda, o fuzil do cangaceiro, arma da justiça social para, como afirma o personagem Corisco, “não deixar pobre morrer de fome”, uma missão simultaneamente mítica e revolucionária.

Figura 54 – Metade Corisco, metade Lampião



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 55 – Lança de São Jorge na mão direita



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 56 – Fuzil na mão esquerda



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Os cortes que interrompem a continuidade narrativa e proporcionam uma trama de contiguidades inesperadas, além de instaurar um espaço-limiar de forças aparentemente opostas, também constituem, ora um espaço verossimilhante, ora um espaço do simulacro. A narrativa de uma câmera documental, que descreve a rotina de trabalho do vaqueiro, as condições geográficas do sertão e apresenta o discurso racional de Rosa em sua luta para a desconstrução do mito, é atravessada pela narrativa de uma câmera de movimentos aberrantes⁴⁸, que ostenta uma descontinuidade e coloca em xeque uma percepção naturalista

⁴⁷ O conceito de enquadramento é assim apresentado por Jacques Aumont (2010, p. 158): “A palavra enquadramento e o verbo *enquadrar* apareceram com o cinema para designar o processo mental e material já em atividade, portanto na imagem pictórica e fotográfica, pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sobre determinado ângulo e com determinados limites exatos.”

⁴⁸ “Movimento aberrante” é uma expressão deleuziana utilizada para tratar as imagens-tempo do cinema moderno. O movimento aberrante é aquele que se furta aos centros de equilíbrio, sendo, portanto, contraposto ao movimento normal. Os conceitos de “imagem-tempo” e “movimento aberrante” serão tratados de forma mais detalhada no quinto capítulo desta tese.

do espaço. Mudanças bruscas de eixo na câmera são exemplos de movimentos que instauram o espaço não naturalista do simulacro. Assim, em determinados momentos, a mudança brusca de eixo da câmera, condenada pelas regras do cinema verossimilhante⁴⁹, inverte a posição de Rosa, conferindo determinados saltos na imagem. É o que acontece na cena em que Rosa observa, incomodada, o diálogo entre Sebastião e Manuel. Outro exemplo de movimento aberrante que transgredir as normas de continuidade é utilizado para multiplicar a figura de Antônio das Mortes no massacre contra os beatos: uma série de falsos-*raccords*⁵⁰, aliada a uma aceleração no ritmo dos planos, proporciona a visão de um Antônio das Mortes múltiplo, intensificando a ação do jagunço, sua força de destruição e sua atmosfera mítica.

Figura 57 – Rosa filmada de perfil



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 58 – Segue plano Rosa filmada de costas (mudança brusca de eixo)



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 59 – Plano Rosa filmada pela esquerda



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 60 – Segue plano Rosa filmada pela direita (mudança brusca de eixo)



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

⁴⁹ A fim de manter a continuidade do movimento entre planos, Masceli (2010, p. 126-127) adverte sobre os cuidados com o eixo de ação: “O princípio do eixo de ação é tão importante ao filmar atores em posições estáticas quanto ao filmar travellings de objetos em movimento. Deve-se manter a continuidade direcional determinada, não só quando os atores se movimentam, mas também quando estão em repouso, para a que direção em que um ator *se movimenta* e a direção em que ele *olha* mantenham-se constantes durante uma séria de plano consecutivos.; [...] O eixo é um meio de permanecer de um dos lados dos atores, para que suas posições e olhares pareçam consistentes de plano a plano conforme a sequência progride, independentemente do movimento de ator ou de câmera envolvido.” É essa consistência de posições e movimentos que a citada cena rompe, numa transgressão própria do cinema moderno.

⁵⁰ Muito utilizados no cinema moderno, os falsos-*raccords* são conceituados no dicionário de Jcques Aumont (2006, p. 116) nos seguintes termos: “Na linguagem dos técnicos, o falso-*raccord* é uma articulação mal realizada ou mal concebida (insuficientemente contínua). Do ponto de vista estético, trata-se, antes, de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação.”.

Figura 61 – Antônio das Mortes no massacre aos beatos



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 62 – Plano seguinte descontínuo – falso-raccord



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Em um debate realizado em 1964⁵¹, pouco antes do embarque de Glauber Rocha para lançar o *Deus e o diabo na terra do sol* no Festival de Cannes, ele é questionado por alguns dos participantes⁵² sobre a consistência e realismo dos seus personagens, e o cineasta baiano explica: “O filme não é realista, mas é uma crítica. Não é realista porque eu preferi incorporar-me em todo um contexto de fábula. O filme é uma fábula. Os personagens não são realistas: realista é a posição do autor em relação ao assunto.” (ROCHA apud VIANY, 1999 p. 63) Se o filme traz como problemática a discussão entre mito e revolução, tentando mapear um diagnóstico político e social do país, tal proposta não se dá numa representação unívoca e transparente, uma vez que, além de, no campo do discurso, o cineasta tratar as questões dentro de uma complexidade paradoxal que prima mais pela incerteza e abertura do que por soluções precisas, no campo da trama e da linguagem, ele opta por personagens de caráter ambíguo, impulsionados pela travessia por um sertão-mar do mito e da razão, e por escolhas narrativas da ordem do simulacro, nas quais as imagens limiáres do devir produzem a multiplicidade do sentido. Assim, *Deus e o diabo na terra do sol* se constitui antes como signo em aberto de uma reflexão inconclusa sobre um “real” incerto e em processo, que como narrativa transparente que quer representar de modo verossímil uma realidade exata.

Em *Grande sertão: veredas*, por sua vez, é a experiência de uma vida incerta, de um sertão inesperado, móvel e de conexões inusitadas que marca o relato descontínuo do

⁵¹ Debate sobre o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, em 24 de março de 1964, conduzido por Alex Viány e patrocinado pela Federação dos Clubes de Cinema do Brasil e pelo Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes (UME), contando com a presença de Glauber Rocha, Alex Viány, Walter Lima Jr., David Neves, Leon Hirszman entre outros.

⁵² Ronald Monteiro e Beatriz Bandeira questionam a respeito da consistência e autenticidade dos personagens de *Deus e o diabo*.

narrador-protagonista Riobaldo. O que determina as escolhas narrativas desse personagem é sua percepção do viver como deriva, como relato que não se submete às continuidades da lógica de um narrador onisciente, já que a vida se apresenta como história “sem pés nem cabeça” e é “mutirão de todos, por todos remexida e temperada”. (ROSA, 2001a, p. 261-477)

A grande trama que relata a travessia do jagunço Riobaldo pelos sertões dos Gerais é recortada por uma série de pequenas histórias que remetem a essa percepção de um sertão vertente, de conexões inusitadas e inesperadas. É nessa configuração que se dá a história de Faustino e Davidão, relatada por Riobaldo.

Davidão é um jagunço abastado que, por medo da morte, propõe trato com o jagunço Faustino – “pobre dos mais pobres” (p. 100) – para que este recebesse dez contos de reis, na condição de morrer no lugar daquele, quando chegasse a sua hora. O fato é que, embora os dois jagunços vivessem no regime de guerras, nenhum deles saía ferido de tais combates, e Faustino não precisava assim cumprir a promessa de morrer no lugar de Davidão. Um rapaz da cidade, que veio pescar no rio e para quem Riobaldo havia contado a história, considerou-a muito interessante, mas achou que necessitava de “um final sustante, caprichado” (p.101) e propôs o seguinte desfecho: por medo de morrer, Faustino se arrependeria do trato e tentaria desmanchá-lo, o que é rejeitado por Davidão. Diante da recusa, Faustino investe com uma faca contra o adversário, mas, no final da luta, a faca acabaria mesmo matando o agressor. Morre, então, Faustino, cumprindo-se o destino selado no pacto.

Sobre a versão do moço da cidade, o narrador tece o seguinte comentário:

Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerteza de sarrafaçar. A vida disfarça? Por exemplo. Disse isso ao rapaz pescador, a quem sincero louvei. E ele me indagou qual tinha sido o fim, na verdade de realidade, de Davidão e Faustino. O fim? Quem sei. Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem – deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles, ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso... (ROSA, 2001a, p. 101)

Alheia à narrativa lógica e encadeada, com seu “final sustante”, segue a imprevisão da vida “em sua lerteza de sarrafaçar”, com seus cortes e voltas de travessias inconclusas. A continuação lógica se desmorona frente à força do instável. O desfecho preciso, clímax

perfeito, prescrito para as narrativas tradicionais, perde a condição de estratégia ideal e passa a representar o risco que conduz ao erro, porque é o incerto, e não o exato, que é capaz de narrar um real que se constitui como processo, a experiência movente e inacabada do meio da travessia.

É, portanto, nesse sertão de contiguidades inesperadas, de travessias inconclusas, transformadas a cada investida, que Riobaldo constitui sua narrativa-limiar, feita de cortes, discontinuidades, tensões, relato das virtualidades do vivível, um real movente que põe tudo em repetidas variações. “Do que o que: o real roda e põe diante.” (ROSA, 2001a, p. 154), afirma Riobaldo, ao comentar sobre as forças descontínuas e imprevisíveis que proporcionaram seu segundo encontro com Diadorim e que regem o seu contar.

O encontro com Diadorim traz uma série de encruzilhadas para a trajetória de Riobaldo, criando um espaço-limiar entre forças díspares como atração e repulsa, lícito e ilícito, guerra e paz, alegria e tristeza. Se Deleuze (2003) identifica o elemento tensor do “E” no interior dos paradoxos como zona de indiscernibilidade, Diadorim é lembrado pelo narrador através da imagem da neblina – “Diadorim é a minha neblina...” (ROSA, 2001a, p. 40) Funcionando na trama como elemento tensor que conduz Riobaldo a inúmeras travessias paradoxais, Diadorim é o signo da indefinição, não só por sua condição indiscernível de homem e mulher, Deus e diabo, ternura e ferocidade, mas pela força incerta do amor, capaz de envolver o ser amado em um espaço-limiar que faz cruzar a terra firme das margens com os líquidos caminhos das correntezas. Por vezes oculto, sob terras supostamente firmes, Riobaldo reconhece as instáveis águas do amor:

Ah, meu senhor! – como se o obedecer do amor não fosse sempre o contrário... O senhor vê, nos Gerais longe: nuns lugares, encostando o ouvido no chão, se escuta o barulho de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra. O senhor dorme em sobre um rio? (ROSA, 2001a, p. 308)

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o amor também é essa força do incerto, capaz de modificar o espaço, trazendo a delicadeza de dentro da brutalidade de um sertão violento. Assim se dá o beijo entre Rosa e Corisco, em meio ao sertão agreste a ao clima de morte que ronda o cangaceiro ameaçado por Antônio das Mortes. Um corte transforma o espaço, fazendo-o variar para a atmosfera mítica e envolvente do amor, expressa em um beijo entre Corisco e Rosa, filmado em primeiro plano e ao som da “Bachiana número 5” de Heitor Villa-

Lobos. Ao ser questionado sobre a inadequação da cena⁵³, Glauber Rocha (apud VIANY, 1999, p. 74) responde:

A melodia não tem tema brasileiro, mas está integrada numa libertação de amor, e eu senti toda a liberdade de colocá-la. Não fiz nenhum virtuosismo de câmera: o amor é circular porque o amor não é uma coisa definida. Daí aquela coisa circular, dentro de uma libertação poética total, livre, abstrata. Se eu fosse uma pessoa que só visse as coisas em termos racionais, limitados, eu estaria limitando a própria possibilidade de focar uma libertação de amor que se coloca muito além do plano do contato puramente erótico, sexual. A câmera só balança e só enrola a partir do momento em que Corisco aparece: quando aparece o Diabo e o herói está entrando numa fase de descida aos infernos.

Também em *Grande sertão: veredas* o amor está marcado por esse estado instável entre Deus e o diabo. Certos trechos, nos quais Riobaldo corta sua narrativa de travessia jagunça pelo sertão para encaixar suas reflexões sobre seu inquietante e indefinível amor por Diadorim, novo corte se dá para entrar em cena a imagem circular e mítica do *leitmotiv* que atravessa o romance: “o diabo na rua, no meio do redemunho...” (ROSA, 2001a, p. 174)⁵⁴ Diadorim, água corrente cruzando firmes margens, um amor de ouro e prata que se apresenta a Riobaldo como espaço-limiar entre Deus e o diabo, imenso latifúndio de alegria e as mais tristes veredas.

Se a metáfora do mar, como potência revolucionária ou como promessa do mito, tensiona o espaço-limiar no sertão de *Deus e o diabo na terra do sol*, no sertão de Riobaldo também é marcada essa tensão entre as terras firmes e os espaços líquidos. As imagens líquidas compõem uma travessia sem bússola, na qual os roteiros determinados são surpreendidos pelos cortes que desviam o trajeto de sua sequência previsível para o espaço de um sertão inesperado. Com efeito, tal plasticidade, proposta pelas encruzilhadas de um sertão-limiar, atropela muitos dos seus desejos de desenhar um roteiro em linha reta, capaz de unir os pontos de saída e chegada numa travessia previsível. Nesse espaço de inesperados cruzamentos, os desejos de Riobaldo acabam frustrados:

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! Só estava era entretido

⁵³ Tal questionamento é feito por Beatriz Bandeira durante o debate sobre o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, ocorrido em 1964, já referenciado em nota de número 51.

⁵⁴ “Diadorim – dirá o senhor: então eu não notei viciice no modo dele me falar, me olhar, me querer bem? [...] Era que ele gostava de mim com a alma, me entende? O Reinaldo. Diadorim, digo. Eh, ele sabia ser homem terrível. [...] *O demônio na rua no meio do redemunho...*” (ROSA, 2001a, p. 174)

na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso. (ROSA, 2001a, p. 51)

O espaço líquido, expresso muitas vezes em rede hidrográfica no *Grande sertão: veredas*, serve, portanto, não apenas como imagem da incerteza, mas também como signo de um espaço vertente, inapreensível como território fixo, uma vez que é marcado pela força da variação, pelo correr indócil das águas, dos nomes e de um sertão que é mundo e pensamento, imensidão e pequenas veredas:

Água, águas. O senhor verá um ribeirão, que verte no Canabrava – o que verte no Taboca, que verte no Rio Preto, o primeiro Preto do Rio Paracatú – pois a daquele é sal só, vige salgada grossa, azul muito: nem boi não gosta, não traga, eh não. E tanta explicação dou, porque muito ribeirão e vereda, nos contornados por aí, redobra nome. Quando um ainda não aprendeu, se atrapalha, faz raiva. Só *Preto*, já molhei mão nuns dez. *Verde*, uns dez. Do *Pacari*, uns cinco. Da *Ponte*, muitos. Do *Boi*, ou da *Vaca*, também. E uns sete por nome de *Formoso*, *São Pedro*, *Tamboril*, *Santa Catarina*, uma porção. O sertão é do tamanho do mundo. (ROSA, 2001a, p. 89)

É nesse espaço vertente que se dá o contar emendado de Riobaldo, narrativa descontínua que une espaços, tempos, pessoas e acontecimentos distintos, numa cartografia imprecisa de um sertão que também se configura como pensamento móvel:

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? [...] O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão e pães, é questão de opiniães... O sertão está em toda parte. (ROSA, 2001a, p. 23-24)

Esse espaço móvel também se manifesta na configuração dos amores simultâneos de Riobaldo – Diadorim, Nhorinhá e Otacília. Aparentemente existe uma cartografia fixa que separa em campos distintos a natureza de cada um desses amores: Diadorim, o amor de travessia, uma amizade de amor; Nhorinhá, representando um amor carnal; e Otacília como compromisso do amor conjugal idealizado. No entanto, as encruzilhadas narrativas de Riobaldo os coloca sob a ação de uma mapa desmontável, e, ao invés de se estabelecer uma hierarquia ou uma rígida separação entre esses amores, conecta-os em espaços tantas vezes

simultâneos, construídos por uma narrativa-limiar que os colocam em processo de mútuas variações – “Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho, colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. **Coração mistura amores**. Tudo cabe.” (ROSA, 2001a, p.204, grifo nosso), confia o narrador.

Assim, embora Riobaldo procure mapear as características peculiares de cada um de seus amores, a tríade amorosa composta por Diadorim, Nhorinhá e Otacília é, em vários trechos da narrativa, apresentada em conexões inesperadas e submetida às linhas do devir que instauram as encruzilhadas do coração do protagonista – a potência do “entre” como força do devir que desterritorializa o espaço de cada um dos elementos dessa tríade. Conforme esclarecem os filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997a, p. 91):

Uma linha de devir não se define nem por pontos que ela liga nem por pontos que a compõem: ao contrário, ela passa *entre* os pontos, ela só cresce pelo meio [...]. Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois [...] uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos, levando um para a vizinhança do outro – e a vizinhança-fronteira é tão indiferente à contiguidade quanto à distância.

Um limiar que a narrativa descontínua de Riobaldo estabelece muito frequentemente refere-se à transversalidade das imagens de Diadorim e de Otacília. Amores que se aproximam sob tensão e em contiguidades inesperadas, tais qual a pedra de topázio, presente destinado a Diadorim, mas que acaba em poder de sua mulher Otacília. De modo análogo, os pensamentos em Otacília acabam gerando reflexões sobre o amor por Diadorim, em uma narrativa rizomática, na qual o amor de uma conduz necessariamente ao amor por outra.

Essa rede que coloca em tensa relação o amor de Riobaldo por Otacília com o amor de Diadorim ocorre desde o primeiro encontro:

[...] eu divulguei, qual que uma luz de candeia mal deixava, a doçura de uma moça, no enquadro da janela, lá dentro. Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos. E, o que mais foi, foi um sorriso. [...] a Nossa Senhora um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim – aquela cabecinha, figurinha de rosto, em cima de alguma curva no ar, que não se via. [...] Otacília. O prêmio feito esse eu merecia.
Diadorim – dirá o senhor: então eu não notei viciice no modo dele me falar, me olhar, me querer bem? [...] Era que ele gostava de mim com a alma, me

entende? O Reinaldo. Diadorim, digo. Eh, ele sabia ser homem terrível. [...] *O demônio na rua no meio do redemunho...* (ROSA, 2001a, p. 173-174)

Se, por um lado, a associação de Otacília à imagem da Virgem Maria leva Riobaldo a pensar na força demoníaca de Diadorim, sua ferocidade de guerreiro, num limiar entre Deus e o diabo, por outro são as poéticas e divinas imagens de Diadorim sobre os pássaros que inspiram Riobaldo em sua conquista pelo amor de Otacília:

Minha Otacília, fina de recanto, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença. Fui eu que primeiro encaminhei para ela os olhos. Molhei mão em mel, regrei minha língua. Aí falei dos pássaros, que tratavam de seu voar antes do mormaço. Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado. (ROSA, 2001a, p. 205)

Esse limiar Otacília-Diadorim perpassa a narrativa, um espaço-limiar entre os dois amores, que se instaura desde o relato do primeiro encontro até as reflexões sobre o Riobaldo aposentado, já casado com Otacília:

De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção. Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina... (ROSA, 2001a, p. 40)

Se a prostituta Nhorinhá aparece destacada como um amor de olhos e mãos, símbolo do amor físico, seu espaço é desterritorializado quando uma carta que ela envia para Riobaldo faz despertar nele um amor contemplativo, “aumentado na memória” e presente de todo o tempo. Assim o transitório se converte em permanente, e Nhorinhá assume o seu devir-Otacília como amor idealizado e seu devir-Diadorim como neblina de um amor que inquieta e permanece. Otacília e Diadorim também são colocadas em limiar com Nhorinhá, pois em um mesmo espaço encontra-se a mesma flor do amor, nomeada por Otacília como “Casa-comigo”, revelada como “Liro-liro” para Diadorim e imaginada como “Dorme-comigo” para Nhorinhá:

Indaguei o nome da flôr:
– ‘Casa-comigo...’ – Otacília baixinho me atendeu.[...] E o nome da flôr era o dito, tal se chamava – mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, delas respondem: – ‘Dorme-comigo...’ Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, nos Gerais confins; e que também gostou de

mim e eu dela gostei. Ah, a flôr do amor tem muitos nomes, Nhorinhá prostituta, pimenta branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno. Confusa é a vida da gente; como esse rio meu Urucúia vai se levar no mar. Porque, no meio do momento, me virei para lá onde lá estava Diadorim [...]. E Diadorim reparou e perguntou também que flôr era essa, qual sendo? – perguntou inocente. – ‘Ela se chama é *liroliro...*’ – Otacília respondeu. (ROSA, 2001a, p. 206-207)

Nesse cruzar de nomes para uma única flor, Nhorinhá, cujo efeito de sua carta no coração de Riobaldo tem o poder de desterritorializá-la em um devir-Otacília e em um devir-Diadorim, também vai desterritorializar as outras duas mulheres, fazendo com que elas assumam seu devir-Nhorinhá, já que o devir é sempre mútuo, não se dirigindo de um polo a outro, mas deslocando todos os territórios para o “entre”, para a zona indiscernível da desterritorialização. Nesses termos, o amor de olhos e mãos dedicado a Nhorinhá no plano dos sentidos é também amor aumentado na memória do plano das idealidades. Por outro lado, a narrativa que compõe os amores de Diadorim e Otacília no polo das idealidades também se dá no plano material e sensível do corpo: “Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para as suas formas [...]” (p. 198) e “Otacília, mel do alecrim”, “aqueles usos-frutos”. (p. 330) Amor como flor múltipla de muitos nomes, movimento instável de uma narrativa-limiar que conta e reconta o fluxo dos inesperados encontros, através de seus cortes, suas descontinuidades e suas imprevisíveis e renováveis articulações. “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. [...] Eu estou contando assim é porque é meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte” (p. 114) – Riobaldo justifica a falta de ordem e o contar incerto de sua narrativa-limiar.

