

**ENTRE O “PARADO” DO CORPO E O TURBILHÃO DA ALMA: IMAGENS  
ROSEANAS DO MORRER E DO VIVER NA FOTOGRAFIA E NO CINEMA**

**Julio Augusto Xavier Galharte**  
(Pós-doutorando em Teoria Literária/ Unicamp)

**Maria Catarina Rabelo Bozio<sup>1</sup>**  
(graduanda em Teoria Literária/Unicamp)

**RESUMO:** A partir de uma discussão sobre a morte, o artigo analisa algumas imagens inspiradas na literatura de Guimarães Rosa que estão presentes em outras linguagens artísticas. São apresentadas as leituras dos textos rosianos realizadas pela fotógrafa Maureen Bisilliat e pelos cineastas Marcello Tassara, Roberto Santos e Glauber Rocha.

**ABSTRACT:** From a discussion about the death, the article analyzes some images proceeding from Guimarães Rosa images that are present in other artistic languages. Readings of Rosa texts made by the photographer Maureen Bisilliat and the moviemakers Marcello Tassara, Roberto Santos and Glauber Rocha are presented.

O que é a morte?

É *a indesejada das gentes*, responderia Manuel Bandeira, parodiando “A desejada das gentes”, título de um conto de Machado de Assis cujo tema também é o falecimento. O poeta pernambucano, em “Consoada”, apresenta estas imagens: “Quando a Indesejada das gentes chegar/ [...] / Encontrará lavrado o campo, a casa limpa, / A mesa posta, / com cada coisa em seu lugar”. (BANDEIRA, 1993, 223).

O cineasta e escritor Fernando Coni Campos, em um poema, ao definir o óbito, dialoga com esse escrito de Bandeira:

A morte não é a indesejada de todos. / não se lhe pode dizer: - A mesa está posta, / cada coisa em seu lugar. / [...] A morte é / insidiosa. / [...] começa com uma frase não dita, um olhar desviado, um gesto que não foi respondido. (CAMPOS, 2003, 147).

Novamente a pergunta (“o que é a morte?”) e também a variação na resposta: “O coração para de bombear sangue para o corpo e os órgãos interrompem seu funcionamento”. Essa é a afirmação de um pai para o seu filho, em *Decálogo 1*, de Krzysztof Kielowski, e que

---

<sup>1</sup> Bolsista de Iniciação Científica/FAPESP.

está próxima à definição de morte dos gregos, contemporâneos de Homero, no século XIII A.C. A estudiosa Estrela Bohadana, em seu livro *Ver a vida, ver a morte*, afirma que naqueles tempos, o passamento estava relacionado à visão e à materialidade, ou seja, o falecer era reconhecido no corpo imóvel, gerado pela falência dos órgãos.

O movimento, que para os gregos antigos era sinal de vida, foi uma das grandes novidades da sétima arte, surgida no século XIX. Até sua nomenclatura “cinema” tem os quatro primeiros fonemas de “cinesia”, ou seja, mobilidade. Movimentando um conjunto de fotografias, imagens paralisadas, o cinema dava às pessoas a ilusão vívida.

No cinema, a imagem da cessação da vida, muitas vezes, está associada à interrupção dos movimentos do personagem. Laura Mulvey mostra, em *Death 24x a second: stillness and the moving image*, que Hitchcock, em *Psicose*, apresenta o falecimento de uma de suas personagens, mostrando-a estática em baixo da água movente do chuveiro. (MULVEY, 2006, 87). A morte também se mostra no seu parado olhar, que muitos pensaram tratar-se de imagem congelada, mas na verdade foi um trabalho perfeito da atriz que manteve seus olhos abertos e fixos. (MULVEY, 2006, 88)

Retomando os gregos antigos, para os órficos (entre os séculos VII e VI A.C.) e os pitagóricos (século VI A.C.), a morte está associada à dimensão invisível e contínua da alma, já que, segundo eles, o homem põe-se a “criar imagens dissociadas entre o que o olho vê e o que não vê, como por exemplo, ver um corpo que pára de funcionar e, ao mesmo tempo, crer que existe algo que permanece, que não morre”. (BOHADANA, 1988, 61).

Movimento e imobilidade têm seu destaque em uma cena do filme *Grande sertão* (1965), adaptação dos irmãos Geraldo e Renato dos Santos Pereira para o romance de Guimarães Rosa, publicado em 1956. Um dos integrantes de um bando de sertanejos, interpretado por Milton Gonçalves, é alvejado por jagunços inimigos. Ele, ao morrer nos braços de Riobaldo (Maurício do Valle), tem um *close* nos olhos estatelados e pétreos em contraposição ao *close* dos olhos de Riobaldo que olham para frente e depois para os lados. Nesse caso, o movimento ocular acusa a presença da vida de alguém que ao mirar sua frente se certifica da morte do outro e, ao fitar os lados, pensa nas significações e dimensões do óbito.

A imobilidade e o movimento serviram de base para um outro filme: o curta-metragem

*A João Guimarães Rosa* (1969), de Marcello Tassara, no qual o foco era também *Grande sertão: veredas*. A película foi realizada a partir de *closes* parados e moventes de fotografias do livro homônimo de Maureen Bisilliat, que, depois de uma conversa com Guimarães Rosa, recebeu conselhos sobre para quais lugares mineiros poderia ir para flagrar seres próximos aos seus personagens. A partir dessa viagem e o registro fotográfico desse universo típico de *Grande sertão: veredas*, a fotógrafa escolheu instantâneos que receberam, como “legendas”, trechos do célebre romance rosiano. Tassara decidiu filmar algumas dessas fotografias, em 1969, acompanhadas da enunciação das frases roseanas escolhidas por Maureen.