5 O TEMPO SIMULTÂNEO DO CONTAR: LIMIARES DO “JÁ” E DO “AINDA NÃO”

5.1 VIAGENS DE RANGE REDE: LINHAS DE UM TEMPO RECRUZADO

As narrativas de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol* expressam um contar que se desenvolve a partir de duas perspectivas temporais: uma que dá conta da sucessão dos fatos em uma continuidade de causa e efeito e outra que instaura a paradoxal simultaneidade do tempo do devir. Em *Grande sertão: veredas*, temos um narrador que, ao rememorar os fatos do passado, não só recupera o tempo vivido, mas estabelece uma multiplicidade de outros possíveis caminhos, em reinterpretações de sua travessia. Na *mise-en-scène* de *Deus e o diabo na terra do sol*, uma narrativa linear, que acompanha o avançar do protagonista rumo à sua salvação, é atravessada por jogos paradoxais de imagens e sons, em uma zona descontínua, de cruzamentos que se desenrolam no tempo nômade da reversível batalha entre Deus e o diabo.

Trata-se, portanto, da tensa relação entre duas leituras de tempo: o tempo contínuo do *Cronos* e o tempo-limiar do *Aion*. Essas duas formas de temporalidade, já tratadas por Deleuze em seu livro *Lógica do sentido*, são retomadas pelo autor em seu trabalho conjunto com Felix Guattari, no quarto volume da obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Eles assim as definem:

Aion, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não para de dividir o que acontece em um já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E *Cronos*, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito. (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 48-49)

Se o tempo do *Cronos* define o “ser”, o estado das coisas, a identidade que marcou o passado, destaca o presente e se propõe, sucessivamente, como plano para o futuro, o tempo do *Aion* refere-se ao deslizamento do “verbo”, daquilo que se configura como um indefinido tornar-se, como “acontecimento”. Na filosofia deleuziana, o “acontecimento” é entendido não como ato pontual realizado ou a ser efetivado, mas como ato em processo, irreduzível inacabamento, já que se desenvolve em meio às velocidades dos fluxos do “entre”, e não

como resultado factual de um determinado presente, passado ou futuro. Com efeito, se *Cronos* é o tempo da identidade estabelecida e seus passos sucessivos, o *Aion* é o tempo-limiar das identidades moventes e seu incessante devir. Nas palavras de Gilles Deleuze (2003, p. 9):

O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o pouco, o demasiado e o insuficiente *ainda*, o já e o *não*: pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre *os dois ao mesmo tempo*, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa (cortar demasiado profundo mas não o bastante). O ativo e o passivo: pois o acontecimento, sendo impassível, troca-os tanto melhor quanto não é *nem um nem outro*, mas seu resultado comum (cortar-ser cortado). A causa e o efeito: pois os acontecimentos, *não sendo nunca nada mais do que efeitos*, podem tanto melhor uns com os outros entrar em funções de quase-causas ou de relações de quase-causalidade sempre reversíveis (a ferida e a cicatriz).

É, pois, na simultaneidade reversível dos paradoxos que se dá o tempo de um contar que transforma o fato vivido, possível de se demarcar em uma narrativa sucessiva, em um elemento neutro a compor a multiplicidade da narrativa móvel e descontínua do vivível. Uma narrativa engendrada na tensão entre o *Cronos* e o *Aion*, por meio da qual a linearidade é rasurada pela simultaneidade das encruzilhadas de um tempo-limiar, cujo efeito de transbordamento compõe os riscos desgovernados das virtualidades.

Esse tempo incontido do “já” e do “ainda não” é o que determina a noção de “contemporâneo”, defendida por Giorgio Agamben em seu ensaio sobre o tema. Dialogando com Barthes e Nietzsche, Agamben relaciona esse conceito com a abordagem nietzschiana de intempestividade, defendendo que uma fratura no tempo cronológico, responsável por fazer coincidir o que passou com o que vai passar, é que determina uma contemporaneidade como expressão de uma atualidade inapreensível. É no limiar dessa fratura que o filósofo italiano compreende o contemporâneo como um presente que se furta:

Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo. Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem um lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é,

também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós. (AGAMBEN, 2009, p. 65-66)

A análise do filósofo convoca, portanto, o tempo cronológico apenas para fraturá-lo em uma descontinuidade que faz do “já” um “ainda não”, inviabilizando, assim, qualquer possibilidade de fixação do tempo presente. Nesse sutil limiar entre o instante que passou e o que vai passar, instala-se esse desconhecido, inconcluso e móvel contemporâneo. Como afirma Giorgio Agamben (p. 64): “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.”.

Para refletir sobre a maneira como a simultaneidade gerada pelo limiar entre um “já” e um “ainda não” atravessa e fratura as linhas da continuidade cronológica, é necessário levar em consideração, sobretudo para as análises das obras aqui estudadas, o fato de que não há uma distinção exata entre as estratégias narrativas que comportam a leitura do tempo *Cronos* e a do tempo *Aion*, visto que não se trata de duas leituras puras do tempo, mas da maneira como elas se relacionam, digladiam-se e se suplementam em uma constante tensão, expressa por um jogo móvel e reversível entre presente, passado e futuro. Tanto em *Grande sertão: veredas*, quanto em *Deus e o diabo na terra do sol*, o fio, ou melhor, o novelo narrativo se dá pelo cruzamento dessas abordagens temporais, fazendo com que uma tentativa de ordenamento cronológico do tempo redunde em um inusitado cruzamento entre passado e futuro; por outro lado, o tempo simultâneo do devir carece das linhas ordenadoras dos momentos pontuais de presente, passado e futuro para que o embaralhamento delas possa disparar o caráter nômade dos paradoxos do “já” e do “ainda não”. Assim, as instâncias narrativas aqui estudadas não se dividem necessariamente em uma polaridade determinada, na qual o tempo cronológico dominaria certos trechos, e o tempo do devir configuraria outros, mas em um cruzamento de fios narrativos que se remetem de modo recíproco, paradoxal e inapreensível.

As viagens de range rede do aposentado protagonista-narrador de *Grande sertão: veredas* compõem uma narrativa que retoma sua travessia pelos sertões em dois eixos temporais: o tempo cronológico do vivido, no qual os fatos de sua trajetória podem ser localizados em um determinado momento de seu passado, e o tempo do devir, cujos cruzamentos de momentos descontínuos instauram as incessantes virtualidades de um vivível sempre em aberto. “Possível o que é – possível o que foi [...] E – mesmo – possível o que não

foi.” (ROSA, 2001a, p.538) – atesta o narrador Riobaldo, em seu desenho sobre as teias embaraçadas do tempo e do contar.

A percepção da obra *Grande sertão: veredas* como uma história contada em dois planos narrativos é uma questão a que a crítica rosiana, desde seus trabalhos precursores até os mais recentes, tem dedicado atenção – é o caso, por exemplo, dos escritos de Cavalcanti Proença, José Carlos Garbuglio e Evelina Hoisel.

Em um trabalho inaugural sobre o *Grande sertão*, Cavalcanti Proença (1958), no livro *Trilhas do grande sertão: veredas*, propõe duas linhas paralelas para a análise do romance: um plano objetivo, que narra os combates e as andanças do protagonista pelos sertões, e um plano subjetivo, que busca dar conta das “marchas e contramarchas de um espírito estranhamente místico, oscilando entre Deus e o Diabo”. (PROENÇA, 1958, p.6) Segundo o ensaísta, esses planos se superpõem em um romance que, para fins de análise, pode ser dividido em três partes: a primeira, individual, subjetiva, que trata dos elementos da alma humana; a segunda, coletiva, que faz de Riobaldo um símile do herói medieval, típico das novelas de cavalaria; e a terceira, mítica, cujos elementos naturais, como os buritis, os rios, o vento e o espaço do sertão se estabelecem como personagens da narrativa. Embora estabeleça uma divisão da obra em camadas, Cavalcanti Proença o faz tão somente como estratégia facilitadora de análise, já que o ensaísta não pretende uma distinção em partes individualizadas. Ao contrário, sua análise ressalta a interpenetração de tais camadas na complexa rede que compõe a trama narrativa do romance.

José Carlos Garbuglio (1991), em seu ensaio “A estrutura bipolar da narrativa”, retoma a proposta de Proença de analisar o *Grande sertão* com base nos planos objetivo e subjetivo da narrativa. Segundo o autor, o plano objetivo é diacrônico, pois dá conta do desenrolar dos fatos que marcam a história do protagonista; já o plano subjetivo se desenvolve de modo sincrônico, uma vez que se refere às especulações do protagonista-narrador acerca das questões que atravessam o rememorar de sua travessia pelo sertão. O ensaísta acentua o caráter expositivo do primeiro e crítico do segundo, marcando, assim, o plano dos fatos e o plano da compreensão deles, sua recriação e análise. Como na análise de Cavalcanti Proença, a proposta da divisão não implica o isolamento de tais planos. A visão de Garbuglio também se ampara na articulação entre os dois planos, intensificada, segundo este autor, pela estratégia não linear da trama narrativa: “uma narrativa em ziguezague, de que o narrador, todavia, tem plena consciência.” (GARBUGLIO, 1991, p.427) De acordo com o autor, esse ziguezague não apenas expressa o fluxo desordenado da memória, mas estimula outros

acontecimentos adormecidos, pois a trama descontínua proporciona a revelação de fatos diversos em processos de quase simultaneidade. Garbuglio destaca a bifurcação do plano objetivo em duas linhas: uma que acompanha as andanças do protagonista, e outra, subsidiária, que dá conta dos jagunços de Hermógenes em terras da Bahia. Também o plano subjetivo é composto de dois eixos: o das especulações existenciais, viabilizadas pelo exercício criativo de uma linguagem capaz de exprimir as relações do sensível com o inteligível, e um eixo metalinguístico, que se propõe a refletir sobre o processo narrativo. A polarização proposta pelo autor considera, portanto, a relação entre os polos, garantindo a análise do caráter dinâmico e entrançado da narrativa.

Na sua obra *Grande sertão: veredas*: uma escritura biográfica, Evelina Hoisel (2006), ao analisar a narrativa riobaldiana como uma autobiografia do protagonista, destaca a relação entre dois planos da narrativa: o plano do viver e o plano do narrar. Na análise de Hoisel (2006, p. 101, grifo nosso):

Grande sertão: veredas se constrói didaticamente como uma autobiografia. Na sua escritura encontra-se dramatizada a complexidade das relações entre a **vida vivida e a vida contada** em *tempo de posteridade*. Riobaldo, ao narrar a sua história – trata-se de uma autobiografia oral, tão frequente em determinadas tradições ou grupos sociais – constitui-se como um sujeito que se presentifica na cena de seu diálogo-monólogo, procurando reatar os diversos fios que entrelaçam sua memória.

O tratamento contemporâneo da noção de autobiografia que a autora imprime em seus estudos passa por essa relação entre a vida vivida e a vida contada, na qual o resgate dos fatos não se dá apenas como trechos do vivido, mas simultaneamente como dramatização do viver pelo ato de linguagem, pelo qual as lacunas de interpretação de si vão sendo preenchidas em novas e incessantes ressignificações.

Os três estudos, portanto, analisam a narrativa riobaldiana, tendo como base a existência de um plano que marca o desenrolar dos fatos da narrativa e outro que se refere à narração propriamente dita, com todas as inferências e análises do personagem-narrador. Os três autores citados – Cavalcanti Proença, José Carlos Garbuglio e Evelina Hoisel –, longe de propor uma separação entre tais planos, enfatizam sua interpenetração, já que eles não são estabelecidos de forma pura, mas em um entrecruzar que forma a trama narrativa.

Considerando também a articulação entre os planos do vivido e do narrado em *Grande sertão: veredas*, procuramos contribuir com tal discussão, analisando a narrativa riobaldiana

segundo a relação entre duas leituras de temporalidade: a de um tempo ordenador, que busca resgatar a memória em um passado localizável, e a de um tempo-limiar do devir, que, ao aproximar trechos de épocas diversas, viabiliza os cruzamentos responsáveis pela multiplicidade sígnica de um contar errante.

Com base na classificação proposta por Walter Benjamin (1994) a respeito de dois tipos de narradores, o mestre sedentário e o aprendiz migrante, poderíamos, à primeira vista, considerar o jagunço aposentado Riobaldo como um narrador que se configuraria como mestre sedentário. Entretanto, o narrador de *Grande sertão: veredas* reúne em si a figura do mestre sedentário, que relata suas façanhas para descobrir o ponto de uma moral, de uma explicação para sua trágica história, e a figura do aprendiz migrante, que engendra uma narrativa contemporânea ao ato de narrar, fazendo das memórias do vivido um campo aberto para outros possíveis. Walter Benjamin, na distinção que faz entre esses dois tipos de narradores, chama a atenção para o fato de que eles se interpenetram, já que ambos “trabalham na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro.” (BENJAMIN, 1994, p. 99) Quanto ao narrador Riobaldo, mais do que uma transformação pela qual o mestre sucede o aprendiz, temos uma simultaneidade, na qual ser mestre requer as dúvidas e a ação do aprendiz – “Quem desconfia, fica sábio.” (ROSA, 2001a, p.154) – e ser aprendiz passa pela travessia como retomada do vivido, unindo-se inevitavelmente ao gosto do sedentário pela especulação de ideias, haja vista tratar-se de um sertão onde: “O que é para ser – são as palavras!” (p.64)

Esse narrador que se constitui no limiar entre o mestre sedentário e o aprendiz migrante não faz de suas viagens de “range rede”⁵⁵ um retorno a um passado cronológico; não se trata, pois, da ordenação do vivido, antes, é o próprio contar desordenado que vai, em um tempo recruzado, produzir as virtuais viagens de uma travessia que se constitui como potência do meio, signo do inacabado. Afinal, conforme declara ao seu interlocutor: “Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava.” (ROSA, 2001a, p.546)

⁵⁵ A expressão “range rede” é uma imagem usada pelo narrador Riobaldo a fim de contrapor duas espécies de movimentos de sua travessia, a do jagunço em ação no tempo do vivido e a do ex-jagunço, que, na aparente imobilidade de sua rede de fazendeiro aposentado, retoma e simultaneamente imprime novos rumos à sua travessia, agora cumprida sobre o lombo da palavra.

5.1.1 Um Amor Intempestivo

É já na condição de jagunço aposentado, quando se encontra de range rede e se dedicando a especular ideias, que Riobaldo recebe a carta de Nhorinhá. Trata-se de uma carta viajante, escrita por seu amor de olhos e mãos, a prostituta Nhorinhá, moça com quem Riobaldo viveu um relacionamento passageiro, aparentemente apenas físico. Riobaldo relata, então, a trajetória de um papel que viaja oito anos até chegar a seu conhecimento:

Mire veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá, filha de Ana Duzuza: um dia eu recebi dela uma carta: carta simples, pedindo notícias e dando lembranças, escrita, acho que, por outra alheia mão. [...] Escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oitos anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que se zanzou, para um lado longe para o outro, nesses sertões, nesses gerais, por tantos bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas. Ela tinha botado por fora só: *Riobaldo que está com Medeiro Vaz*. E veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Quase não podia mais se ler, de tão suja, dobrada, se rasgando. Mesmo tinha enrolado noutro papel, em canudo, com linha preta de carretel. Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo. Último, que me veio com ela, quase por engano de acaso, era um homem que, por medo da doença do toque, ia levando seu gado de volta dos gerais para a caatinga [...]. Eu já estava casado. Gosto de minha mulher, sempre gostei, e hoje mais. Quando conheci de olhos e mãos essa Nhorinhá, gostei dela só o trivial do momento. Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo; e aí já estivesse morando mais longe [...]. Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo o tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci concernente amor. Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca. De lá para lá para lá, os oito anos se baldavam. Nem estavam. Senhor subentende o que isso é? A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser mais linda. De certo, agora não gostasse mais de mim, quem sabe até tivesse morrido... Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. (ROSA, 2001a, p. 115-116)

Tal qual um naufrago em uma ilha, que lança seu pedido de socorro na deriva das marés, sem certeza alguma de que será um dia ouvido, Nhorinhá, como sujeito de enunciação, lança-se sem rumo, sem destinatário preciso, em viagens de papel, a “navegar sertão” (p.331) por móveis encruzilhadas. A carta segue para um espaço indefinido, “*Riobaldo, que está com Medeiro Vaz*” (p. 115); nômade, como seu destinatário, ela se perde e se reencontra nas encruzilhadas do sertão, parando de mão em mão, vindo e voltando pelas móveis mãos de seus múltiplos Hermes. Desterritorializando-se a cada percurso, a cada desconhecido mensageiro, a carta sequer era a mesma, enrolada agora já em outros papéis, transformada e

vertente como os rios dos sertões, que assumem vários nomes até poderem desaguar no mar. Dessa carta, “escrita, acho que, por alheias mãos” (p. 115), não podiam mais precisar o remetente, o destinatário, sequer o exato conteúdo: “E veio trazida por tropeiro e viajantes, recruzou tudo. Quase não podia mais se ler [...]. Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo. Último, que me veio com ela, quase por engano de acaso [...]”. (p. 115)

Na narrativa do *Cronos*, a carta sai do passado, deteriora-se, suja e rasgada pela ação do suceder do tempo, para encontrar seu destino oito anos depois, em um futuro onde seus desejos não poderiam mais ser atendidos, afinal, oito anos se passaram, o Riobaldo do futuro já estava casado, e a Nhorinhá do passado quiçá nem mais existisse. Na narrativa do *Aion*, o efeito temporal é outro: passado e futuro se comunicam em imprevisíveis encruzilhadas, e a errância do papel torna-se também errância do tempo, para fazer com que Riobaldo ame *a posteriori* a Nhorinhá do passado, amor intempestivo, que nasce atrasado e transforma o amor de tempo anterior: “Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo o tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive [...]”. (p. 116) A carta viajante que promove o devir de Nhorinhá, cuja imagem fica engrandecida a cada retomada da memória, também promove um fluxo desordenado do tempo, capaz não apenas de transformações sucessivas, mas de ir e vir no devir de um tempo-limiar, que faz do passado futuro e do futuro, passado, escrevendo as múltiplas narrativas do vivido e do vivível. Como atesta o narrador Riobaldo: “Era o que eu acho, é o que eu achava” (p.261), limiar que faz do passado (“Era”) um saber do presente (“o que eu acho”), e do presente (“é”) uma experiência do passado (“o que eu achava”), nesse tempo reversível do contar; um tempo que não se deixa capturar num presente fixo, já que o “eu acho” do presente já é passado (“era o que eu acho”) e o achar do passado (“eu achava”) só se constitui em um tempo posterior (“é o que eu achava”) – fluxo indefinido que revela o limiar do “já” e do “ainda não”.

É esse tempo impreciso do devir que faz do contar uma tarefa dificultosa e, do viver, uma experiência vertente e perigosa. Ciente da indefinição que a cerca, a personagem de uma outra história, Clarissa, a protagonista do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Wolf, vive tal sensação de uma vida sempre perigosa:

A partir de agora, **nunca mais diria de ninguém que a pessoa era isso ou aquilo. Ela se sentia muito jovem; ao mesmo tempo, inconcebivelmente velha.** Passava por tudo como uma faca afiada; ao mesmo tempo, ficava de fora, contemplando. Tinha uma sensação permanente, olhando os táxis, de estar longe, longe, bem longe no mar e sozinha; sempre era **invadida por**

essa sensação de que era muito, muito perigoso viver, ainda que por um dia. (WOLF, 2012, p. E-book 3%, grifos nossos)

No perigoso tempo em que não mais se pode afirmar que uma pessoa seja isto ou aquilo e que basta um dia, ou um instante, para o jovem tornar-se velho, e o velho converter-se em jovem, Nhorinhá se desterritorializa de seu lugar de amor de olhos e mãos para tornar-se a amante idealizada, aumentada pelas viagens de range rede, que a fazem oscilar no trânsito entre passado e futuro, entre o tempo do amor pequeno, que brota para depois crescer, e o tempo do amor destinado, que cresce para só depois brotar⁵⁶. O trânsito se mantém nos dois sentidos ao mesmo tempo porque um termo não se desterritorializa sem se reterritorializar no outro. A desterritorialização é um agenciamento recíproco, via de mão dupla, na qual o devir de um é o devir de outro; logo, o devir de um amor de todo o tempo, afetivamente idealizado pelos aumentos da memória, não se faz apenas no campo espiritual do sentimento, mas também na sensação física do “gosto bom ficado em meus olhos e em minha boca”. (ROSA, 2001a, p. 116) Por sua vez, o devir do amor cheiroso da prostituta se sente não só no quente do corpo, mas nas viagens da ideia – “Nhorinhá prostituta, pimenta branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno. Confusa é a vida da gente; como esse rio meu Urucúia vai se levar no mar.” (p. 206), lembra o aposentado Riobaldo.

Nas metamorfoses do indomável tempo riobaldiano, oito anos se convertem em um instante, a revelar a carta que transforma o amor fugaz, de um tempo pequeno, em um amor de todo o tempo, até desse tempo miúdo, quando ele nem sequer existia. As palavras nômades, inocentes e perigosas de Nhorinhá acionam o limiar entre o instante e o permanente, como a passante⁵⁷ de Baudelaire (1995, p. 179), que, no seu rápido movimento, alarga o tempo, sob o olhar parado do *flâneur*.

⁵⁶ Refletindo sobre Diadorim, Riobaldo descreve a ordem imprevisível e instável do amor: “Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na ideia, querendo e ajudando; mas quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desses, cresce primeiro; brota é depois.” (ROSA, 2001a, p. 155)

⁵⁷ A UMA PASSANTE

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa,
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 179)

Viver é muito perigoso; o tempo de um minuto é simultaneamente o tempo de todo o sempre, de uma vida inteira, e a vida repetida é também escorregável devir, no qual se é desgovernado, sempre outro, em um sertão móvel e sob as diretrizes de um tempo-limiar. “A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutra galho” (ROSA, 2001a, p. 80), explica o narrador, a fim de que seu interlocutor possa acompanhar seu relato errante e desordenado.

5.1.2 Avisos de um Depois Antecipado

Se a carta recebida no futuro tem a capacidade de alterar a Nhorinhá do passado, uma vez que o fato do futuro se desloca para ressignificar os relatos e colocar o passado em devir – “E Nhorinhá eu deamei no passado, com um retardo custoso” (ROSA, 2001a, p. 156) –, com o personagem Hermógenes o efeito é o inverso: o passado antecipa o futuro em intuições sobre um mal que ainda não aconteceu, mas que já se encontra lá.

Intuições que são mais bem esclarecidas nas viagens de range rede, quando o aposentado narrador se dedica ao gosto de especular ideias, mas o fluxo entre o “já” e o “ainda não” não é específico da história contada, inclui a própria história vivida, uma vez que, mesmo no tempo de ação, as ligeiras intuições que o jagunço sente durante o quente de sua travessia já demonstram esse tempo simultâneo, feito de camadas que se cruzam na complexidade de uma vida que não pode ser entendida, já que abarcá-la seria negar o movimento que a constitui: “Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes [...]. Todos os sucedidos acontecendo, o sentir forte da gente – o que produz o ventos.” (p. 327), justifica-se o narrador.

Ao contrapor o tempo da ação e o tempo da aposentadoria, Riobaldo os distingue afirmando que, no primeiro, agia e, no segundo, pensava:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro não fantasêia. Mas agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorregos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia. (ROSA, 2001a, p. 26)

No ato da ação, as intuições chegavam até Riobaldo como ligeiras especulações de ideias que existiam e não existiam, de um tempo que é simultaneamente passado, presente e

futuro. Se o cruzamento desses tempos é mais bem perscrutado pelo exercício da memória, isto não invalida certa reflexão que já se faz no momento da intuição. É o que ocorre com Riobaldo, em seu primeiro encontro com Hermógenes, na casa de Selorico Mendes, quando o narrador ainda sequer havia aderido ao bando dos ramiros:

Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos? Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças. Naquela hora, eu estava querendo que ele não virasse a cara. Virou. A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo. (ROSA, 2001a, p. 133)

A reflexão sobre o mal que Hermógenes produziria no bando já estava presente antes do dano que ele causaria ao bando, e Riobaldo antecipa o futuro em avisos premonitórios que o ajudam a perceber as encruzilhadas do tempo:

E mesmo forte era a minha gastura, por via do Hermógenes. Malagourado de ódio: que sempre surge mais cedo e às vezes dá certo, igual palpite de amor. Esse Hermógenes – belzebu. Ele está caranguejando lá. Nos soturnos. Eu sabia. Nunca, mesmo depois, eu nunca soube tanto disso, como naquele tempo. O Hermógenes, homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros. (ROSA, 2001a, p. 197)

Mesmo no calor da batalha, momento de toda a ação, já subsiste a percepção de um tempo recruzado, no qual o futuro está ali, arranhando o presente, marcando o fluxo do devir, e já se sabe e ainda não se sabe, como um encontro entre o muito cedo e o muito tarde. Guerreando ao lado e sob o comando de Hermógenes, Riobaldo, ainda que envaidecido com os elogios do chefe⁵⁸, já antecipava vinganças futuras, adiantadas razões:

Surgidamente, aí, principiou um desejo que tive – que era o de destruir alguém, a certa pessoa. O senhor pode rir: seu riso tem siso. Eu sei. Eu quero é que o senhor repense as minhas tolas palavras. E, olhe: tudo quanto há, é aviso. Matar a aranha em teia. Se não, por que era que já me vinha a ideia desejável: que joliz havia de ser era se meter um balaço no baixo da testa do Hermógenes? (ROSA, 2001a, p. 186)

Assim, malgrado a distinção primeira do narrador entre o tempo de ação e o tempo de reflexão, está no seu próprio relato o cruzamentos dessas duas linhas temporais, já que a força da ação produz no quente do momento as ideias ligeiras – “mas foi o que eu pensei, e pensei

⁵⁸ A relação paradoxal de afinidade e aversão que Riobaldo estabelece secretamente com Hermógenes foi discutida no terceiro capítulo desta tese, no tópico 3.3, intitulado “A obscura face do inimigo: interpretações do mal em Riobaldo e Antônio das Mortes”.

ligeiro” (p. 423) – e o especular de ideias altera o acontecimento das ações – “Era [traição]? Hoje eu sei que não [...]. Mas era, traição, isto também sim: era, porque eu pensava que era. Agora, depois mais do tudo que houve, não foi? (p. 215)

5.1.3 Cortes, Reversões e Conexões Inesperadas no Balancê da História

Em suas viagens de range rede, o narrador estabelece o corte temporal, que fratura o tempo cronológico e institui o limiar reversível entre passado e futuro. O relato entrançado da carta de Nhorinhá expressa com uma impressionante força imagética uma das mais contundentes reflexões do narrador acerca do caráter movente do tempo-limiar da memória:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se 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 não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (ROSA, 2001a, p. 200)

Na travessia sígnica do narrador Riobaldo, o balancê da memória faz do repetido força da diferença, e a história é recontada em possibilidades suplementares que compõem o jogo incerto do viver e do seu relato. O balancê da memória serve de trama narrativa para a complexidade inapreensível das encruzilhadas do viver, no tempo incerto, feito de cortes e conexões inesperadas, tensa coexistência do “já” e do “ainda não”.

Seguindo a ordem de importância da memória – “[...] conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença.” (p. 116) –, a trama narrativa é montada em um tempo descontínuo por meio de cortes cronológicos, conexões paradoxais, flashes de fatos futuros. Ainda que o leitor consiga organizar parcialmente a narrativa de *Grande sertão: veredas* em uma lógica cronológica, os cruzamentos de horas, pessoas, lugares, fatos e reflexões já macularam irremediavelmente a percepção dessas imagens, já constituídas sob o caráter tenso e contaminador da descontinuidade. Assim, os olhos verdes da moça Maria Deodorina terão sempre a dessemelhança dos olhos do Menino; o caçador de jagunço Zé Bebelo já carrega em seu caráter certo traço de companheiro de jagunçagem; o amor fugaz da prostituta com cheiro de pimenta trará consigo a marca indelével dos aumentos da memória; o amor divino que Diadorim inspira em Riobaldo será perturbado pelo pacto sobrenatural com o demônio; e as

alegrias de vida, apresentadas por Diadorim a cada voo de um manuelzinho-da-crôa⁵⁹ – passarinho do amor, que só anda em par –, estarão atravessadas pelo risco frio da vingança⁶⁰ e de sua trágica morte. Aliás, esses efeitos de um tempo recruzado e descontínuo são a própria chave de leitura capaz de decifrar a história, por isso o narrador solicita que também a atenção do seu interlocutor e, por sua vez, do próprio leitor se deem de modo descontínuo: “[...] o senhor veja, o senhor escreva. As grandes coisas, antes de acontecerem.” (p. 305)

É com uma leitura limiar do tempo, com suas inversões entre passado e futuro, que o jagunço Riobaldo pode compor a multiplicidade narrativa de sua história. Nesses termos Riobaldo começa sua história com as reflexões acerca do bem e do mal, de Deus e do diabo, vai cruzando tais reflexões com relatos de suas andanças ao lado de Diadorim e com curtas histórias que relativizam os lugares de bem e mal. Quando está contando suas primeiras andanças no bando como jagunço, o narrador faz um corte narrativo e retoma o tempo anterior, quando seguia, como secretário e professor do chefe, o grupo de caçadores de jagunços, liderados por Zé Bebelo; faz novo corte, enfatizado pelo narrador com o aviso, “ao fim retomo, emendo o que vinha contando” (p.94), e dá outro salto no tempo, partindo para a fase adiantada do enredo, na época em que o grande líder, Joca Ramiro, é morto, e o bando se mobiliza para vingar tal dano. Essa montagem descontínua se dá não apenas no eixo central do enredo, composto pelas aventuras de Riobaldo nos Gerais, mas também em curtos contos, como o de Maria Mutema e o do pacto de Faustino e Davidão, que funcionam como planos isolados que ajudam a romper com a continuidade narrativa e são usados para ampliar as especulações do narrador sobre as questões de reversibilidade entre o bem e o mal. A história de sua tríade amorosa também é contada de modo recruzado, na qual aparecem Nhorinhá, Diadorim e Otacília, conectadas e tensionadas pelo tempo descontínuo da narrativa. O próprio relato da carta de Nhorinhá, que, por si só, já propõe um tempo-limiar, reversões de passado e futuro, sofre um corte, e a história se desloca do Riobaldo aposentado para apresentar o primeiro encontro entre o menino Diadorim e o Riobaldo de quatorze anos de idade, em uma

⁵⁹ “Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera dos pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. [...] Mas o Reinaldo gostava: – ‘É formoso próprio...’ – ele me ensinou. [...] – ‘É aquele lá: lindo!’ Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijinhos de biquinim – a galinholagem deles. – ‘É preciso olhar para esses com um todo carinho...’ – O Reinaldo disse. [...] O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa.” (ROSA, 2001a, p. 159).

⁶⁰ “Treva toda do sertão, sempre me fez mal. Diadorim, não, ele não largava o fogo de gelo daquela ideia; e nunca se cismava. Mas eu queria que a madrugada viesse. Dia quente, noite fria.” (ROSA, 2001a, p. 48).

contiguidade inesperada entre as imagens de Otacília, Nhorinhá e Diadorim e entre fases tão díspares da vida do narrador.

A utilização desse tempo não cronológico, de inusitados limiares entre o “já” e o “ainda não”, cuja ação é capaz de modificar o vivido em novas investidas do pensamento, é de plena consciência do narrador, que a justifica em vários momentos do relato:

Sei que estou contanto errado, pelos altos. Desemendo. [...] Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte. (ROSA, 2001a, p. 114);

[...] o senhor veja, o senhor escreva. As grandes coisas, antes de acontecerem. (p. 305);

Ah, eu estou vivido, repassado. Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem... (p. 47);

A lembrança da gente se guarda em trechos diversos [...] (p. 114-115);

Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. (p.214);

Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto (p. 115);

Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. (p. 37);

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. (p. 116)

É nesse entrançado jogo de inversões entre passado e futuro que os signos perdem qualquer pretensão unívoca e assumem sua natureza múltipla, em uma instabilidade paradoxal que faz com que o bem nasça do mal, o saber, do não saber, a velhice, da juventude, e vice-versa; um abandono das seguras margens para buscar a indefinida margem do meio. Assim, qualquer denominação precisa é destituída em nome de uma zona intermediária, onde se é sempre os dois, sempre o movimento do “entre” nesse tempo-limiar, que marca a simultaneidade indefinida da velhice e da juventude, do antes e do depois, do cedo e do tarde – “Se não o senhor me diga: preto é preto? Branco é branco? Ou: quando é que a velhice começa, surgindo de dentro da mocidade.” (p. 262)

A simultaneidade passado-futuro, velhice-juventude, cedo-tarde não é dada pela soma dos dois termos, mas pelo limiar que marca a relação inapreensível que se dá entre os dois, visto que a simultaneidade de um tempo limiar está na natureza paradoxal dessa relação, reside no fato de que, ao ser um, se é necessariamente o outro, e vice-versa. Gilles Deleuze, ao analisar a perda da identidade de Alice, quando a protagonista do País das Maravilhas sofre suas diversas transformações, argumenta:

Quando digo “Alice cresce”, quero dizer que ela se torna maior do que era. Mas por isso mesmo ela também se torna menor do que é agora. Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela se *torna* um e outro. Ela é maior agora e era menor antes. Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos fazemos menores do que nos tornamos. Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. (DELEUZE, 2003, p. 1)

É o devir incontido no limiar entre o “já” e o “ainda não”, o tornar-se um e outro, que faz com que a velhice contenha a juventude, e a juventude contenha a velhice, caracterizando a ação móvel e criadora desse tempo simultâneo do contar em *Grande sertão: veredas*.

Duas personagens que podem ser tomadas como imagens desse tempo-limiar proposto pelo narrador Riobaldo são a protagonista Rosalina da novela “A estória de Lélío e Lina”, extraída do livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*, e a Moça, personagem do conto “Nenhum, nenhuma” do livro *Primeiras estórias*.

Rosalina (Lina) e Lélío formam o casal protagonista do conto “A estória de Lélío e Lina”. Lélío é um vaqueiro, que saiu de Tromba-d’Anta e veio para o Pinhém, onde passa a trabalhar com o fazendeiro seo Senclér. No Pinhém, Lélío conhece Rosalina, uma bela velhinha de sábias palavras, passos firmes e olhos brilhantes – “Era diversa de todas as outras pessôas.” (ROSA, 2001b, p. 232) – e por quem Lélío se apega, preso que está por um grande e inexplicável afeto. O primeiro encontro com Lina é assim percebido por Lélío:

E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. [...] E – só a voz baixinho no natural, como se estivesse conversando sozinha, num simples de delicadeza [...] mas voz diferente de mil, salteando com uma força de sossego. Era um estado – sem surpresa, sem repente – durou como um rio vai passando. [...] Lélío não se sentia [...]. Viu riso, brilho nos olhos – que, tivessem de chorar, de alegria só era que podiam... –; e mais ele mesmo nunca ia saber, nem recordar ao vivo exato aquele vazio no momento. [...] E era nela que seus olhos estavam. Mas era uma velhinha. Uma velha... Uma senhora. (ROSA, 2001b, p. 232-233)

O signo da velhice se confunde com o da mocidade; Lina é essa personagem que, como definiria Riobaldo – se desta história fosse ele também o narrador –, não pode ser delimitada em prazos de velhice ou mocidade, apenas o encontro indefinido entre o cedo demais e o tarde demais, entre a velhice e a juventude, simultaneamente uma mocinha velha e uma velhinha moça.

Lina, que trata carinhosamente Lélío como “Meu-Mocinho”, vê nele o par perfeito, feitos um para o outro, se não fossem os desencontros de um romance anacrônico, muito cedo para Lélío, muito tarde para Lina. E é constatando a intempestividade desse encontro que Lina compõe sua declaração de amor para Lélío: “– ‘Agora é que você vem vindo, e eu já vou- m’ embora. A gente contraverte. Direito e avesso... Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais. Deus pune só por meio de pesadelo. Quem sabe foi mesmo por um castigo?...’” (p.237-238) Mas o castigo torna-se dádiva, pois é nesse desencontro entre o “já” e o “ainda não”, na zona indiscernível entre um muito cedo e um muito tarde, que o grande encontro de um indefinido amor pode se realizar entre Lélío e Lina, aquela “amizade fora das normas” (p. 306), que o “regrista” Alípio, filho de Lina, não conseguia compreender ou aceitar. Qual a natureza daquele amor? Impossível precisar. Lélío apenas sabia que a força do amor que os unia era definitiva, longe dela sobraria apenas “a sorte tristonha” (p. 310); um amor no limiar entre o encontro e o desencontro, entre o “já” e o “ainda não”, o muito cedo e o muito tarde, o nada e o tudo. E Meu-Mocinho vai embora com Mãe Lina, como se fugisse com a namorada, tendo os jagunços do pai no seu encalço. – “Ele a ela: – ‘É nada?’ E ela a ele: – ‘É tudo. [...] E se olharam, era como se estivessem se abraçando.” (p. 311)

A plasticidade dos signos também está presente no conto “Nenhum, nenhuma”, narrativa na qual o instável jogo do lembrar-esquecer estabelece os limiares do tempo e dos signos. Juventude e mocidade se encontram na bela figura da Moça e na velhinha Nenha. No conto, a velhinha já decrépita é signo de vida, e não de morte, e a Moça? “ela também uma menina ancianíssima.” (ROSA, 2005, p.97) A Moça e Nenha, ambas simultaneamente menina e anciã, morte e vida, lembrança e esquecimento nos encontros e desencontros do Menino e seu reversível jogo de se achar e se perder no rio renovável da memória e dos signos. Decifração infinita, pois, como afirma Deleuze referenciando a obra de Proust (2006), *Em busca do tempo perdido*: “o tempo perdido não é simplesmente o tempo passado; é também o tempo que se perde, como na expressão ‘perder tempo’”. (DELEUZE, 2006c, p. 3) É baseado nesse tempo perdido a se inventar em decifrações do não ocorrido, que Deleuze (p. 3) argumenta ser a frase musical de Vinteuil mais importante que o tempo perdido localizado em uma experiência de um passado específico que as madeleines permitem lembrar. Na linguagem rosiana, esse tempo perdido, do nem sequer ocorrido, expressa os “caminhos do que houve e do que não houve” (ROSA, 2001a, p. 192), travessia de uma busca de decifração infinita que passeia pelos bosques indefinidos da ambiguidade e da multiplicidade.

A busca, portanto, se dá como captura do caráter múltiplo do signo a se revelar como jogo móvel de uma infinita interpretação⁶¹. Busca de um tempo-limiar, trânsito reversível de passado e futuro em movimentos de range rede. É nesse sentido que o narrador de *Grande sertão: veredas* alerta seu interlocutor-leitor em várias passagens dessa narrativa descontínua:

[...] o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. (ROSA, 2001a, p. 116);

Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. (p. 116);

Vida e guerra, é o que é: esses tontos movimentos [...]. Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. (p. 245);

Conto ao senhor é o que eu sei e o que o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. (p. 245);

[...] não acerto no contar, pois estou remexendo o vivido longe alto, com pouco carôço, querendo esquentar [...] meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a ideia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. (p. 192);

Falo por linhas tortas. Conto minha vida, que não entendi. (p. 506);

Desculpa me dê o senhor, sei que estou falando demais, dos lados. Resvalo. Assim é que a velhice faz. Também, o que é que vale e o que é que não vale? Tudo. (p. 160);

O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. (p. 325)

Um enredo de tortos movimentos. “É aí que a pergunta se pergunta?” (p. 126), constata o narrador, pois o poder do pensamento, que se refaz a cada novo movimento de range rede, faz da decifração um espaço agonístico de questões, e não a calma segura de respostas definitivas. O tempo simultâneo das viagens de range rede é o maquinista de um trem que não se detém em nenhuma estação e cujos passageiros vão e voltam em uma mesma viagem sem destino certo, já que seguem paradoxalmente em uma dupla direção – “Melhor, para a ideia se bem abrir, é viajando em trem-de-ferro. Pudesse, vivia para cima e para baixo, dentro dele”. (p.37), eis a imagem que o narrador constrói sobre o nomadismo de seu pensamento, suas viagens de range rede.

⁶¹ Segundo Foucault, os signos assumem sua condição múltipla, enredando-se numa rede infinita de interpretação a partir do século XIX, sobretudo após as possibilidades hermenêuticas advindas do pensamento proposto por Freud, Marx e Nietzsche. Em sua palestra, realizada em julho de 1964 no Colóquio de Royaumont, Foucault põe em evidência o tema da interpretação infinita: “O segundo tema que gostaria de lhes propor [...] seria indicar, a partir desses três homens [Freud, Marx e Nietzsche] de que falamos há pouco, que a interpretação finalmente tornou-se uma tarefa infinita.” (FOUCAULT, 2005, p. 45).

5.2 O TEMPO NÔMADE DAS REVERSÍVEIS BATALHAS DE DEUS E DO DIABO

5.2.1 A Imagem Cinematográfica e o Tempo

Em suas duas obras dedicadas ao estudo da imagem cinematográfica, *A imagem-movimento* (2009) e *A imagem-tempo* (2007), o filósofo Gilles Deleuze analisa a relação entre a imagem do cinema e a representação do tempo, identificando, no que denomina de “imagem-movimento”, uma representação indireta dele e, no seu conceito de “imagem-tempo”, uma representação direta.

A relação estabelecida entre a imagem e o tempo é efetuada a partir do contraponto que o filósofo faz entre as características fundamentais do cinema clássico, com sua narrativa lógica e linear, e as rupturas do cinema moderno, que passa a investir nas descontinuidades narrativas e na ênfase do simulacro como potência criadora do falso, abandonando, assim, os ideais de transparência e verossimilhança, próprios ao cinema clássico e ao realismo tradicional. Nesses termos, Gilles Deleuze desenvolve a noção de imagem-movimento, associando-a ao cinema clássico, e de imagem-tempo, vinculando-a ao cinema moderno.

A imagem-movimento é constituída a partir de esquemas sensório-motores, nos quais o movimento se dá em uma aparência de continuidade e em uma sucessão temporal cronológica. As imagens-movimento “[...] atualizam-se diretamente em espaços-tempos determinados, geográficos, históricos e sociais.” (DELEUZE, 2009. 213) Se qualquer imagem cinematográfica é por natureza descontínua, a continuidade aparente da imagem-movimento é produzida pela lógica artificialmente construída pela montagem invisível, elaborada para dispor as imagens em uma sequência linear adequada aos princípios diegéticos da unidade narrativa em que elas estão inseridas. Sobre o papel da montagem na imagem-movimento, Deleuze (p. 53) afirma que a “montagem [orgânica] é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, já que é inferida das imagens-movimento e das suas relações”.

Logo, é o princípio sucessivo de causa e consequência dos esquemas sensório-motores que sustenta a impressão que a imagem-movimento promove de continuidade e de integração a um todo, sua ênfase nos processos de significação, de unidade narrativa. Por se constituir na sucessão lógica do movimento, esse tipo de imagem cinematográfica é uma representação

indireta do tempo, já que é a sequência montada que determina o correr cronológico; é a ação, o movimento da imagem, que submete e determina o tempo.

Desde que atendidos os princípios da lógica e da verossimilhança interna da narrativa, a imagem-movimento não exclui o fantástico e o extraordinário. É o que destaca Deleuze (2009, p. 213, grifo nosso) acerca da proposta do realismo:

Resta que o realismo se define pelo seu nível específico. Nesse nível ele não exclui minimamente a ficção e até o sonho; pode incluir o fantástico, o extraordinário, o heroico e sobretudo o melodrama; e pode comportar um exagero e uma desmedida, **mas que lhe são próprios**.

Com efeito, o realismo é atendido se as leis internas de coerência narrativa estiverem sendo cumpridas. São permitidos o sonho, a ficção, o fantástico, o extraordinário, o heroico e a desmedida apenas se estes aspectos estiverem submetidos a uma coerência maior, que é a da lógica diegética da narrativa. Nesses termos, a imagem-movimento mantém a perspectiva tradicional do real com suas estratégias de coesão em favor de um todo orgânico estruturado.

Segundo Deleuze (p. 289-314), no período do pós-guerra e do desencanto do sonho americano, a imagem-movimento começou a entrar em crise, abrindo espaço para outro tipo de imagem cinematográfica e para outro tipo de relação com o tempo, decorrentes dos novos caminhos apresentados pelo cinema moderno.

Tomando como base as transformações culturais e sociais do pós-guerra e as propostas do cinema neorrealista e da *Nouvelle Vague* francesa, Gilles Deleuze traça em linhas gerais o contexto da crise da imagem-movimento:

Citaremos sem preocupação de ordem: a guerra e as suas sequelas, a vacilação do “sonho americano” em todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a escalada e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na cabeça das pessoas, a influência no cinema de novos modos de narração que a literatura tinha experimentando, a crise de Hollywood e dos velhos gêneros... (DELEUZE, 2009, 302)

Ganha força, então, a imagem-tempo e sua representação direta do tempo, que vai propor outra abordagem do real, um real nômade em suas incertezas e constantes mutações, que instaura uma nova perspectiva de pensamento e outras estratégias no campo da imagem cinematográfica, colocando em xeque a transparência e o conceito de verdade do realismo

tradicional: “O realismo, apesar de toda a sua violência, ou antes, com toda a sua violência que permanece sensório-motora, não dá conta deste novo estado de coisas [...]”. (DELEUZE, 2009, p. 302-303)

Surge outro tipo de imagem que não se preocupa mais em dar conta da estrutura sintética globalizante, mas, antes, potencializa as forças dispersivas e fragmentadas do novo contexto da sociedade, da cultura e do pensamento; a continuidade como valor lógico e sintético é questionada para dar lugar a uma perspectiva lacunar e dispersiva da errância moderna. Acompanhando a análise deleuziana:

A elipse deixa de ser um modo de narração, uma maneira de ir de uma ação para uma situação parcialmente revelada: ela pertence agora à própria situação e a realidade tem tanto de lacunar como de dispersiva. Os encadeamentos, conexões ou ligações são deliberadamente fracos. O acaso passa a ser o único fio condutor [...]. (DELEUZE, 2009, p. 303)

A dispersão, o afrouxamento do encadeamento causal, a substituição do rigor de continuidade dos laços sensório-motores pelos movimentos aberrantes, próprios às falsificações do simulacro, são as características principais desse novo tipo de imagem cinematográfica predominante no cinema moderno – a imagem-tempo. É a dinâmica descontínua e dispersiva dessa imagem cinematográfica, instaurada pelo cinema moderno do pós-guerra, a imagem-tempo, que evidencia as rupturas com a lógica unitária da narrativa linear do cinema clássico.

Ao invés dos laços sensório-motores da imagem-movimento, temos as imagens sonoras e óticas puras (sonsignos e opsignos) compondo a imagem-tempo, em uma representação direta do tempo, já que é o próprio tempo e seus limiares entre um “já” e um “ainda não”, um passado e um futuro, que determinam a imagem, e não o contrário. Sob os efeitos de um tempo móvel e reversível, a imagem-tempo se constitui em movimentos aberrantes, e não mais nos movimentos normais da sequência imposta pela ação da imagem-movimento. Não mais o regime orgânico e estruturado da imagem-movimento; o que predomina na imagem-tempo é o seu efeito de pensamento sugerido pelas situações óticas e sonoras puras, em uma perspectiva múltipla de um real errante, segundo as virtuais possibilidades do devir. Assim, a lógica cronológica cede espaço ao poder do falso, presente nos movimentos desconexos dos simulacros.

Se a imagem-movimento permite o imaginário, desde que adequado às normas do real e da verdade, a imagem-tempo promove a indiscernibilidade entre o real e o imaginário:

[...] não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. (DELEUZE, 2007, p. 16)

O que importa na imagem-tempo é, pois, o campo indefinido do “entre” e suas reversões e virtualidades de um real móvel, acionador do acaso e da força criadora dos simulacros e seus desvios do falso, atentando contra a ordem de um pensamento imobilizado pelo desejo de uma significação unívoca.

5.2.2 Deus e o Diabo: Tempos de Encruzilhadas

A abordagem temporal, trabalhada no filme *Deus e o diabo na terra do sol*, dá-se pelo cruzamento de cenas articuladas por uma montagem díspar que privilegia tanto a continuidade dos sistemas sensório-motores da imagem-movimento, quanto o acaso das situações óticas e sonoras que se libertaram dos laços precisos de tais encadeamentos, já que determinadas pelo tempo aberto das virtualidades. Entretanto, se o cinema moderno de *Deus e o diabo na terra do sol* não abandona o uso das imagens-movimento, também não faz dele sua razão de ser, uma vez que a narrativa lógica dos sistemas sensório-motores que atravessa o filme é sistematicamente rasurada pelas rupturas de uma *mise-en-scène* do paradoxo, da ambiguidade, da imprevisibilidade e da recorrente reflexão de questões que não se entregam às respostas definidas da significação.

Vale ressaltar que a contraposição proposta por Deleuze entre o cinema narrativo clássico e o cinema moderno não implica uma classificação dualista, na qual um cinema composto apenas por imagens-movimento seria substituído por um cinema exclusivamente da imagem-tempo; o que se dá de fato é uma ênfase neste segundo tipo de imagem no cinema moderno, sem, de forma alguma, haver a total exclusão de um dos tipos. Ou, como explica o próprio Deleuze (2007, p. 33): “A imagem-movimento não desapareceu, mas só existe como primeira dimensão de uma imagem que não para de crescer em dimensões.” Na verdade, a

dicotomia excludente não se sustentaria, uma vez que os dois tipos de imagens encontram-se em agenciamentos e em processos de desterritorialização. A ordenação da imagem-movimento serve, em certa medida, de territorialidade a ser questionada pelas possibilidades desterritorializantes da imagem-tempo, cujo processo de descodificação se dá no interior do próprio código⁶², uma vez que, no jogo entre os dois tipos de imagem, as relações de continuidade e descontinuidade se agenciam e se tensionam, compondo, assim, a dinâmica da imagem cinematográfica.

É com base nesse entendimento de tenso agenciamento que analisamos neste tópico as encruzilhadas temporais das batalhas de Deus e do diabo no filme de Glauber Rocha. A reversibilidade paradoxal de tais batalhas reside justamente no cruzamento de duas linhas narrativas: a narrativa lógica e contínua dos encadeamentos de uma ação que determina o suceder do tempo ordenado do *Cronos* e os movimentos inusitados de uma narrativa de montagem ostensivamente descontínua, que assim o são por estarem determinados pela errância e imprevisibilidade do tempo-limiar do *Aion*, com seus inacabados caminhos e indefinidas encruzilhadas do “já” e do “ainda não”.

Assim, se uma câmera documental acompanha Manuel na feira da cidade, fazendo uma descrição socioeconômica de uma pequena comunidade, flagrando o povo na rua e o seu comércio, compondo uma representação comprometida com a verossimilhança das imagens e com a sequência temporal, a cena seguinte – a do assassinato do Coronel Moraes – rompe com os movimentos realistas e se dá, em termos sîgnicos, como encenação que não se pretende verossimilhante, antes assume o seu estatuto de simulacro. Nesta cena podemos perceber que os movimentos não têm força dramática: no plano do ataque, a lâmina da faca do personagem sequer encosta no coronel, já que o ataque é executado com a posição da arma invertida. Os laços sensório-motores da ação de matar o adversário na luta encontram-se enfraquecidos, compondo um movimento aberrante, que, em termos de uma estética realista, revelaria um assassinato impossível.

⁶² Essa relação de desterritorialização entre a imagem-tempo e a imagem-movimento é assim tratada por Deleuze: “Ia surgir toda uma série de novos signos, constitutivos de uma matéria transparente, ou de uma imagem-tempo irreduzível à imagem-movimento, mas não sem relação determinável com ela. Não podíamos mais considerar a terceiridade de Peirce como o limite do sistema das imagens e dos signos, pois o opsigno (ou sonsigno) relançava tudo, de dentro.” (DELEUZE, 2007, p. 48).

Figura 63 – Manuel ataca o Coronel Moraes com a faca invertida



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

A distinção entre os movimentos normais da imagem e os movimentos aberrantes é pensada por Gilles Deleuze (2007, p. 50) na seguinte relação com o tempo:

[...] o movimento só pode subordinar o tempo e fazer dele um número que indiretamente o meça, se preencher condições de normalidade. O que chamamos de normalidade é a existência de centros: centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio das forças, de gravidade dos móveis, e de observação para um espectador capaz de conhecer ou perceber o móvel, e de determinar o movimento. Um movimento que se furta à centragem, de uma maneira ou de outra, é como tal anormal, aberrante. [...] Ora, o movimento aberrante põe em questão o estatuto do tempo como representação indireta ou o número do movimento, pois escapa às relações de número. Mas, longe de o próprio tempo ficar abalado, ele encontra nisso a ocasião de surgir diretamente, e de livrar-se da subordinação ao movimento, de reverter essa subordinação. Inversamente, portanto, uma apresentação direta do tempo não implica a parada do movimento, mas, antes, a promoção do movimento aberrante.

Ao invés de seguir os movimentos normais, responsáveis por estabelecer uma sequência cronológica, os movimentos aberrantes são determinados pelo tempo-limiar, que coloca em agenciamento reversível o passado e o futuro e contraria a lógica causal. É o que acontece com a sonorização da cena. Durante a cena do assassinato do coronel, já ouvimos o galope da fuga marcando o encontro tenso entre o antes e o depois; assim, a sequência causa-consequência é desequilibrada, não sendo possível demarcar onde termina a ação de revolta de Manuel contra as injustiças sofridas e sua inevitável fuga em direção à possibilidade mítica – a revolta já é fuga, e a fuga já se configura uma alternativa de revolta.

Analisando o enredo de *Deus e o diabo*, poderíamos, em um primeiro momento, concluir que Manuel tem um plano racional: vender as vacas que criou em regime de meação

e, com o dinheiro da venda, adquirir sua própria propriedade. Só depois de frustradas tais expectativas, em decorrência da exploração do coronel, é que Manuel corre em direção ao mito, avisando a sua esposa que, depois do crime cometido, só lhes resta partir em busca da proteção do Beato Sebastião. Entretanto, esta é uma ordem aparente, já que, na trajetória do vaqueiro Manuel, antes e depois se cruzam em um limiar do “já” e do “ainda não”. O tempo narrativo da razão, que apresenta a situação social do protagonista e os possíveis meios para uma melhor condição, já aparece perpassado pela decisão de abandonar tal saída em benefício do mito. Podemos observar tais cruzamentos não só na antecipação da fuga durante o assassinato, mas no próprio plano de ascensão social de Manuel, que, quando contesta o descrédito de sua esposa Rosa, aventa a possibilidade mítica. Manuel conta seu plano de tornar-se independente financeiramente do coronel. Desanimada, Rosa murmura: “Acho que não adianta...”. Para sustentar seus planos racionais, o que Manuel dispõe é da esperança mítica: “Sei não... O tempo tá ruim, mas pode vir um milagre do céu. É, Rosa, pode vir um milagre.”. Assim, se, em um determinado plano narrativo – cujo principal narrador é a música de cordel –, acompanhamos uma sequência cronológica, na qual Manuel sai da razão para o mito do messianismo, deste para o mito do cangaço e, depois, para a desconstrução de ambos e retorno à razão, em outro plano narrativo – muitas vezes flagrado pelos movimentos inusitados da câmera e pela não sincronização entre som e imagem –, atua um tempo nômade, que se coloca no trânsito entre a narrativa do mito e a narrativa da razão e cujas reversões e simultaneidades desestabilizam uma visão cronológica e verossimilhante.

É nesse tempo nômade, de movimentos aberrantes, que se apresentam as reversíveis batalhas entre Deus e o diabo. Nesse duelo, se o Beato Sebastião é a figura mítica por excelência, representante bondoso de Deus, como canta o narrador do cordel, Corisco é representante da violência do cangaço para corrigir as injustiças sociais do sertão: “Cangaceiro de duas cabeças, uma por fora outra por dentro, uma matando e a outra pensando. Agora eu quero ver se esse homem de duas cabeças não pode consertar esse sertão.”; “[...] para não deixar pobre morrer de fome.” – como se autodescreve o personagem. No entanto, esses perfis são reversíveis: o Beato é também cruel e também promove a rebelião política dos fiéis contra o governo da República, já Corisco também é mítico, espírito vivo de Lampião e cangaceiro de corpo fechado – “Morreu Maria, mas Lampião está vivo. Virgulino acabou na carne, mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo que agora juntou os dois. Cangaceiro de duas cabeças.” – e incorporação de São Jorge – “Se eu morrer nasce outro que nunca pode morrer São Jorge, o santo do povo.”. Logo, quando

Manuel e Rosa abandonam a cruz do Beato e o messianismo, ultrapassam o portal para encontrar a violência de Corisco, o diabo louro, indicando uma passagem entre o tempo de Deus e o tempo do diabo, ou entre o tempo da fé messiânica e a rebelião violenta do cangaço. O que na verdade observamos é uma repetição das tensões, as questões da travessia anterior, tratada na primeira fase do filme, retornam na travessia seguinte, e as referências das questões da batalha entre o bem e o mal, o mito e a razão, a fé e a política se cruzam em um jogo inacabado entre uma fase e outra do filme; travessia em aberto, que não se coloca como sucessão linear de etapas, mas como encruzilhada do pensamento e de um inquietar-se contínuo da reflexão.

Figura 64 – Travessia messianismo/cangaço



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 65 – Rosa, Cego Júlio e Manuel no portal



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Sugestivo este plano (Figura 65) em que Manuel, Rosa e o Cego Júlio interrompem a jornada para descansar justamente em uma espécie de portal, que funciona quase como uma moldura, um limiar entre a primeira parte do filme, dedicada ao messianismo, e a segunda parte, dedicada ao cangaço. É o espaço-tempo indefinido do “entre” a melhor imagem da travessia de Manuel, uma vez que, apesar de ela se apresentar em uma ordem temporal sucessiva, por meio da qual a sequência do messianismo é sucedida no tempo do enredo pela sequência do cangaço, não assistimos de fato a uma passagem, onde os personagens sairiam de um ponto e chegariam a outro, mas a uma reverberação das questões que se desenvolvem em um tempo-limiar do antes e do depois, trânsito de indefinidas encruzilhadas. Com efeito, Manuel nunca se encontra em um presente determinado, mas no tempo flutuante das reversíveis batalhas da travessia.

A respeito desse tempo-limiar na imagem cinematográfica, Deleuze (2007, p. 51-52) argumenta:

O que está em questão é a evidência segundo a qual a imagem cinematográfica está no presente, necessariamente no presente. Se assim fosse, o tempo só poderia ser representado indiretamente, a partir da imagem-movimento presente e por intermédio da montagem. Mas não será essa a evidência mais falsa, pelo menos sob dois aspectos? Por um lado não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, por um futuro que não consiste em um presente por vir. A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está *antes* e o que está *depois*... [...].

Não somente a imagem é inseparável de um antes e de um depois que lhe são próprios, que não se confundem com as imagens precedentes e subsequentes, mas, por outro lado, ela própria cai num passado e num futuro, dos quais o presente não é mais que um limite extremo, nunca dado.

A simultaneidade de um antes e um depois constitui uma tensão entre mito e razão, evidenciada em *Deus e o diabo na terra do sol* não raro por intermédio de uma montagem descontínua que dessincroniza o som da imagem. Na cena em que Rosa argumenta que a ilha não existe e que Manuel precisava abandonar o mito antes que chegassem as tropas do governo para massacrar os beatos como na guerra de Canudos, o diálogo entre ela e Manuel começa verossimilhante, com a sincronização entre a imagem do casal e a respectiva fala, mas o término do argumento e a resposta do vaqueiro já se dão no plano seguinte, em outro momento temporal, quando a cena não é mais a do diálogo, mas a de Manuel ao lado de Sebastião e Rosa atrás, seguindo-os, muda e impotente. No novo plano, Manuel prefere a companhia do Beato, mas a fala de antes está presente no momento do depois, e a adesão de Manuel ao mito é rasurada pela voz off de Rosa, que insiste no tempo, compondo a simultaneidade do antes e do depois, a partir da montagem aberrante entre diálogo e imagem.

Figura 66 – Rosa tenta dissuadir Manuel de seu projeto messiânico



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 67 – Diálogo é completado em voz off no plano seguinte



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Sobre as imagens óticas e sonoras que rompem com o tempo cronológico, comenta Deleuze (2007, p. 33-34):

Primeiramente, enquanto a imagem-movimento e seus signos sensório-motores estavam em relação apenas com uma imagem indireta do tempo (dependendo da montagem), a imagem ótica sonora pura, seus opsignos e sonsignos, ligam-se diretamente a uma imagem-tempo que sub-ordenou o movimento. É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem.

Quando Gilles Deleuze afirma que a montagem e a imagem-movimento são os elementos que propiciam uma representação indireta do tempo, ele está se referindo à estratégia de uma montagem invisível, responsável por promover a ilusão de uma ação contínua na imagem cinematográfica, cuja continuidade submete o tempo e o coloca à mercê de tal ordem. Para uma representação direta do tempo faz-se mister uma imagem cinematográfica constituída pela tensão que coloca em incessante relação passado e futuro, uma vez que o presente é sempre um tempo que se furta. É a imagem-tempo, com os movimentos inusitados de seus signos sonoros e óticos, que se coloca como expressão direta desse tempo indefinido das reversões entre o antes e o depois. Para capturar essa perspectiva temporal e os movimentos que o representam, impõe-se o uso de uma montagem que, ao invés de criar a ilusão da sequência cronológica, seja a ostentação de junções inesperadas. Uma montagem que evidencie a fragmentação, a imagem díspar, a descontinuidade e a indefinição temporal, desequilibrando, assim, a noção de centro, o eixo organizador dos movimentos normais.

O antes e o depois se juntam quando Corisco relata a morte de Lampião. O retorno ao passado não se dá em um *flashback*, estratégia narrativa aceita pelas normas de continuidade, já que o corte no tempo e o retorno ao passado são sinalizados para que a memória narre os fatos, não se confundindo os limites temporais. Diferente do que é aceito como continuidade pela convenção das regras do cinema clássico, a estratégia utilizada na *mise-en-scène* de *Deus e o diabo na terra do sol* promove uma zona de indiscernibilidade entre o tempo que passou e o que se seguiu, haja vista Corisco não apenas relatar o ocorrido com o Capitão Virgulino, mas revivê-lo em uma espécie de rito que rerepresenta o mito de Lampião, agora em forma de

um cangaceiro de duas cabeças⁶³. O capitão que se foi e o cangaceiro que restou se apresentam sob a forma indiscernível da junção do rifle com a espada de São Jorge, uma zona de tensão entre a violência e a fé, a revolução e o mito, o passado e o futuro. Corisco assume a indecidibilidade do trânsito de duas travessias – a lendária e a política –, que se cruzam, pois a consciência da necessidade de transformação social se fortalece pela influência mítica e, por sua vez, a lenda segue viva, reatualizando-se no desejo de justiça e de revolução.

Em *Deus e o diabo*, os movimentos aberrantes, representantes de um tempo não cronológico, repetem-se ao longo do filme. Por exemplo: nos falsos *raccords* dos planos que mostram as batalhas de Antônio das Mortes, cujo efeito cria, além de movimentos anormais, uma multiplicação da figura do jagunço e sugere uma ampliação de sua ação; no direcionamento do olhar de Rosa, que se altera bruscamente com a mudança de eixo da câmera, movimento de inquietação que revela ainda mais sua desconfiança em relação à solução mítica; e nas inversões de direção na procissão dos beatos no primeiro encontro do Manuel com o líder religioso Sebastião, movimentos descontínuos que ampliam a inquietação do vaqueiro diante da experiência mítica.

Figura 68 – Plano da procissão, movimento da esquerda para direita



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 69 – Inversão brusca na direção do movimento



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

⁶³ Conforme declaração de Walter Lima Jr. (um dos roteiristas e assistente de direção de *Deus e o diabo na terra do sol*), a ideia da utilização de Othon Bastos para fazer ambos os papéis veio a princípio como uma saída para a falta de recursos da produção do filme, já que o orçamento não mais permitia a contratação de outro ator com o padrão de qualidade necessária ao papel de Lampião, que deveria aparecer em *flashback*. Adepto da força do improviso, Glauber Rocha resolveu usar o mesmo ator, mudando a encenação e os ângulos de câmera para compor a dupla personalidade, o que lhe rende uma das cenas mais memoráveis de seu cinema, graças à sua estratégia de criação em deriva. (LIMA JÚNIOR apud VIANY, 1999, p. 54). Para mais informações sobre esse episódio, cf. também entrevista com Walter Lima Jr. nos extras do DVD duplo de *Deus e o diabo na terra do sol* (referência completa do DVD ao final deste trabalho).

Esses movimentos aberrantes contrariam as regras do cinema clássico. Mascelli (2010) considera-os como desvios a se evitar, quando se pretende um cinema da verossimilhança, e destaca a necessidade de se manter a coerência na direção de movimentos e olhares⁶⁴ e na conexão entre os planos. Já no cinema moderno, tais transgressões revelam o valor que a potência do falso exerce em cenas que primam pelo afrouxamento dos laços sensório-motores, pela multiplicidade na direção dos movimentos, pela desconexão entre planos, pela não sincronização do som e da imagem⁶⁵ e pela ênfase no pensamento em detrimento da ação realista. Gilles Deleuze fala de um novo realismo em detrimento do antigo para expressar essa nova perspectiva de um real indefinido, móvel e apresentado por meio do fazer falso do simulacro. Nas palavras do filósofo francês:

Aquilo que tende a desaparecer neste novo tipo de imagem são os laços sensório-motores, toda uma continuidade sensório-motora que constituía o essencial da imagem-ação⁶⁶. Não só a famosa cena de “*Pierrot le fou*”, “não sei o que fazer”, em que a errância/balada [...] se converte insensivelmente em poema cantado e dançado; é também toda uma escalada de perturbações sensoriais e motoras, se necessário quase só indicadas, movimentos que “fazem” falso, “ligeira distorção de perspectivas, afrouxamento do tempo, alteração dos gestos” [...]. O fazer-falso torna-se o signo de um novo realismo, por oposição ao fazer verdadeiro do antigo. Lutas corpo-a-corpo desajeitadas, murros e tiros desastrados, todo um desfasamento da ação e da palavra, substituem os duelos demasiado perfeitos do realismo americano. (DELEUZE, 2009, p. 312)

Esse “fazer-falso” apontado por Deleuze nesse novo tipo de imagem, a imagem-tempo, observamos em *Deus e o diabo na terra do sol* nos gestos e na direção de movimentos descontínuos, de ruptura com a sequência cronológica, de perturbação da perspectiva, de descentramento das imagens pelos tremores da câmera, mas também na desdramatização das cenas em decorrência desse fazer falso do simulacro. É em desconexão com um real análogo

⁶⁴ No capítulo de seu livro destinado à temática das regras de continuidade, Masceli (2010, p. 101) faz o seguinte alerta para quem pretende criar uma história verossímil: “A direção em que uma pessoa ou veículo *se move* ou a direção em que uma pessoa *olha*, podem causar os problemas mais desconcertantes na continuidade de um filme.”

⁶⁵ Uma das primeiras discussões sobre a não sincronização entre som e imagem é realizada no manifesto assinado por Eisenstein, Pudovikin e Alexandrov, escrito em 1928. Cf. “Declaração: sobre o futuro do cinema sonoro”, in EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. p. 225-227.

⁶⁶ Relacionando-as com os conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade da semiótica peirciana, Deleuze divide a imagem-movimento em três variedades: a imagem-afecção, a imagem-ação e a imagem-percepção. Para os propósitos deste trabalho, nos é suficiente o conceito geral de imagem-movimento. Entretanto, no interesse de um maior aprofundamento da subdivisão, cf. DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad. Sousa Dias. 2 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

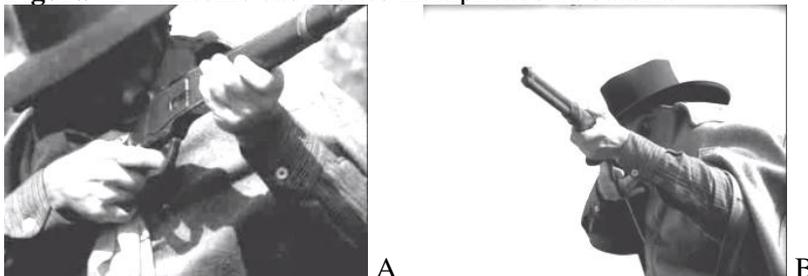
que se dão, por exemplo, a cena do sacrifício da criança, as mortes dos beatos assassinados, a ação guerreira de Antônio, o fim de Corisco.

Figura 70 – Planos do sacrifício da criança, movimentos lentos e destramatizados



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 71 – Antônio das Morte multiplicado na batalha



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Figura 72 – Morte de Corisco



Fonte: *Deus e o diabo*, Glauber Rocha

Como o jagunço Riobaldo que, em *Grande sertão: veredas*, assume-se, sobretudo como signo para decifrar a matéria vertente, não tendo a pretensão de se constituir como um “verdadeiro” sertanejo da literatura verossimilhante, estas cenas do cinema de Glauber conduzem o espectador muito mais a uma inquietação política sobre a questão do mito e da revolução do que a um envolvimento no encadeamento diegético das ações.

6 A CONTEMPORANEIDADE NAS NARRATIVAS-LIMIAR DE GUIMARÃES ROSA E GLAUBER ROCHA

6.1 O CONTEMPORÂNEO E O DEVIR DO SIMULACRO

O que ao longo deste trabalho denominamos de “contemporaneidade” e de “modernidade” engloba uma perspectiva de rupturas do saber, que, na esteira do pensamento nietzschiano, descentraram o ideal unitário da verdade clássica. Como discutimos no tópico “As indóceis encruzilhadas do saber moderno” do segundo capítulo desta tese, Michel Foucault, tendo como marca a desestabilização do saber clássico, proporcionada pelo pensamento de Freud, Marx e Nietzsche, trata como “modernidade” o período referente ao século XIX e, mais incisivamente, ao século XX, no qual o signo assume sua condição múltipla no contexto de um saber móvel e incerto. É este caráter desestabilizador do saber – marcado por Foucault como experiência da modernidade – e que tem no simulacro sua imagem privilegiada, que orienta a denominação de “contemporaneidade” que aplicamos às obras aqui analisadas, haja vista ser este descentramento, com seus efeitos de indefinição, inacabamento, plasticidade e multiplicidade, que marca, até as mais recentes discussões, a problematização de um saber nômade, condutor indócil da deriva dos conceitos “atuais” de tempo, espaço e identidade.

Nesse diapasão, Giorgio Agamben (2009, p. 62) define contemporaneidade como um tempo em suspenso, que só pode ser percebido na direção do obscuro, do inacabado: “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” Assim, segundo o filósofo, o contemporâneo é sempre esse tempo, cuja fratura cronológica se dá no limiar entre um “já” e um “ainda não”. Essa visão de descontinuidade como atributo do contemporâneo é bem ilustrada com seu exemplo do conceito de moda:

Um bom exemplo dessa especial experiência do tempo que chamamos a contemporaneidade é a moda. Aquilo que define a moda é que ela introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua atualidade ou inatualidade, o seu estar ou o seu não-estar-mais-na-moda (na moda e não simplesmente *da* moda, que se refere somente às coisas). Essa cesura, ainda que sutil, é perspicua no sentido em que aqueles que devem percebê-la a percebem impreterivelmente, e, exatamente desse modo, atestam o seu estar na moda; mas, se procuramos objetivá-la e fixá-la no

tempo cronológico, ela se revela inapreensível. Antes de tudo, o “agora” da moda, o instante em que esta vem a ser, não é identificável através de nenhum cronômetro [...].

O tempo da moda está constitutivamente adiantado a si mesmo e, exatamente por isso, também sempre atrasado, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um “ainda não” e um “não mais”. (AGAMBEN, 2009, p. 66-67)

No exemplo de Agamben, o tempo da moda é sempre inapreensível porque o “estar na moda” não é um tempo presente, já que a moda se constitui na expectativa do que “vem a ser”, e, na hipotética condição de um agora, ele escapa, pois imediatamente assume a marca do atraso em relação à moda. Nunca como presente, a moda se revela entre um tempo do “ainda não” e um tempo do “não mais”. O exemplo proposto é muito sugestivo e nos permite perceber com clareza a noção de contemporâneo como esse tempo em processo, tempo móvel, expresso pelo limiar entre passado e futuro, o que torna impossível a fixação de um presente. Numa leitura deleuziana da concepção de Agamben, esse tempo móvel que o filósofo italiano propõe para configurar a noção de contemporaneidade pode ser associado à noção de “devir”, que se estabelece, nos termos da filosofia de Gilles Deleuze, como esse desdobrar indefinido entre passado e futuro e que está sempre a se furtar do presente. (DELEUZE, 2003, p.2) O “devir” deleuziano é, pois, essa força do “entre”, que desterritorializa as noções supostamente fixas das dualidades, variando-as em um movimento cuja direção é permanecer como processo em andamento, como travessia que só se desenvolve pelo meio: “Os processos são devires, e estes não se julgam pelo resultado que os findaria, mas pela qualidade de seus cursos e pela potência de sua continuação”. (DELEUZE, 1992, p.183)

Assim como em Michel Foucault, a discussão de um saber contemporâneo na filosofia deleuziana está diretamente relacionada com a ênfase nietzschiana sobre um saber nômade, responsável por questionar o valor da verdade clássica. São o devir e a força subversiva dos simulacros as principais marcas dessa modernidade⁶⁷ estudada por Deleuze. Entendendo o contemporâneo nesse contexto mais amplo, que engloba de modo não linear as experiências de descentramento do saber moderno, e tendo como objetos de análise o romance *Grande sertão: veredas* e o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, analisamos nos quatro capítulos anteriores como uma ênfase no simulacro, assumida pelas produções artísticas e culturais da contemporaneidade, coloca em evidência a potência subversiva que desestabiliza os conceitos de uma identidade unitária, de um espaço geograficamente determinado e de um tempo

⁶⁷ Deleuze faz a análise do saber múltiplo e descentrado através das experiências culturais, filosóficas e artísticas da modernidade ao longo do século XX.

cronológico. Esse poder de desvio do simulacro é bem marcado na filosofia de Gilles Deleuze, cujo foco de questionamento, como dissemos, está na valorização nietzschiana da potência do falso. Sua reflexão acerca do simulacro é realizada diretamente em contraposição ao ideal platônico de uma verdade unívoca, mas também antagoniza com a proposta de verossimilhança de Aristóteles. Através dessa tensão, Deleuze institui as bases de sua filosofia da diferença, contraposta a uma filosofia da representação⁶⁸, cujas bases estão no pensamento de Platão e Aristóteles:

O platonismo funda assim todo o domínio que a filosofia reconhecerá como seu: o domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones e definido não em uma relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca ao modelo ou fundamento. O modelo platônico é o Mesmo [...]. A cópia platônica é o Semelhante: o pretendente que recebe em segundo lugar. À identidade pura do modelo ou do original corresponde a similitude exemplar, à pura semelhança da cópia corresponde a similitude dita imitativa. Não se pode dizer, contudo, que o platonismo desenvolve ainda esta potência da representação por assim mesma: ele se contenta em balizar o seu domínio, isto é, em fundá-lo, selecioná-lo, excluir dele tudo o que viria embaralhar seus limites. Mas o desdobrar da representação como bem fundada e limitada, como representação finita, é antes o objeto de Aristóteles: a representação percorre e cobre todo o domínio que vai dos mais altos gêneros às menores espécies e o método de divisão toma então seu procedimento tradicional de especificação que não tinha em Platão. (DELEUZE, 2003, p. 264-265)

Na leitura deleuziana, o simulacro está relacionado com a potência do falso, com a força que se desvia do “modelo” platônico. Analisando a hierarquia da verdade na filosofia de Platão, Deleuze faz uma distinção entre o simulacro e a cópia. Se o modelo é o ideal a ser perseguido, pois está a apenas um grau da verdade, a cópia é sua imitação válida; estando a dois graus da verdade, reproduz o modelo e estabelece com ele uma relação de semelhança. Em virtude disto, a cópia é o bom pretendente, aquele que está em conexão interior com o modelo, pois o reproduz a partir de sua verdade essencial. Já o simulacro funciona como o

⁶⁸ Roberto Machado, em sua obra *Deleuze, a arte e a filosofia*, desenha a geografia do pensamento deleuziano tendo como ponto de partida a tensão entre a representação e a diferença: “Acontece que, para Nietzsche, mais do que para qualquer outro pensador, e daí sua situação singular na história da filosofia, pensar afirmativamente acarreta necessariamente pensar contra todos, ou melhor, contra tudo o que foi pensado desde Platão, por estar impregnado de negação da vida. Para Deleuze, não. Deleuze é um filósofo da aliança. Sua geografia do pensamento agrupa os filósofos em espaços antagônicos tomando como critério geral a problemática da representação e da diferença. Para ele, existem filósofos que de modo geral estão excluídos do espaço em que pretende situar seu pensamento. É o caso sobretudo de Platão, Aristóteles, Descartes, Hegel, os grandes representantes da imagem tradicional da filosofia da representação. E existem filósofos ao lado de quem ele pensa – fundamentalmente Espinosa, Nietzsche e Bergson.” (MACHADO, R., 2009, p. 35-36)

mau pretendente, aquele que se desvia do modelo, não só por ser uma cópia degradada, distante a muitos graus da verdade, mas porque subverte a verdade, já que estabelece com ela uma relação de dessemelhança. O simulacro é a potência do falso, cuja subversão está em negar tanto o modelo quanto a cópia.

É exatamente essa distinção entre cópia e simulacro que, segundo Deleuze (p. 262), revela a motivação do platonismo: “Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se ‘insinuar’ por toda parte.”

Enquanto as cópias são dotadas de semelhança e estão no âmbito da “representação”, o simulacro implica “uma perversão, um desvio essenciais” (p. 262), constituindo, assim, o campo da dessemelhança: “O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude.” (p. 263) O simulacro, na perspectiva deleuziana, é, portanto, a destruição do Mesmo para afirmar a diferença:

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, “crepúsculo dos ídolos”. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*. (DELEUZE, 2003, p. 267)

É na obra *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo* (2006b) que Nietzsche revela seu método de destruir para afirmar. Destruir a fixidez da verdade clássica para afirmar as incertezas de um saber nômade. Ao escrever sobre esse livro em *Ecce homo: como alguém se torna o que é*, Nietzsche (1995, p. 99) esclarece: “O que no título se chama ídolo é simplesmente o que até agora se denominou verdade. Crepúsculo dos ídolos – leia-se: adeus à velha verdade [...]”. Segundo Nietzsche (p. 111), “[...] o negar e o destruir são condições para afirmar.” É nesses termos que Deleuze situa o efeito do simulacro, como missão positiva que nega para afirmar, nega o modelo e a cópia, para afirmar o devir da diferença. E é em termos de devir que sua noção de simulacro se constitui:

O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu próprio ponto de vista. Em suma, há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado [...], um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a

esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual. (DELEUZE, 2003, p. 264)

O simulacro, conforme delinea Deleuze, é uma imagem da diferença, uma categoria móvel que se constitui como devir, como desvio que nunca se fixa na univocidade do Mesmo, rompendo hierarquias e se configurando como força da heterogeneidade, potência múltipla do falso. Deleuze admite haver semelhança no simulacro, mas destaca que se trata de uma semelhança como efeito exterior e orientada pelo vetor heterogêneo da diferença. Tal semelhança que subsiste no simulacro é distinta daquela apresentada pelas cópias que se determinam na essência do modelo como elemento interior a este. Sobre tal questão, o autor destaca:

Para falar de simulacro, é preciso que as séries heterogêneas sejam realmente interiorizadas no sistema, compreendidas ou complicadas no caos, é preciso que sua diferença seja *incluída*. Sem dúvida, há sempre uma semelhança entre séries que ressoam. Mas o problema não está aí, está antes no estatuto, na posição desta semelhança. Consideremos as duas fórmulas: “só o que se parece difere”, “somente as diferenças se parecem”. Trata-se de duas leituras do mundo, na medida em que uma nos convida a pensar a diferença a partir de uma similitude ou de uma identidade preliminar, enquanto a outra nos convida ao contrário a pensar a similitude e mesmo a identidade como o produto de uma disparidade de fundo. A primeira define exatamente o mundo das cópias ou das representações; coloca o mundo como ícone. A segunda, contra a primeira, define o mundo dos simulacros. (DELEUZE, 2003, p. 267)

A semelhança que subsiste no simulacro será aquela destinada a ser deslocada para o heterogêneo: toda identidade no simulacro só é pensada como efeito da diferença. Isto porque o simulacro, como proposto por Gilles Deleuze, sendo devir, é potência de variação. Um devir que rompe com o mesmo, com o padrão, com a ordem e com a medida; pois, de acordo com a argumentação de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1995b, p. 52-53), o devir é sempre devir-minoritário, já que o menor é o desvio, o questionamento da ordem, do padrão e das hierarquias de um saber majoritário, no sentido de dominante.

Entretanto, se a perspectiva de simulacro como desvio, como devir-menor que rompe com as hierarquias e nega o modelo e a cópia, para afirmar a força múltipla da diferença, serviu-nos para analisar as obras discutidas de Guimarães Rosa e Glauber Rocha, outras nuances do simulacro precisam, também, ser solicitadas para analisar algumas questões em obras como o romance *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, e o filme *Corra Lola*,

corra, de Tom Tykwer. Estamos nos referindo aos outros caminhos que o simulacro pode trilhar, efeitos não destacados diretamente nos escritos de Gilles Deleuze, mas que se constituem um foco de destaque na teoria apresentada por Jean Baudrillard em seu livro *Simulacros e Simulação* (1991) e na abordagem crítica de Fredric Jameson em sua obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1997).

Enquanto Gilles Deleuze se dedica à discussão do simulacro numa abordagem nietzschiana de desvio da verdade clássica, cuja ressonância é possível identificar nas manifestações da arte, da cultura e do pensamento ao longo do século XX e também XXI, Baudrillard e Jameson se dedicam a produções mais recentes, de finais do século XX, já na era da cibercultura e das necessidades criadas por uma sociedade tecnológica e de acelerada automatização das informações. Em decorrência dessa especificidade nos objetos de análise, esses autores acabam afastando-se da leitura deleuziana do simulacro.

Jean Baudrillard, por exemplo, entende o simulacro através da divisão em categorias:

Três categorias de simulacros:

- simulacros naturais, naturalistas, baseados na imagem, na imitação e nos fingimento, harmoniosos, otimistas e que visam à restituição ou à instituição ideal de uma natureza à imagem de Deus,
- simulacros produtivos, produtivistas, baseados na energia, na força, na sua materialização pela máquina e em todo o sistema da produção – objetivo prometiano de uma mundialização e de uma expansão contínua, de uma libertação de energia indefinida (o desejo faz parte das utopias relativas a esta categoria de simulacros),
- simulacros de simulação, baseados na informação, no modelo, no jogo cibernético – operacionalidade total, hiper-realidade, objetivo de controle total. (BAUDRILLARD, 1991, p. 151)

Apesar de Baudrillard aproximar-se da posição de Deleuze ao manter uma postura de adesão ao simulacro como elemento de força do pensamento contemporâneo e de se amparar na sua filosofia, citando-o em diversos momentos, podemos notar que a percepção baudrillardiana de simulacro apresenta muitas desconexões com o direcionamento dado por Gilles Deleuze. O simulacro definido na primeira categoria, por exemplo, não se constituiria como tal no âmbito da filosofia deleuziana, já que a tentativa de imitação ideal de uma natureza à imagem de Deus – ou imitação do modelo ou Ideia, para usar os termos platônicos – seria considerada como um esforço da cópia, e não do simulacro. Diferente de Baudrillard, Deleuze estabelece a distinção entre as noções de cópia e simulacro, caracterizando a primeira como uma imagem direcionada para a semelhança, que busca o ideal de modelo, e a segunda como uma imagem da dissimilitude, cujo efeito é instituir a diferença, negando tanto a cópia

quanto o modelo. Mesmo a terceira categoria, definida como “simulacro de simulação”, imagem que, em alguns pontos, chega a se aproximar um pouco das definições deleuzianas, tem em Baudrillard a aplicação a um contexto mais específico e, muitas vezes, inserido no universo do controle, o que confere à sua teoria alguns encaminhamentos bem distintos da perspectiva de simulacro como devir-menor proposta por Deleuze e Guattari.

Conforme destacamos anteriormente, na concepção deleuziana é o devir instaurado pela diferença do simulacro que nega e desloca a fixidez do modelo. É, pois, nessa perspectiva política de contestação do padrão que Deleuze e Guattari, no segundo volume de sua obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, situam a discussão sobre o devir:

Não existe devir majoritário, maioria não é nunca um devir. Só existe devir minoritário. As mulheres, independentemente de seu número, são uma minoria, definível como estado ou subconjunto; mas só criam tornando possível um devir, do qual não são proprietárias, no qual elas mesmas têm que entrar, um devir-mulher que concerne a todos os homens, incluindo-se aí homens e mulheres. O mesmo ocorre com as línguas menores: não são simplesmente sublínguas, idioletos ou dialetos, mas agentes potenciais para fazer entrar a língua maior em um devir minoritário de todas as suas dimensões, de todos os seus elementos. Podem-se distinguir línguas menores, a língua maior, e o devir-menor da língua maior. Certamente as minorias são estados que podem ser definidos objetivamente, estados de língua, de etnia, de sexo, com suas territorialidades de gueto; mas devem ser consideradas também como germes, cristais de devir, que só valem enquanto detonadores de movimentos incontrolláveis e de desterritorializações da média ou da maioria. [...] Há uma figura universal da consciência minoritária, como devir de todo o mundo, e é esse devir que é criação. Não é adquirindo a maioria que se o alcança. Essa figura é precisamente a variação contínua, como uma amplitude que não cessa de transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do padrão majoritário. [...] Sem dúvida não é utilizando uma língua menor como dialeto, produzindo regionalismo ou gueto que nos tornamos revolucionários; é utilizando muitos dos elementos de minoria, conectando-os, conjugando-os, que inventamos um devir específico autônomo, imprevisto. (DELEUZE, GUATTARI, 1995b, p. 52-53)

Assim, os poderes de simulação do simulacro, como força do devir, acionam a potência de variação da minoria, que implica a desterritorialização do padrão majoritário – maioria⁶⁹

⁶⁹ Segundo Deleuze e Guattari, a oposição entre maioria e minoria não se trata de uma questão quantitativa, mas da condição de padrão dominante da primeira e de desvio a este padrão por parte da segunda: “Maioria implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada. Suponhamos que a constante ou metro seja homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual qualquer [...]. É evidente que ‘o homem’ tem a maioria, mesmo se é menos numeroso que os mosquitos, as crianças, as mulheres, os negros, os camponeses, os homossexuais... etc.” (DELEUZE, GUATTARI, 1995b, p. 52)

não como uma questão de número, mas porque “supõe um estado de poder e dominação.” (DELEUZE, GUATTARI, 1995b, p. 52)

Apresentando uma abordagem diferenciada e atendendo a um contexto econômico e sociopolítico mais específico, a simulação é discutida por Baudrillard como uma exacerbação da verossimilhança. Os simulacros do mundo contemporâneo (ou pós-moderno, como é tratado pelo autor) estabelecem uma aproximação tão estreita com o real que acabam por construir uma hiper-realidade, cuja amplificação da semelhança tem como efeito a diferença, muitas vezes constituída de modo inevitável ou desejável como elemento do bizarro ou do grotesco.

O hiper-real é, pois, um espaço artificial, produzido pela sociedade de consumo e pelos sistemas de controle, que duplica a matriz, fazendo com que o clone se sobreponha ao real. A hiper-realidade, então, constitui-se como simulação, cuja neutralização das tensões resulta em um quadro social politicamente esvaziado, e mesmo o poder, que se apropria dos simulacros para ativar seus sistemas de controle, não passa de um poder simulado, submetido que é ao hipercontrole que ele mesmo ajuda a compor: “Completamente expurgado da dimensão política, o poder depende, como qualquer outra mercadoria, da produção e do consumo de massas. Todo o brilho desapareceu, só se salvou a ficção de um universo político.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 38)

Nesse cenário de esmaecimento político e de fascínio da mercadoria, tudo se converte em meras alusões a sentidos neutralizados por uma hiper-realidade, como neste exemplo que Baudrillard apresenta a respeito da repressão:

Até mesmo a repressão se integra como signos neste universo de simulação. A repressão tornada dissuasão é apenas mais um signo no universo da persuasão. Os circuitos de televisão anti-roubo fazem também eles próprios parte do cenário de simulacros. Uma vigilância perfeita sob todos os pontos de vista exigiria um dispositivo de controle mais pesado e mais sofisticado que a própria loja. Não seria rentável. É, portanto, uma alusão à repressão, um “fazer sinal” que lá está instalado; este sinal pode então coexistir com todos os outros, e até com o imperativo oposto, por exemplo, expresso nos enormes cartazes que nos convidam a descontrair-nos e a escolher com toda a serenidade. Estes cartazes, de fato, espreitam-nos e vigiam-nos tão bem ou tão pouco quanto a televisão “policia”. (BAUDRILLARD, 1991, p. 98)

Tanto em Deleuze como em Baudrillard, o simulacro se constitui como desvio do modelo, mas se, para Deleuze, esse desvio é a possibilidade das virtualidades que questionam o modelo, para Baudrillard, tal desvio cria essa hiper-realidade cristalizada e esvaziada de

sentido. O que está em problematização na filosofia deleuziana é a concepção de uma realidade factual a ser substituída pela percepção de um real móvel, incessantemente desterritorializado pela ação de multiplicidade do sentido. Baudrillard, por sua vez, dedica-se a um estudo do simulacro que, ao contrário de abordar a densidade política do devir-menor deleuziano, é estratégia de dissuasão, neutralização das forças políticas e sociais, uma vez que o domínio do artificial, produzido pelos simulacros da hiper-realidade, esvazia qualquer possibilidade de tensão e de sentido, seja das massas, seja do próprio poder e seus sistemas de controle. “Já não há esperança para o sentido. E sem dúvida que está bem assim: o sentido é mortal”. (BAUDRILLARD, 1991, p. 201)

Entretanto, Baudrillard argumenta que esse esvaziamento não deve ser considerado pejorativamente como uma alienação das massas, antes o defende como uma resistência estratégica de fazer parte do jogo, de não absorver o seu sentido:

A resistência estratégica, pois, é de recusa de sentido e de recusa da palavra – ou da simulação hiperconformista aos próprios mecanismos do sistema, que é uma forma de recusa e de não aceitação. É o que fazem as massas: remetem para o sistema a sua própria lógica reduplicando-a, devolvem, como um espelho, o sentido sem o absorver. (BAUDRILLARD, 1991, p. 111)

O simulacro de Baudrillard paira acima de possíveis soluções políticas, não se constitui como a força ativa detonada pelo ato inventivo da diferença, pontuada pela filosofia deleuziana, revela tão somente o quadro de isomorfismo e de inércia vigente numa sociedade da dissuasão. A teoria de Jean Baudrillard pontua o estado das coisas de um mundo fragmentado e despolitizado, submetido a leis do consumo, a neutralizações da informação pelas mídias, ao fetiche da mercadoria, desprovido das antigas tensões entre o bem e mal e onde a lógica vigente é a corrida pela produção artificial de um real que não mais existe. Sua atitude teórica é de uma crítica cética, uma vez que revela minuciosamente as questões da sociedade de consumo, mas sem a preocupação de apontar saídas, até mesmo porque nelas não acredita. Nesse sentido, como destaca Eduardo Losso em seu artigo “O êxtase da teoria em Baudrillard e a queda do muro”,

[...] o teórico consegue desvelar toda uma outra perspectiva dos acontecimentos históricos e midiáticos por meio de conceitos como cumplicidade dual, sedução, pacto, sacrifício, reversibilidade, troca impossível. Até que ponto tais conceitos esclarecem o fundo mágico e arcaico da história pós-moderna ou encarnam um fruto dessa própria magia,

pretendendo reencantar a análise da cultura iludindo-se, é difícil decidir. Penso que as duas hipóteses não se excluem, por isso constatamos que a ironia do autor é simultaneamente crítica e acrítica, é uma ironia iludida consigo mesma. (LOSSO, 2012, p. 175)

O cenário do capitalismo contemporâneo é assim apresentado por Baudrillard não como um teórico que se distancia do ambiente para melhor analisá-lo, mas como voz que se manifesta de dentro do próprio sistema, refletindo-o numa adesão que é simultaneamente resistência. Entretanto, é exatamente esse contexto de destruição do sentido, destacado por Baudrillard no seu estudo sobre o simulacro, que vai ser a principal problemática levantada por Fredric Jameson, ao analisar o esvaziamento histórico e político das sociedades pós-modernas, não como estratégia de resistência das massas, mas, ao contrário, como uma imposição da lógica do capitalismo tardio das sociedades pós-industriais. Jameson inicia a sua obra, *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio* (1997), delineando o conceito de pós-moderno, suas relações com o moderno e sua integração ao contexto cultural e socioeconômico do capitalismo pós-industrial.

Esse teórico chama a atenção para o cuidado de não se entender o pós-moderno apenas como um período estético, haja vista a necessidade de se levar em consideração todo o cenário que envolve a cultura globalizada do capitalismo multinacional. Nesses termos, o direcionamento de leitura adotado pelo autor está voltado para uma reflexão crítica da sociedade de consumo, o seu esvaziamento histórico, a sua indiferença política, o fetichismo de pessoas e objetos, a dilatação da esfera de influência das mercadorias como elemento cultural e o esmaecimento dos afetos.

É este contexto o principal elemento distintivo entre o moderno e o pós-moderno apresentado na abordagem de Jameson. Embora admita que muitas das características que enumera como pós-modernistas já haviam sido bem desenvolvidas em algumas experiências modernas anteriores, ele destaca que a recepção e a maneira de interagir com as inovações sofrem uma transformação no pós-modernismo, já que nessa fase as mudanças não mais escandalizam ou subvertem o cenário cultural, pois, com o “novo” institucionalizado, o efeito transgressor do desvio é substituído pela indiferença do consumo. (JAMESON, 1997, p. 30)

Assim, a eleição do termo “pós-moderno” está, para Jameson, estreitamente associado a esse cenário econômico e político do capital internacionalizado:

[...] o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalizante nova (sob o nome de sociedade pós-industrial, esse boato alimentou a mídia por algum tempo), mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo. Não é de espantar, então, que vestígios de velhos avatares – tanto do modernismo como até do próprio realismo – continuem vivos, prontos para serem reembalados com os enfeites luxuosos de seu suposto sucessor. (JAMESON, 1997, p. 16)

Por isso, embora relativize a possibilidade de periodizar rigorosamente uma etapa que, em decorrência de seu caráter heterogêneo, problematiza as questões de classificação, de cronologia temporal, de homogeneidade temática e de estilo, Jameson argumenta a favor do uso, ainda que precário, do termo “pós-modernismo” como estratégia útil para evidenciar as transformações culturais no contexto do capitalismo tardio:

Com relação a *pós-modernismo*, não procurei sistematizar um uso ou impor um significado convenientemente conciso e coerente, uma vez que esse conceito não só é contestado, mas também intrinsecamente conflitante e contraditório. Vou argumentar que, por bem ou por mal, não podemos não usá-lo. Mas esse argumento implica, ainda, que toda vez que empregamos esse termo somos obrigados a recolocar essas contradições internas e a rerepresentar esses dilemas e essas inconsistências de representação; temos que retrabalhar tudo isso, todas as vezes. *Pós-modernismo* não é algo que se possa estabelecer de uma vez por todas e, então, usá-lo com a consciência tranquila. O conceito, se existe um, tem que surgir no fim, e não no começo de nossas discussões do tema. (JAMESON, 1997, p. 25)

Evitamos, até o presente capítulo, o uso do termo “pós-modernidade”, já que entendemos que as noções contemporâneas de um tempo não cronológico, de um espaço descontínuo e de uma identidade errante estão desenvolvidas, de modo diferenciado, ao longo de toda a fase da modernidade pós-Nietzsche. É claro que estamos cientes de que, após o elemento da instabilidade do saber lançado pela filosofia nietzschiana, o equilíbrio da balança entre o valor do uno e a deriva da multiplicidade teve seu peso variando entre um lado ou outro nas diversas etapas da modernidade, não se constituindo, evidentemente, como uma mesma desestabilização no decorrer desse longo período. Contudo, essa oscilação, que, no campo das produções artísticas, manifesta-se mesmo no interior de uma única obra ou autor, evidencia ainda mais a dificuldade e a limitação de métodos classificatórios, cujo princípio de uniformidade requer uma coerência e uma síntese que a potência nietzschiana do falso insiste em questionar.

Por isso, para tratar o painel cultural do simulacro na perspectiva deleuziana, cuja matriz nietzschiana é muito proeminente, preferimos, nas análises sobre as obras de Guimarães Rosa e Glauber Rocha, o termo mais genérico de contemporaneidade, capturando assim toda investida que tem como base um saber em processo. Nossas reflexões foram realizadas considerando o “contemporâneo” como toda postura de saber inacabado, situada num tempo em processo, que independe de uma sequência cronológica, já que intempestivo e localizado de modo móvel, segundo a perspectiva nietzschiana de uma história descontínua, feita de tensões e limiares.

Para o estudo das narrativas de *PanAmérica* e *Corra Lola, corra*, entretanto, a abordagem de simulacro apresentada por Jean Baudrillard e esse panorama pós-moderno discutido por Fredric Jameson são, agora, uma possibilidade de caminhos teóricos muito produtivos, tendo em vista que esses dois pensadores levantam outras e inquietantes questões a respeito de um tipo de manifestação do simulacro como artifício de controle, e não, necessariamente, como desvio subversivo.

Neste capítulo, nossa análise acerca das estratégias narrativas adotadas em *PanAmérica* e *Corra Lola, corra* e suas possíveis relações com as narrativas-limiar de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol* foi desenvolvida com base nas questões de densidade política do simulacro subversivo de Gilles Deleuze em cruzamento com os esvaziamentos pontuados pelas perspectivas de simulacro de Jean Baudrillard e Fredric Jameson – uma encruzilhada de afinidades, que aproximam essas produções artísticas, e de diferenças, que as conduzem a outras direções, já que a imagem da encruzilhada é essa tensão que expressa simultaneamente uma convergência do semelhante e uma expansão da diferença.

6.2 ENCONTROS E DESENCONTROS PELAS ENCRUZILHADAS DO TEMPO, ESPAÇO E IDENTIDADE: NARRATIVAS-LIMIAR DE GUIMARÃES ROSA, GLAUBER ROCHA, AGRIPPINO DE PAULA E TOM TYKWER

6.2.1 A Deriva da Multiplicidade de um “Eu”

A noção de identidade que se constitui como processo inacabado, circunstancial e errante decorre das discussões sobre o descentramento do saber e o questionamento da

verdade clássica que se desenvolveram ao longo da modernidade. Uma identidade submetida ao devir dos paradoxos, que dilacera o sujeito em uma dupla direção, fazendo com que ele não possa mais se constituir como “isto” ou “aquilo”, mas como processo errante de um suposto “Eu” que se põe em movimento entre “isto” e “aquilo”. Estar “entre” é uma relação não localizada, na medida em que, longe de ser um lugar, o “entre” é a multiplicidade da deriva, o inapreensível da posição nômade.

Embora tratada como uma marca do que se tenta delinear como período “pós-moderno”, a fragmentação do sujeito em identidades múltiplas, virtualidades de um “Eu” impessoal posto em incessantes variações, é uma percepção presente em inúmeros personagens ficcionais de obras classificadas como pertencentes ao movimento estético do modernismo⁷⁰. Sem pretender traçar um painel, pois a sua organização não é um objetivo nem um desejo nosso, podemos citar aleatoriamente tais manifestações de um “Eu” errante em alguns personagens ficcionais, como Clarissa e, mais ainda, Orlando de Virgínia Wolf (1925 e 1928), Macunaíma de Mario de Andrade (1928), Alice de Lewis Carroll (1865), além dos mais recentes Riobaldo de Guimarães Rosa (1956), Manuel de Glauber Rocha (1964), o narrador-protagonista denominado de “Eu” no romance *PanAmérica* de José Agrippino de Paula (1967) e a protagonista do filme *Corra Lola, corra* de Tom Tykwer (1998)⁷¹. Considerando “contemporâneo” não como cronologia do atual, mas como o tempo que se coloca em aberto, em processo inacabado, inapreensível, porque localizado no espaço do “entre” que constitui os devires, todos esses personagens, independente de se classificados como “modernos” ou ‘pós-modernos”, possuem a marca movente da contemporaneidade. Personagens que se

⁷⁰ Mesmo no campo específico das artes, Eduardo Coutinho argumenta que os limites entre a classificação dos movimentos estéticos denominados de modernismo e pós-modernismo são complexos e condicionados por contextos de produções diferentes. O autor identifica alguns traços de ruptura do pós-modernismo em relação aos do alto modernismo: “Dentre estes, citem-se, a título de amostragem, o ecletismo estilístico, o resgate da historicidade ou a revisita crítica ao passado, a consciência do caráter político da obra, a afirmação de uma subjetividade descentrada, a presença frequente da mídia e a desierarquização entre o erudito e o popular.” (COUTINHO, 2008, p. 164) Coutinho, entretanto, destaca a complexidade da questão, que não pode ser reduzida a uma mera cronologia, ao estabelecer distinções entre o modernismo anglo-americano e a experiência da produção latino-americana: “Enquanto o modernismo anglo-americano foi marcado por forte teor lúdico-experimental, socialmente marginal, responsável pela separação entre o estético e o político, na produção latino-americana, o equivalente, cronologicamente, a este elemento, em vez de opor-se ao social, em geral, serviu para complementá-lo, revelando muitas vezes como inusitado o caráter dicotômico do par estético/político. A ruptura da forma – uma tônica tanto das vanguardas hispano-americanas, quanto do modernismo brasileiro –, longe de constituir mera investida lúdica, era, antes, uma postura política, conscientemente assumida, que punha em xeque, por meio da contestação da dicção poética tradicional, todo o universo com o qual essa dicção se relacionava.” (p. 169)

⁷¹ As datas citadas neste parágrafo referem-se ao ano de publicação dos romances e ao ano de lançamento dos filmes, não coincidindo necessariamente com as datas citadas nas referências, nas quais foram utilizadas as respectivas datas das edições utilizadas.

engendram não como sínteses da travessia enunciada, mas no próprio devir enunciável da travessia.

É evidente que a marca contemporânea desses personagens se dá de modo diferenciado, tanto em intensidade, quanto no modo como reverbera nas questões da desestabilização do tempo, do espaço e da identidade. Essas diferenças de intensidade são peculiares a cada personagem e não se dispõem de modo necessariamente cronológico, uma vez que os personagens criados em um contexto de produção mais recente não são necessariamente mais ou menos errantes que os demais. Entretanto, as maneiras como essas derivas são expressas e como são recepcionadas estão, de certa forma, relacionadas com o contexto cultural em que se encontram. Assim, em termos teóricos, se o conceito deleuziano de simulacro como desvio subversivo é importante para pensarmos a semelhança entre os personagens de diversos contextos de produção, a perspectiva de um simulacro mais inserido nas transformações tecnológicas e de consumo, proposta por Baudrillard e problematizada por Jameson, em sua argumentação sobre a relação entre pós-modernidade e capitalismo tardio, ajuda-nos a desenvolver nossa reflexão com base nas diferenças existentes entre as obras.

Nomear este subtópico com o título “A deriva da multiplicidade de um ‘Eu’” envolve uma provocação paradoxal acerca da identidade que nos foi inspirada pela inquietante denominação do protagonista do romance *PanAmérica* de José Agrippino de Paula. O protagonista-narrador do romance é um cineasta que está empenhado em uma superprodução de um filme intitulado “A Bíblia” e que vive cercado de celebridades do cinema, da música, do esporte, da política e de outros contextos, tais como Marilyn Monroe, Sophia Loren, Burt Lancaster, Elizabeth Taylor, os Beatles, Marlon Brando, De Gaulle etc. É curioso observar que, se todos os demais personagens são nomes consagrados, o protagonista é o único que não possui nome algum, anunciando-se tão somente como “Eu”, o que não nos parece se tratar de uma mera omissão da identidade do personagem substituída pelo pronome pessoal. Paradoxalmente, ao enfatizar a sua identidade de sujeito – “Eu” –, o narrador problematiza essa pessoalidade ao negar-se a marca unitária e subjetiva de um nome próprio. E esse “Eu” do protagonista, longe de traçar a biografia de uma identidade estabelecida, espraia-se por uma aventura errante de múltiplos e metamorfoseados Eu’s. Um rizomático espalhamento das metamorfoses de uma identidade em deriva que, de modo diferenciado, é também a marca da trajetória de Riobaldo, Manuel e Lola.

As metamorfoses da identidade do narrador de *Grande sertão: veredas* não estão no seu primeiro nome – Riobaldo –, mas aparecem nos codinomes que adquire durante a travessia –

Tatarana, Cerzidor, Urutu Branco –, conforme se posiciona como chefe ou subalterno, pactário do demo ou fiel a Deus, homem de paz ou de guerra. Como destacamos no terceiro capítulo desta tese, Riobaldo se constitui como identidade paradoxal, trânsito entre diversos bandos, um herói entretrincheiras. Esse neologismo “entretrincheiras” que arriscamos criar para caracterizar o caráter movente e limiar da identidade de Riobaldo, é útil para pensarmos as aventuras também paradoxais do protagonista de *PanAmérica*. Expressão de uma tensão política no cenário ditatorial do pós-golpe de 1964 no Brasil e da voz festiva⁷² e libertária da denúncia à repressão feita pelo movimento tropicalista, o protagonista evidencia essa forças agonísticas por meio de sua identidade instável, seu trânsito inesperado por grupos diversos, aliado, ora às forças repressivas da ditadura, ora às forças revolucionárias populares; ora é um soldado do exército, ora um guerrilheiro comunista; ora amigo do gigante Di Maggio, ora alguém que digladiava com ele.

A multiplicidade desses protagonistas-mutantes se manifesta, muitas vezes, pelo artifício da repetição. A identidade é assim configurada em suas variadas virtualidades, processo em que a repetição se dá como retorno da diferença, pois o acaso dos múltiplos “Eu’s” imprime as metamorfoses de um nomadismo.

Em *Corra Lola, corra* (1998), a protagonista Lola é uma jovem que recebe uma ligação do frágil namorado Manni, que, mais uma vez, precisa da sabedoria e da eficácia de Lola em encontrar soluções para situações difíceis. A tarefa que Manni lhe impinge é praticamente impossível: conseguir uma grande soma em dinheiro – cem mil marcos – e levar até ele em apenas vinte minutos, para que ele possa restituir, ao chefe da máfia do contrabando, o dinheiro da venda das pedras preciosas que, sem querer, perdeu em um trem do metrô.

De modo semelhante à história inventada pela protagonista Brejeirinha, do conto “Partida do audaz navegante”, de Guimarães Rosa, que tem que ser diversas vezes recomeçada para que seu personagem – o “aldaz” navegante – cumpra sua viagem, Lola vai precisar de mais dois avatares de sua identidade para que possa cumprir sua difícil missão. Assim, a história de Lola é contada três vezes, em três vidas virtuais, até que ela consiga chegar com o dinheiro até Manni.

As cenas iniciais com os créditos do filme já sugerem a sua trama narrativa. Nelas, Lola aparece como uma animação de um videogame, derrubando os obstáculos e, possivelmente, ganhando vidas extras até que o jogo possa acabar vitorioso. A multiplicidade da identidade

⁷² Sobre a denúncia festiva do movimento tropicalista nos anos 1960, cf. HOISEL, Evelina. O ritual da festa. In _____. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. p. 32-47.

de Lola, em suas repetidas vidas, alcança também a multiplicidade de outros personagens nos quais Lola esbarra no seu caminho, configurando-se como obstáculos de sua corrida em direção a Manni. A cada nova tentativa de Lola, os cruzamentos com os mesmos transeuntes se repetem, mas o desencadeamento de suas vidas, após esses encontros, transformará suas identidades em possibilidades diversas, ora para o bem, ora para o mal.

Figura 73 – Créditos iniciais do filme como obstáculos a serem destruídos pela personagem Lola em uma partida de videogame



Fonte: *Corra Lola, corra*, Tom Tykwer

Após cada acaso de encontro com Lola, o destino de uma nova identidade desses personagens secundários será mostrado no filme através de um rápido registro fotográfico. A mãe com seu filho, por exemplo, após o encontro com Lola, conforme relata a série de planos com suas futuras fotografias, seguirá para uma vida de alcoolismo, em decorrência da qual, perde a posse do filho. Já na segunda versão, após o segundo encontro com Lola, um outro registro fotográfico mostra a mulher vencendo na loteria e se transformando numa celebridade milionária. E na terceira versão, a mulher converte-se em uma dedicada religiosa. Quanto ao rapaz que sugere a venda da bicicleta à apressada Lola, numa versão, seu destino será marcado por um violento assalto, a partir do qual conhecerá a sua futura esposa; já em outra, ele se transformará em um mendigo viciado em drogas e com um futuro decadente de abandono pelas ruas. A funcionária do banco, no primeiro cruzamento com Lola, terá como destino um acidente que a deixará parálitica, levando-a ao suicídio; após o encontro na segunda corrida de Lola, a funcionária passará a namorar um colega de trabalho, com quem manterá uma relação simultaneamente sadomasoquista e romântica.

Figura 74 – Destinos da mulher com seu filho após encontros com Lola



Fonte: *Corra Lola, corra*, Tom Tykwe

Figura 75 – Destinos do rapaz após encontros com Lola



Fonte: *Corra Lola, corra*, Tom Tykwe

Figura 76 – Destinos da funcionária do banco após encontros com Lola



Fonte: *Corra Lola, corra*, Tom Tykwer

Assim, a cada nova tentativa, a cada nova Lola, as identidades vão se transformando, modificando o destino não só de Lola, como dos demais personagens.

Também em *Grande sertão*, o protagonista, ao contar sua história, repete-a sob o efeito de uma ressignificação que altera tanto a sua identidade quanto a de outras personagens do romance, como no exemplo da carta enviada por Nhorinhá, que transforma a identidade da prostituta, antes vinculada a um amor carnal, e depois vinculada a um amor espiritual na lembrança do protagonista. Essa e outras mutações apresentadas pela narrativa recontada de Riobaldo possibilitam-lhe reviver o vivido e o não vivido em novas e diversas configurações.

Em *PanAmérica*, a cada capítulo, a identidade do protagonista apresenta uma trajetória distinta, fazendo com que ele apareça em situações absolutamente diversas, ileso, por exemplo, dos ferimentos fatais aos quais é submetido ao longo do romance. A situação do personagem geralmente se transforma de modo radical na transição dos capítulos, como se a cada novo bloco narrativo sua identidade tivesse sido, em determinados aspectos, abandonada, constituindo diversas histórias. Na multiplicidade de uma história feita de conexões inesperadas entre fragmentos díspares, os personagens são montados de forma mutante, como no caso da personagem de Marilyn Monroe, cujo corpo, ora é magro e frágil, ora forte e gordo, ora de dimensões gigantescas.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o protagonista Manuel tenta construir sua identidade de justiça no limiar entre Deus e o diabo, por meio, ora da fé messiânica, ora da força revolucionária da violência, que, por sua vez, oscila entre a sede de vingança e crueldade e o desejo de justiça social. Sua identidade se move no trânsito entre o mito e a razão, entre as cruzes do misticismo e as armas do cangaço, entre a identidade de fiel seguidor, jagunço a serviço do Santo Sebastião e a identidade do cangaceiro Satanás, como é batizado pelo Capitão Corisco ao aderir o seu bando.

Tanto em *Grande sertão*, quanto em *Deus e o diabo*, quanto em *PanAmérica*, estar entre bandos distintos revela as tensões e problematiza as identidades puras de bem e mal, inimigo e aliado, fiel e traidor. A tensão do limiar entre o bem e o mal aparece não só nessas três obras, como também em *Corra Lola, corra*, alcançando protagonistas e outros personagens secundários.

Em *Grande sertão*, jagunço criminoso é pai de família; pais bondosos tornam-se sádicos durante castigo de filho mau; mulher que mata cruelmente o marido e usa a confissão para torturar o padre torna-se santa ao se arrepender em confissão pública; jagunços céticos firmam pactos com o diabo em nome do amor – histórias de um sertão de identidades moventes e limiares, onde, como informa o narrador, a “mandioca doce pode de repente virar azangada [...]. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal”. (ROSA, 2001a, p. 27) Em *Deus e o diabo*, Manuel torna-se jagunço de Deus e encontra o crime ao buscar justiça. Em *PanAmérica*, o romance entre Marilyn e o protagonista é simultaneamente delicadeza – “Ela surgiu de vestido azul-claro [...] e eu senti pela primeira vez o sopro que eliminava o calor, a fadiga, o tédio e o sofrimento.” (AGRIPPINO DE PAULA, 2001, p. 79-80) – e violência – “Naquele instante eu gritei de ódio e dei um forte tapa na barriga de Marilyn [...]” (p. 71), limiar entre peso e leveza

– “Mas, apesar do peso e do volume do corpo esférico de Marilyn, ela saltava muito alto e permanecia flutuando algum tempo no ar e depois descia lentamente e tocava suave no solo.” (p. 53). O mesmo protagonista que demonstra uma postura esvaziada de afetos ao postar-se indiferente em meio a cabeças decapitadas de presos políticos – “De capacete de aço, farda e metralhadora eu montava guarda no frigorífico sentado na laje e os meus pés estavam soltos no ar. Entrou uma estudante comunista [...] e perguntou como eu conseguia permanecer indiferente ao que estava acontecendo.” (p. 103) – é vítima da violência, do cerceamento da liberdade e do silenciamento das vozes – “E eu sentia a língua preenchendo a minha boca e não conseguia gritar. O sangue e a língua preenchiam a minha boca.” (p. 133-134) Em *Corra Lola, corra*, o frágil namorado Manni trabalha para a perigosa máfia do contrabando; a docilidade do amor convive com a violência do crime, e a morte traz em si as possibilidades de recomeços virtuais em novas oportunidades de vida.

Os paradoxos da contemporaneidade com suas identidades moventes marcam protagonistas e personagens das quatro obras; entretanto, o limiar entre o bem e o mal em *Grande sertão* e em *Deus e o diabo* é um paradoxo que conduz à reflexão sobre a validade da definição ou da indefinição de lugares estabelecidos, cujos limites inquietam seus protagonistas: “A gente, nós, assim jagunços, se estava em permissão de fé para esperar de Deus perdão de proteção?” (ROSA, 2001a, p. 237), pergunta Riobaldo ao companheiro Jõe Bexiguento, que simplesmente responde: “Uai?! Nós vive...” (p. 237). Após ter as mãos sujas de sangue em uma matança que acaba se revelando mais como vingança pessoal do que como força revolucionária, Manuel contesta a crueldade gratuita de Corisco: “Mas não se faz justiça com derrame de sangue, Capitão!”. Já em *PanAmérica* e *Corra Lola, corra*, a crítica a uma situação de violência gratuita existe, porém, tratada de maneira mais rápida e mais plana, ela aparece no texto de forma mais alusiva que problematizada. Com um olhar mais distraído⁷³ em relação a essa questão, os protagonistas de *PanAmérica* e de *Corra Lola, corra* se identificariam mais com a visão ligeira de Jõe do que com as inquietações de Riobaldo ou Manuel.

⁷³ Jameson salienta que as mudanças fazem parte, tanto do contexto do modernismo, quanto do pós-modernismo, mas que enquanto os modernos se preocupam com as repercussões de tais mudanças, “o pós-modernismo é mais formal, e mais ‘distraído’ [...] apenas cronometra as variações e sabe, bem demais, que os conteúdos são somente outras imagens.” (JAMESON, 1997, p. 13)

6.2.2 O Tempo do Jogo Narrativo: Vidas Virtuais

Nas quatro obras – *Grande sertão, Deus e o diabo, PanAmérica* e *Corra Lola, corra* –, podemos acompanhar a fratura do tempo cronológico, colocando passado e futuro em um jogo narrativo de reversões que implica a multiplicidade do vivível.

Tais reversões de um tempo que transita indócil entre o passado e o futuro, deslocando a ideia de um presente factual e determinante, estão expressas nas estratégias de um contar desgovernado em *Grande sertão: veredas* e nos movimentos aberrantes da câmera em *Deus e o diabo na terra do sol*. Conforme discutido no quarto capítulo, as estratégias narrativas dessas duas obras colocam passado e futuro em inesperadas conexões desse jogo limiar do “já” e do “ainda não”. É essa fratura cronológica, esse tempo limiar do passado e futuro que possibilitam a multiplicidade do devir, as variações do viver em um jogo de tempos virtuais.

Essa ruptura que coloca o passado e o futuro em conexões aberrantes, responsáveis por contestar a normalidade da lógica sucessiva própria ao tempo do *Cronos*, é sugerida, já nas duas epígrafes que antecedem a projeção dos créditos do filme *Corra Lola, corra*: uma do crítico e poeta modernista T. S. Eliot e outra do jogador e treinador de futebol alemão Seep Herberger. Em um mesmo plano do filme, são mostradas as duas citações, cujas temáticas se correlacionam. Na citação de Eliot, temos a imagem incessante do viver em um tempo sempre inacabado: “Não cessaremos de explorar / E ao fim de nossa exploração / Voltaremos ao ponto de partida / Como se não o tivéssemos conhecido.”. Logo abaixo, no mesmo plano, aparece a frase de Herberger: “Depois do jogo é antes do jogo”.

Esse tempo de reversível simultaneidade entre passado e futuro, no qual o fim se torna começo, e vice-versa, é a encruzilhada, que se dispõe ao longo da corrida de Lola contra a cronologia estreita dos vinte minutos que possui para decidir e realizar a rápida ação, que salvará o namorado da morte.

Figura 77 – Lola na encruzilhada entre o tempo e Manni



Fonte: *Corra Lola, corra*, Tom Tykwer

Assim como nas estratégias temporais das narrativas de *Grande sertão e Deus e o diabo*, nas quais um tempo cronológico é atravessado por um tempo simultâneo do devir, encruzilhadas do *Cronos* e do *Aion*, em *Corra Lola, corra*, os planos-detalhes de relógios apresentados ao longo das cenas, sugerindo o correr cronológico do tempo, têm seu efeito rasurado pelos movimentos aberrantes da corrida de Lola, que se desenrola no limiar entre a velocidade e a lentidão.

Figura 78 – Primeiros-planos dos relógios



Fonte: *Corra Lola, corra*, Tom Tykwer

A corrida de Lola é acompanhada em *travellings* que seguem o acelerado movimento da protagonista, mas que também retardam tal movimento ao acompanhá-la na filmagem em câmera lenta. Sua velocidade é marcada, como em um videoclipe⁷⁴, pela música eletrônica, sendo um dos compositores o próprio diretor do filme, que acompanha a protagonista em momentos de aceleração e desaceleração das imagens. No desfecho da primeira tentativa de Lola, a moderna música eletrônica, que marca o ritmo agitado do assalto ao mercado, é substituída pelo clássico do jazz “What a difference a day made” e acompanhamos o casal apaixonado, fugindo junto e filmado em câmera lenta. Essa montagem híbrida e reversível entre o tempo da velocidade e o tempo da lentidão revela os poderes de ruptura que o tempo virtual de Lola pode exercer sobre os ponteiros dos relógios que atormentam o casal, Lola e Manni, como assustadores fantasmas pairando sobre suas cabeças ou cruzando os seus caminhos.

Figura 79 – Fuga do casal em câmera lenta com trilha sonora de clássico do jazz



Fonte: *Corra Lola, corra*, Tom Tykwer

⁷⁴ Sobre as contemporâneas propostas de videoclipe, cf. MACHADO, Arlindo (2009, p. 173-196). Reinvenção do videoclipe. In: *A televisão levada a sério*.

No limiar entre a velocidade e a lentidão, Lola assume o controle dos ponteiros do *Cronos*, ora acompanhando o seu correr, ora detendo a sua velocidade em pausas, desacelerações, ora retornando os ponteiros para um novo ponto de partida. Como em um videogame, ela pode deixar o tempo cronológico correr, detê-lo com a tecla de pausa, ou simplesmente subvertê-lo, ao fazer do futuro passado, reiniciando sua partida nas vidas virtuais adquiridas no limiar do “já” e do “ainda não”, nesse tempo simultâneo pelo qual depois do jogo é o início do jogo, essa incessante exploração que burla o início e o fim para abrir o espaço do “meio”, em uma virtualidade de variadas tentativas. Este simulacro de um tempo manipulável e de inusitadas encruzilhadas do veloz e do lento imprime à narrativa o caráter imprevisível do devir, no qual a vida segue nas múltiplas possibilidades da lenta e acelerada corrida de Lola, que faz dos inexoráveis vinte minutos do *Cronos* o tempo reversível e indefinido do *Aion*.

Figura 80 – Imagens animadas de Lola em videogame destruindo o tempo cronológico



Fonte: *Corra Lola, corra*, Tom Tykwer

Um tempo que fragmenta a cronologia em movimentos aberrantes e que se manifesta no limiar entre a velocidade e a lentidão também pode ser observado nas aventuras do protagonista de *PanAmérica*. Essa fragmentação e sua montagem em conexões aleatórias aparecem durante toda a narrativa, mas, sobretudo, nas mudanças entre os capítulos. O personagem dá saltos no tempo em toda e qualquer direção, e sua ação não se submete às relações sucessivas de causa e efeito, próprias ao tempo cronológico. Tal qual a aventura de um personagem saído do fantástico mundo dos quadrinhos que é esmigalhado ao chão pelos infortúnios e reaparece ileso no momento seguinte⁷⁵, desenvolve-se a história do protagonista de *PanAmérica* em uma saga que privilegia a descontinuidade temporal, na qual a sequência

⁷⁵ Lembramos aqui também do navio da história inventada por Brejeirinha, que, depois de despedaçado, aparece no momento seguinte em pleno vapor, conduzindo o “aldaz” navegante sob a misteriosa luz do farol.

entre as cenas sofre cortes bruscos, compondo um mosaico caótico, cuja junção aleatória dos acontecimentos contribui para o surgimento de uma multiplicidade de enredos estilizados e unidos por conexões inusitadas, girando em torno do enredo chave do romance – a história de um diretor de cinema, envolvido com a atriz Marilyn Monroe, em meio às tensões políticas da ditadura militar.

Uma leitura detalhada desse caos associado ao contexto político da repressão é efetuada por Evelina Hoisel em seu livro *Supercaos: os estilizados da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Sobre a relação entre o absurdo do caos em *PanAmérica* e a situação política da década dos anos 1960, a autora destaca:

O período é caótico, porque se alimenta dos descompassos do golpe de 64 e de suas implicações a longo prazo. Os textos são caóticos, porque neles se encontra dramatizado, de maneira excepcional, um movimento progressivo que vai do menos caos ao mais caos, terminando por instalar uma situação apocalíptica, gerada pelos acontecimentos políticos. (HOISEL, 1980, p. 19)

Se a noção de simulacro apontada por Baudrillard traz um esmaecimento dos afetos e uma ilogicidade marcada, sobretudo por uma desconexão com o encadeamento histórico, abandonado numa época de esvaziamento político, nada melhor do que o caos de tais simulacros para evidenciar os abusos de uma ordem política repressora. Assim, na fragmentação temporal de *PanAmérica*, na qual o tempo de uma ação não se sucede ao de uma reação, essa descontinuidade é mostrada, muitas vezes, em simulacros aparentemente artificiais, fantásticos e absurdos, para desenhar um cenário político e uma sociedade onde a morte foi banalizada em nome da manutenção do poder ou como uma cifra nos custos de produção – “Eu respondi [ao produtor do filme]: ‘Tudo perfeito’ e acrescentei [...] alguns extras estavam feridos e outros mortos, mas a companhia de seguro deveria pagar as indenizações por morte ou invalidez dos extras.” (AGRIPPINO DE PAULA, 2001, p. 30); pessoas e corpos desaparecem sem explicações – “O motorista desligou o motor da escavadeira [...] e gritou de cima que era a limpeza pública encarregada de recolher os despojos da batalha” (p. 178); e o medo marca a tensão entre o humano e as máquinas de opressão – “eu ainda me sentia ameaçado pelo tanque, que poderia deslizar metralhando pelas ruas.” (p. 108), declara o protagonista em uma de suas variadas fugas.

Como em *Corra Lola, corra*, o limiar entre um tempo da velocidade e um tempo da lentidão está presente também na variação da relação entre Marilyn e o protagonista de *PanAmérica*; nas tensões entre a velocidade das batalhas e o apreciar parado da natureza em

Grande sertão: veredas; e nos movimentos rápidos do delírio do misticismo e sua lenta observação pelos olhos da esposa de Manuel.

6.2.3 Linhas Transbordantes: o Mapa Modelável do Espaço

A plasticidade de um mapa conectável em inusitadas e inesperadas fronteiras compõe o espaço móvel, tanto dos sertões de Guimarães Rosa e Glauber Rocha, quanto do universo das grandes metrópoles urbanas em José Agrippino de Paula e Tom Tykwer. A diferença está na relação entre essa movência espacial e a ação dos protagonistas das narrativas sobre elas. Enquanto em *Grande sertão: veredas* e em *Deus e o diabo na terra do sol* os protagonistas são surpreendidos pelas encruzilhadas de um espaço limiar e, geralmente, é só a partir dessa experiência que eles adquirem a capacidade de também engendrar um espaço móvel, em *PanAmérica* e *Corra Lola, corra*, são os protagonistas, em sua veloz ação, os responsáveis pela modelação das cartografias que os envolvem. Assim, podemos dizer que os protagonistas de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol* oscilam entre a situação passiva de serem engendrados por um espaço movente e a ação ativa de, após o contato com as encruzilhadas desse espaço, assumirem a modelagem de mapas mutantes. Já os protagonistas de *PanAmérica* e *Corra Lola, corra* acionam as linhas transbordantes de um mapa em movimento.

Com base nessa diferença, Lola e o protagonista de *PanAmérica* estão mais próximos das crianças rosianas dos contos de *Primeiras histórias* e da ação de devir dos Cristos glauberianos do que da atitude também modeladora, mas oscilante entre uma posição passiva e ativa de Riobaldo e Manuel.

O narrador-protagonista de *PanAmérica*, como cineasta que é, submete a cartografia do seu espaço ao bel prazer de sua *mise-en-scène*: seja por meio dos seus simulacros artificiais de mares de gelatina, dos anjos que voam em cabos de aço invisíveis, sob a ação de guindastes e helicópteros; seja pelas suas fantásticas performances, tais como chutes e golpes de caratê e de espadas que estraçalham os adversários como nos desenhos animados. Avançando no tempo, diríamos que as extraordinárias lutas do protagonista poderiam ser comparadas às disputas entre lutadores dos atuais jogos eletrônicos, qualquer que seja o avatar escolhido: exércitos da Ku, Klux, Klan, os gigantes Di Maggio e Cassius Clay, ou a monstruosa atriz Marilyn com seus fetos ferozes de orelhas triangulares e dentes pontiagudos. A ruptura

cartográfica também é executada por seus veículos possantes, que se transmutam em carros, táxis, caminhões, ônibus, trens, jatos, navios, foguetes, arraias gigantes, pênis voadores e fetos indóceis. Esses veículos, que assumem desde a condição crítica dos símbolos de poder valorizados na nossa sociedade de consumo até os mais inusitados tapetes voadores do universo da ficção fantástica, são capazes de transportar os personagens de um continente a outro, em elipses instantâneas da narrativa, que transformam o espaço no simples cruzar de uma linha a outra:

Marilyn respondeu que um cobertor era suficiente para mim e para ela, e que nós iríamos para Nova York assistir ao jogo de beisebol. Eu e Marilyn Monroe perguntamos para um homem que estava em frente do bar onde seria o jogo de beisebol. O homem indicou ao longe o estádio iluminado entre os edifícios e nós aceleramos o Oldsmobile e entramos no estacionamento. (AGRIPPINO DE PAULA, 2001, p. 83)

Essa velocidade supersônica do protagonista também tem ação modelar nos corpos dos personagens que o rodeiam, podendo desintegrá-los ou expandi-los, fazer com que eles desapareçam ou reapareçam inexplicavelmente nas reversões de sua trama narrativa.

Evelina Hoisel, examinando o papel de *PanAmérica* na festa tropicalista da segunda metade dos anos 1960, que faz do corpo signo semiológico de resistência e luta contra a opressão, avalia o movimento dos personagens como uma “*mise-en-scène* dos corpos” na narrativa. A autora analisa a imagem do protagonista girando com Marilyn durante o ato sexual como modelação do ambiente:

A *mise-en-scène* dos corpos em busca de sensações sugere uma cena em que se celebra o ritual do orgasmo, cumprido mutuamente pelas personagens. Na celebração do rito há várias fases a serem cumpridas. Numa dessas fases, a exploração dos corpos implica também a exploração do espaço em que se encontram os parceiros. Daí a movimentação e a circulação dos corpos no ambiente [...].

Evidentemente, a movimentação dos corpos pelo espaço ficcional fortalece nossa constatação: a de que *PanAmérica*, através da mediação da palavra, realiza o que em outro nível as demais artes realizaram, apropriando-se do corpo como um signo capaz de tensionar o ambiente, visando um alargamento da capacidade perceptiva do homem. (HOISEL, 1980, p. 36)

Por traz da aparente superficialidade dos simulacros de *PanAmérica*, de seus trechos de indiferença afetiva e de descaso com a vida, a narrativa carrega em si a potência subversiva do desvio e a força contestatória de um padrão repressor.

Mesmo no que se refere à tentativa mimética, os espaços em *PanAmérica* acabam se constituindo como espaços da dessemelhança, já que a hiper-realidade de um espaço extraordinariamente artificial denuncia a diferença produzida, paradoxalmente, pelos esforços exagerados de verossimilhança nos simulacros-ícones da sociedade tecnológica.

Segundo a compreensão de Hoisel (p. 60) sobre esse espaço iconizado, o “que o texto de *PanAmérica* começa também a questionar e a desmanchar é o princípio de ilusão que não diz do verdadeiro caos que acontece nos bastidores de Hollywood.” Assim, o processo de mimetização do real torna-se burlesco em *PanAmérica* à medida que a narrativa evidencia os seus truques e os clichês esvaziados dos simulacros-ícones.

Na concepção de Baudrillard, a artificialidade produzida pelos simulacros da hiper-realidade, na tentativa de exaltar a semelhança, acaba assumindo o movimento inverso, o da diferença: “De qualquer modo, esta corrida ao real e à alucinação realista não tem saída, pois, quando um objeto é exatamente semelhante a outro, *não o é exatamente, é-o um pouco mais*. Nunca há semelhança, como não há exatidão.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 136) Como destaca Hoisel (1980, p. 62) em relação a esse desencontro da tentativa de um realismo mimético nos esforços do cineasta-protagonista de *PanAmérica*, “[...] é desse apego à minúcia e ao detalhe que explode o fantástico.” Paradoxalmente, os simulacros de mares de gelatina, explosões de talco, anjos com lança-chamas, ao invés de reproduzir, deformam o ambiente não só da narrativa fílmica que o protagonista dirige, mas de todo o enredo do romance. Afinal, esses simulacros migram da superprodução fílmica para as demais aventuras do protagonista, criando um ambiente do extraordinário, que revela o “supercaos” (HOISEL) do espaço político e do ambiente cultural em que o romance foi escrito.

Em um contexto muito distinto, mas também incluído no processo contemporâneo de desestabilização dos espaços estáveis, Lola subverte, igualmente, a cartografia que a circunda ao passar em três virtuais tentativas por uma trajetória que deveria ser supostamente a mesma, mas não o é. Como a velocidade do narrador de *PanAmérica*, a corrida de Lola altera a configuração dos espaços que atravessa, já que é a sua velocidade e sua postura de vida como variadas virtualidades que alteram a percepção do espaço, alongando-o ou estreitando-o, e colocando em variação o espaço futuro das vidas que por ela cruzam.

A instabilidade de um espaço móvel, engendrando os personagens ou sendo por eles engendrada, atua, quer no sertão rosiano, espaço inesperado onde “o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados.” (ROSA, 2001a, p. 302); quer nos solos que literalmente desabam em *PanAmérica*; quer no sertão que vira mar e no mar que vira

sertão na trajetória de Manuel em busca de justiça social; quer no labirinto reinicializado sucessivamente no joguinho eletrônico das virtuais narrativas de *Corra Lola, corra*.

Figura 81 – As múltiplas Lolas e sua corrida



Fonte: *Corra Lola, corra*, Tom Tykwer

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação que fizemos nesta tese entre o romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, bem como entre essas obras e as demais produções trazidas para enriquecer este estudo – os contos do livro *Primeiras estórias*, o romance *PanAmérica e os filmes A idade da terra e Corra Lola, corra* – foi motivada pelo fato de essas produções nos apresentarem a oportunidade de promover uma aproximação em termos de estratégias narrativas voltadas para a ênfase no simulacro e, muitas vezes, para a descontinuidade dramática, o que constitui uma ruptura com o compromisso de um realismo análogo, pautado no rigor de uma representação coordenada pelas leis da verossimilhança. Como são obras muito distintas entre si, sua eleição como *corpus* de análise não se baseou, portanto, em uma possibilidade de afinidade temática.

É importante salientar que estabelecer uma associação entre as diferentes produções, baseada em suas estratégias narrativas, não faz da análise uma abordagem sobre questões meramente formais. Desde a idealização do trabalho não era esse o nosso desejo e acreditamos que nossos esforços não foram conduzidos neste sentido, pois, ao usarmos a tensão entre verossimilhança e simulacro como chave de leitura das comparações realizadas, nós o fizemos com o objetivo de avaliar as repercussões que essa tensão exerce sobre as noções contemporâneas de tempo, espaço e identidade.

A escolha de obras de temáticas e contextos distintos nos possibilitou aproveitar a potência de leitura que as diferenças podem imprimir na relação entre objetos de pesquisa que não mantêm uma semelhança direta. Levamos em consideração a perspectiva discutida no sexto capítulo de que uma leitura comparativa pode ser potencializada, tanto pelas afinidades, como pelas diferenças que as relações viabilizam.

A utilização do simulacro como estratégia narrativa dos autores analisados foi o operador de leitura que nos permitiu colocar *Grande sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol* em diálogo com *PanAmérica*, *Corra Lola, corra*, *A idade da terra* e os contos de *Primeiras estórias*. Esse diálogo, que ao longo dos capítulos tentamos estabelecer entre essas produções, foi direcionado por um recorte específico, ou seja, referiu-se às questões de desestabilização das noções unitárias de tempo, espaço e identidade, proporcionadas pela ação desses simulacros. Para isso, foi necessário fazer uma distinção entre o simulacro deleuziano, focado no desvio-menor, que põe em xeque o padrão, e o simulacro como hiper-realidade,

reflexão ambientada na problemática das sociedades de consumo e no universo da cibercultura, conforme a teoria de Jean Baudrillard e as ponderações de Jameson.

Como tratamos nos capítulos anteriores, o uso do simulacro em todas as narrativas analisadas repercute no descentramento das perspectivas unitárias e estabilizadas, proporcionando a experiência da identidade paradoxal, do tempo do devir e do espaço desterritorializado. Podemos dizer que as obras analisadas se constituem como narrativas-limiar traçadas nas encruzilhadas dessas noções, pois é no cruzar do “Eu” com o “Outro”, do “já” com o “ainda não”, do “dentro” com o “fora” que se dá a percepção de um nomadismo próprio àqueles que se expõem à ação de trânsito incessante do limiar.

A diferença entre as produções está na maneira como é tratado esse trânsito do limiar. O fato de inserirmos novos contextos da sociedade e do saber, tais como os de *PanAmérica* e de *Corra Lola, corra*, levantou questões que, ao invés de prejudicar nossa análise, ajudou-nos a aprofundar a discussão.

Em *Grande sertão: veredas* e em *Deus e o diabo na terra do sol*, as desestabilizações promovidas por uma narrativa-limiar se estabelecem no decorrer da travessia de protagonistas que oscilam entre uma ação ativa e uma ação passiva em relação às rupturas de uma visão linear e unitária de tempo, espaço e identidade. Em geral, são as encruzilhadas que surpreendem esses protagonistas, retirando-os de uma condição territorializada para os nômades caminhos das desterritorializações. Uma vez desestabilizados, eles mesmos passam a propor novas desterritorializações e a se reconhecerem como personagens errantes e limiares. Tais processos se desenrolam, ora como uma adesão alegre a essa deriva, ora como uma inquietação com o mundo arriscado que a imprevisibilidade lhes proporciona.

Nos contos do livro *Primeiras histórias*, cujos objetos de estudo foram algumas das crianças rosianas, os protagonistas estão envolvidos na desterritorialização de uma narrativa-limiar. Entretanto, a sua ação é de natureza ativa, engendrando as encruzilhadas que rompem com a ordem racionalista circundante. Para esses personagens, o distanciamento de uma lógica unitária não costuma trazer angústias que os façam oscilar entre um campo ou outro; antes, é o mundo criado por esses pequenos demiurgos da palavra que invade, rasga e se sobrepõe às medidas das delimitações estabelecidas pelas regras do universo adulto. A adesão à deriva é a força à qual tais personagens estão entregues.

Em *A idade da terra*, a deriva, a fragmentação e a desestabilização são criadas por personagens que tensionam os limiares do tempo, do espaço e da identidade. Eles também

estão entregues a uma perspectiva descontínua e paradoxal, sem as oscilações entre a necessidade de ordenação e o embaralhamento narrativo. Suas ações e movimentos aberrantes intensificam o simulacro de uma trajetória de conexões inusitadas. A intensificação da fragmentação a que eles se submetem torna a condição de simulacro ainda mais evidente, já que as possibilidades de ordenamento racional são abruptamente desestruturadas.

Essa intensidade também é a tônica que perpassa as narrativas de *Corra Lola, corra* e de *PanAmérica*. Constituindo uma narrativa-limiar, seus protagonistas criam o espaço descontínuo, o tempo não cronológico e a identidade errante. A entrega a uma predominância do simulacro é realizada de modo instantâneo, sem passar por conflitos, tensões ou oscilações.

Evidentemente, em *Corra Lola, corra* existe a tensão contra o tempo, mas é um problema provisório, absolutamente contornável pelas possibilidades virtuais de uma narrativa que pode ser sempre reiniciada, modelando espaços, tempos e identidades. Essa sistemática reversível da vida como jogo eletrônico retira a dramaticidade da morte e dos desdobramentos do destino, seja para o bem, seja para o mal, e o mundo se converte em tentativas, onde os afetos existem, mas as suas repercussões não precisam ser encaradas tão seriamente, já que a cada novo jogo eles podem ser deliberadamente transformados.

Já em *PanAmérica*, a força desse simulacro e sua adesão despreocupada revelam em muitos momentos uma desconexão afetiva. No relato do protagonista, o simulacro ajuda a impulsionar uma narrativa-limiar, que desestabiliza as noções de tempo, espaço e identidade, mas a sua intensidade hiperbólica assume efeitos de esmaecimento dos afetos, como aqueles ressaltados na problematização proposta por Jameson e na reflexão sobre a hiper-realidade da teoria do simulacro de Baudrillard. Poderíamos até marcar esse enfraquecimento dos afetos em momentos pontuais das outras obras analisadas, por exemplo: na adesão da esposa de Manuel ao teatro da violência criado por Corisco; em alguns momentos de distanciamento das crianças rosianas em relação aos problemas e às angústias do mundo adulto; naquela pequena parcela de crimes não problematizados pelo jagunço Riobaldo; no jogo reversível do poder em *A idade da terra*; e na indiferença ao crime em *Corra Lola, corra*. Não obstante essas ocorrências de repercussões e intensidades diferenciadas em cada obra, é mister frisar que nenhuma delas alcança o grau de esvaziamento afetivo trazido à cena em muitos momentos de *PanAmérica*. Aproximando-se do absurdo, da abordagem com um simulacro muitas vezes do âmbito do *non-sense*, esse esmaecimento dos afetos, essa indiferença política no campo do enredo revelam e denunciam o absurdo da opressão e o descaso com a vida e com a liberdade de manifestação, vigentes no cenário político em que o livro foi escrito.

Uma encruzilhada de relações entre obras distintas, cujas vias se cruzam em estratégias afins, mas que também se constituem como força de dispersão para múltiplos e distintos caminhos, aprimora o exame das questões tratadas nesta tese através de semelhanças que dialogam, como também de diferenças que ampliam e problematizam o campo de abordagem. Esta foi a razão que nos motivou a incluir na nossa análise sobre a voz contemporânea de Glauber Rocha, em *Deus e o diabo na terra do sol*, e de Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, as narrativas contemporâneas de Tom Tykwer, em *Corra Lola, corra*, e de José Agrippino de Paula, em *PanAmérica*. Sem essas outras possibilidades de relações, nossa comparação seria mais tranquila, mas não teria uma potencialização da força do diverso, que é o elemento motriz dos limiares. Restringindo-nos às narrativas de *Grande sertão* e de *Deus e o diabo*, teríamos material suficiente para discutir a tensão entre simulacro e verossimilhança e a força do limiar que coloca em trânsito as percepções de tempo, espaço e identidades, mas certamente ficariam excluídas do nosso exame as distinções entre as diversas possibilidades de recepção e de utilização dessa errância e dessa tensão.

Ainda sobre a inclusão de produções díspares, motivo diverso teve a utilização do exemplo de *Psicose* no quarto capítulo. Enquanto as demais obras foram relacionadas a *Grande sertão* e a *Deus e o diabo* no intuito de refletir sobre a potência do simulacro, analisando as descontínuas e simulantes narrativas do falso, o método bem encadeado de Hitchcock contar suas histórias permitiu-nos uma ilustração do uso competente das regras de verossimilhança, servindo como valioso contraponto para mapear os desvios existentes nas outras narrativas estudadas, sem desprezar, é claro, as investidas de simulacro presentes na obra clássica de Hitchcock e que proporcionaram importantes rupturas intensificadas no cinema moderno. Além do contraponto, a inclusão do exemplo de *Psicose* foi necessária neste trabalho, haja vista os narradores de *Grande sertão* e *Deus e o diabo* utilizarem do simulacro em tensa articulação com a verossimilhança.

Refletir sobre essa questão é relevante não só para o estudo sobre *Grande sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol*. Mesmo em narrativas que se caracterizam pela intensificação das forças do falso e da fragmentação, como a de *PanAmérica* e de *Corra Lola, corra*, essa articulação se dá em determinada medida. Isto porque os sistemas sócio-culturais estão submetidos a essa dinâmica do inacabado processo de desterritorialização e reterritorialização dos códigos, na qual os centros existem para serem sucessivamente descentrados. Afinal, é dentro do próprio sistema de codificações que se manifestam as linhas de fuga potencializadoras da multiplicidade do devir. Trata-se de vias recíprocas e paradoxais, tal

como afirma esse outro personagem rosiano, simultaneamente “racional” e transgressor da lógica, Zé Bebelo: “só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro...” (ROSA, 2001a, p. 295)

Escrever sobre obras como as de Guimarães Rosa e Glauber Rocha, cujas estratégias paradoxais de uma narrativa-limiar permitem uma multiplicidade de leituras e de análises teóricas e críticas que se suplementam, se tensionam e se polemizam, ativando o caráter movente do pensamento, requer a deriva e a disponibilidade da página em branco, esse devir da escrita, esse campo desconhecido, simultaneamente desamparo e estímulo, que nos constitui como enunciadores de uma voz inacabada, porta-vozes do dizível, do contemporâneo enunciável. Então, para “concluir”, lembramos do “fim” da narradora Brejeirinha, essa finalização que é o fôlego de novos começos, ou seja, sempre o “meio” de uma história inconclusa, de uma narrativa em travessia.

Estas considerações finais são apenas um limiar para a página em branco que a esta se segue, como signo inevitável da disponibilidade e da abertura do debate, pois assim se constitui a dinâmica do pensamento.

REFERÊNCIAS

A IDADE da terra. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Produção Executiva: Paloma Rocha e Daniela Arantes. Intérpretes: Ana Maria Magalhães, Antônio Pitanga, Danusa Leão, Geraldo Del Rey, Jece Valadão, Maurício do Valle, Norma Bengell, Tarcísio Meira e outros. Montagem: Ricardo Miranda. Versátil Home Vídeo, 1980, 160 min.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad. e notas Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALVES, Maria Thereza Abelha. Primeiras estórias: a alteridade “inventada no feliz”. In: DUARTE et al. (orgs.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, pp. 489-493.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 15. ed. Campinas: Papyrus, 2010. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2006.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

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

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha, José Teles, Luiz Paulino dos Santos. Produção: Braga Netto, Rex Schindler. Intérpretes: Alair Liguori, Aldo Teixeira, Antônio Carlos dos Santos, Antonio Pitanga, Luiza Maranhão, Lucy de Carvalho, Dona Zezé e outros. Fotografia: Tony Rabatoni. Trilha sonora: Canjiquinha. Versátil Home Vídeo, 1962, 78 min.

BARROS, Manoel. **Livro sobre nada**. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004a.

_____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa** volume único. Edição organizada por Ivo Barros. Trad. Alelxei Bueno et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?** 20. ed. Paris: Éditions du Cerf, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, 1).

_____. **Passagens**. Edição alemã de Rolf Tiedmann; organização da edição brasileira Willi Bolle. Trad. do alemão Irene Aron. Trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENTES, Ivana. **Cartas ao mundo: teoria e biografia na obra de Glauber Rocha**. 1997. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Cinema e poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 353-364.

CARROLL, Lewis. **Alice**: edição comentada. Ilustrações originais John Tenniel. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962**. Salvador: EDUFBA, 2002.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

CORRA Lola, corra. Direção e roteiro: Tom Tykwer. Produção: Gebhard Henke e Stefan Arndt. Intérpretes: Franka Potente, Herbert Knaup, Ludger Pistor, Marc Bisjoff, Moritz Bleibtreu e outros. Fotografia: Frank Grieb. Trilha Sonora: Johnny Klimek, Reinhold Heil e Tom Tykwer. Sony Pictures, 1998, 80 min.

COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, 6).

COUTINHO, Eduardo F. Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em Grande sertão: veredas. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (orgs.). **Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p. 37-48.

_____. *O logos e o mythos no universo narrativo de Grande sertão: veredas*. In: **Scripta: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CEPUSC**, Belo Horizonte: PUC MINAS, v. 5, n. 10, 2002.

_____. Revisitando o pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 158-172.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. p. 11-47.

CUNHA, Helena Parente. **As doze cores do vermelho**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. 2. ed. São Paulo: Graal, 2006a.

_____. **A imagem movimento**. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. **A imagem tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto S. Fontes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Pensamento nômade. In: _____. **A ilha deserta: e outros textos**. Tradução Luiz B. L. Orlandi et al. São Paulo: Iluminuras, 2006b. p. 319-329.

_____. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006c.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995a. v. 1. (Coleção TRANS).

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995b. v. 2. (Coleção TRANS).

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 3. (Coleção TRANS).

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997a. v. 4. (Coleção TRANS).

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997b. v. 5. (Coleção TRANS).

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Produção: associado Jarbas Barbosa produção Luis Augusto Mendes. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos e outros. Trilha Sonora: Heitor Villa-Lobos, Sérgio Ricardo. Versátil Home Vídeo, 1964, 125 min.

DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (orgs.). **Outras margens:** estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica / PUC Minas, 2001.

DUARTE, Lélia Parreira (ed.). **Scripta:** revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas. Belo Horizonte, v. 9, n. 17, 2. sem. 2005. (Número Especial do III Seminário Internacional Guimarães Rosa).

DUARTE, Lélia Parreira. A ironia na obra de Guimarães Rosa ou a capacidade encantatória de um divino embusteiro. In: FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubens Alves (Orgs.). **Rotas & imagens:** literatura e outras viagens. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana / Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000. p.113-121. (Coleção Literatura e Diversidade Cultural, 1).

_____. Não já e ainda não: a leveza do humor em Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Orgs.). **Outras margens:** estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p.99-116.

DUARTE, Lélia Parreira et al. (orgs.). **Veredas de Rosa II.** Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002a.

_____. **O sentido do filme.** Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.

ELIADE, Mírcea. **Mito e realidade.** Trad. Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção debates, 52).

FABRIS, Mariarosaria. Neorrealismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papipurs, 2011. (Coleção Campo Imagético). p. 191-219.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI:** o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Nietzsche, Freud, Marx. In: _____. **Ditos e escritos:** arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Tradução Elisa Monteiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p.40-55.

_____. **O que é um autor?** Trad. Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. 2. ed. Lisboa: Veja, 1992.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARBUGLIO, José Carlos. A estrutura bipolar da narrativa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 422-445. (Fortuna Crítica, 6).

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HOISEL, Evelina. **Grande sertão: veredas: uma escritura biográfica**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.

_____. **Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997. (Temas).

JANELA Indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter e outros. Universal Pictures, 1954, 110 min.

LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LEONE, Eduardo. MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática, 1987.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. O êxtase da teoria em Baudrillard e a queda do muro. In: SCRAMIM, Susana (org.). **O contemporâneo na crítica literária**. São Paulo: Iluminuras, 2012. P. 163-178.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 5. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. p. 173-196.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MALLARMÉ, Stéphane. O livro, instrumento espiritual. Tradução de Amálio Pinheiro. In: CHIAMPI, Irléma (Coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. P. 125-128.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2011.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem**. Trad. Janaína Marcoantônio. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. Sertão-lugar, sertão-espaço: interface poética. In: FANTINI, Marli (org.). **Machado e Rosa: leituras críticas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras; Companhia do Bolso, 2006a.

_____. **Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

_____. **Ecce Homo:** como alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Genealogia da moral:** uma polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Obras Incompletas.** Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Victor Civita, 1974

O CINEMA clássico na ótica de Alfred Hitchcock. Palestras de Ismail Xavier. Cultura Marcas, 120 min. (Grandes Cursos Cultura na TV).

O DESPREZO. Direção e Roteiro: Jean-Luc Godard. Trilha Sonora: Geoges Delerue. Fotografia: Raoul Coutard. Intérpretes: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Fritz Lang, Giorgia Moll, Jean Luc-Godard, Linda Véras, Raoul Coutard. Cinemax, 1963, 102 min.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Supervisão de fotografia: Affonso Beato. Intérpretes: Emmanoel Cavalcanti, Hugo Carvana, Jofre Soares, Lourival Pariz, Maurício do Valle, Mário Gusmão, Odete Lara, Othon Bastos, Rosa Maria Penna, Sante Scaldaferrri, Vinícius Salvatori. Versátil Home Vídeo, 1969, 95 min.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção e roteiro: Sergei Eisenstein. Assistente de direção: Grigori Alexandrov. Câmera: Edvaldo Tissi. Música: Dmitri Shostokovich. Continental Home Vídeo, 1925, 74 min.

OS PÁSSAROS. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Dauphne Du Maurier e Evan Hunter. Fotografia: Robert Burks. Intérpretes: Bill Quinn, Charles McGraw, Doodles Weaver, Doreen Lang, Elizabeth Wilson, Ethel Griffes, Jessica Tandy, Joe Mantell, John McGoven, Karl Swenson, Lonny Chapman, Malcolm Atterbury, Richard Deacon, Rod Taylor, Ruth McDevit, Suzanne Pleshette, Tippi Hedren, Veronica Cartwright. Universal Pictures, 1963, 120 min.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **E a vida invade a página:** laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002.

_____. **Olhares roubados:** cinema, literatura e nacionalidade. Salvador: Quarteto, 2004.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade:** os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2000.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica.** 3. ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha:** textos e entrevistas com Glauber Rocha. Trad. Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus, 1996 (Coleção Campo Imagético)

PLATÃO. **A república.** Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Trilhas no Grande sertão.** Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1958. (Os Cadernos de Cultura).

PROPP, Vladimir. **A morfologia do conto maravilhoso**. Editora CopyMarket.com, 2001.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann**. Trad. Mário Quintana. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 2006 (Em busca do tempo perdido v.1)

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. Baseado no romance de Robert Bloch. Intérpretes: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John MacIntire, Simon Oakland e outros. Universal Pictures, 1960, 109 min.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SANTIAGO, Silviano (Org.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p.242-252.

SASSO, Roberto; VILLANI, Arnaud. **Vocabulaire de Gilles Deleuze**. Paris: J. Vrin, 2003. (Les Cahiers de Noesis, 3).

SEDLMAYER, Sabrina. À porta: noções sobre o limiar em Giorgio Agamben, editor de Walter Benjamin. In: OTTE, Georg; SELDMAYER, Sabrina; COMELSEN, Elcio (org.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 268-277.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Ricardo Timm de. A filosofia do pós-moderno: algumas questões e sentidos fundamentais. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 85-100.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. 4. ed. Campinas: Papirus, 2010. (Coleção: Campo Imagético).

SWIFT, Jonathan. **As viagens de Gulliver**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

TERRA em transe. Direção e Roteiro: Glauber Rocha. Montagem: Eduardo Escorel. Fotografia: Luiz Carlos Barreto. Trilha Sonora: Carlos Gomes, Giuseppe Verdi, Heitor Villa-Lobos, Sérgio Ricardo. Versátil Home Vídeo, 1967, 100 min,

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. Ed. Definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TUDO vai bem. Direção e Roteiro: Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Produção: Jean-Pierre Rassam. Trilha Sonora: Paul Beuscher. Fotografia: Armand Marco. Intérpretes: Yves Montand, Jane Fonda, Vittorio Caprioli, Elizabeth Chauvin, Castel Casti, Éric Chartier, Louis Bugette, Yves Gabrielli. Silver Screen Collection, 1972, 92 min.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995. p. 89-155.

VENTO do leste. Direção e montagem: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin (Grupo Dziga Vertov). Roteiro: Jean-Luc Godard, Daniel Cohn-Bendit, Sergio Bazzini (Grupo Dziga Vertov). Fotografia: Mario Vulpiani. Som: Antonio Ventura, Carlo Diotaveli. Intérpretes: Gian Maria Volonté, Anne Wiazemsky, Glauber Rocha e outros. 1970, 100 min.

VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Leitura).

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. **Sertão-mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. (E-book). Trad. Claudio Alves Marconde. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Mulheres Modernistas).

_____. **Orlando**. Trad. Cecília Meireles. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.