Bisilliat, a partir da década de 1960, empenha-se em produzir uma interação entre as diversas artes. Ela atém-se, principalmente, à aproximação entre a literatura e a fotografia, produções aparentemente tão díspares, mas não para alguns. Evgen Bavcar, por exemplo, iconógrafo e filósofo esloveno, em seu ensaio “A luz e o cego”, entende a fotografia como a escrita conseguida por intermédio da luz usada para criar imagens.

É notável a preferência de Bisilliat - essa inglesa, filha de argentino e irlandesa - pelas obras de autores brasileiros: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Graciliano Ramos e outros.

No ensaio fotográfico *A João Guimarães Rosa*, Maureen cria imagens a partir das do autor mineiro. Ela escreve, pois, tanto com luz (lembrando a reflexão de Bavcar) quanto com a tinta (recuperando algumas palavras roseanas). Essa dinâmica pode implicar numa revisão dos conceitos de mobilidade e estaticidade, o que será observado a seguir.

O olhar de Maureen Bisilliat inspira-se na literatura roseana, principalmente no momento da captura das imagens. Por exemplo, as “personagens-vivas” do sertão são normalmente fotografadas pela artista a partir de um ângulo inferior ao do sujeito em questão. Vide esta imagem:



Figura 1 – Fotografia de Maureen Bisilliat do seu livro *A João Guimarães Rosa*

Nesse caso, o movimento da fotógrafa, que se abaixou, parece ser um dos seus mecanismos para valorizar esse “homem humano” (ROSA, 2006, 54) e os muitos outros do sertão. Tal ação pode ser vista como uma metáfora da estratégia também usada por Rosa na apresentação do sertanejo em *Grande sertão: veredas*: curvar-se ante a grandeza desses homens que a partir do momento em que são retratados perdem sua condição menor na sociedade.

Isso se justifica também por outra tese de Bavcar: existe um condicionamento recíproco entre imagem e texto, pois quando não há imagens, é o verbo que se responsabiliza por promover novas possibilidades. Por exemplo, nessa mesma imagem do ensaio fotográfico de Maureen, um homem mostra-se estático ao lado de pedaços de madeira.

Pode haver uma ambiguidade de acordo com a leitura do observador, pois tais pedaços de madeira podem tanto ser vistos como uma cruz quanto como um poste, ainda que destituído de fios – as diversas possibilidades de leitura condizem com os múltiplos sentidos de compreensão do discurso rosiano. A inação do homem fotografado, aparentemente, contrapõe-se ao texto que acompanha o instantâneo, já que faz menção a uma “ação” do verbo

que diversifica ainda mais a interpretação da imagem: “Vou lhe falar. Lhe falo do sertão.” (ROSA, 2006, 100; BISILLIAT, 1969, 9).

Com a associação entre imagem e texto, parece necessário rever seus sentidos: a imobilidade física do sertanejo retratado não combina com uma possível agitação de sua alma. Isso acontece com Riobaldo, um homem idoso, menos afeito a movimentos corporais intensos, mas que tem alma entregue a profundos e nervosos movimentos anímicos em busca do passado: ele vai “remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração naquelas lembranças”. (ROSA, 2006, 176).

A cruz, que aparece no ensaio fotográfico de Bisilliat (tanto na figura 1, acima, como na figura 2, abaixo), é ambivalente: pode significar morte ou “ressurreição” do que havia sido encarado como morto. Assim, essa imagem liga-se, fortemente, a *Grande sertão: veredas*, cujas abrangências semânticas atingem tanto os universos místicos quanto amorosos do narrador-personagem. Cristo e Diadorim são figuras tidas como falecidas que revivem.

Nesse sentido, um outro trecho de *Grande sertão: veredas* selecionado por Maureen é bastante revelador: “Chapadão. Morreu o mar, que foi”. (ROSA, 2006, 601)



Figura 2 – Fotografia de Maureen Bisilliat do seu livro *A João Guimarães Rosa*

Enquanto essas palavras são ouvidas, vê-se um túmulo, composto por uma cruz de madeira contornada horizontalmente por um terço.

Para alguns místicos, dormir é um exercício para a morte. Independentemente das

interpretações, Maureen valorizou a imagem de uma menina sertaneja dormindo em sua cama e observada pelo pai. Esse instantâneo ganhou a seguinte legenda rosiana: “Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor”. (ROSA, 2006, 288).

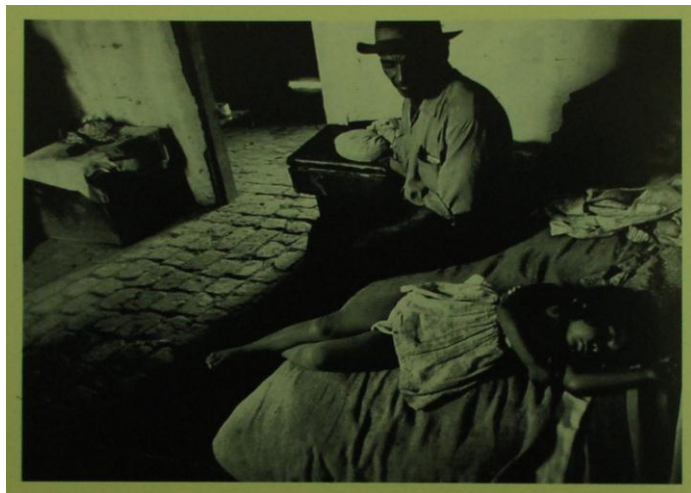


Figura 3 – Fotografia de Maureen Bisilliat do seu livro *A João Guimarães Rosa*

O ser entregue ao sono pode se assemelhar, pois, à pedra em sua dureza e imobilidade bem como à flor em sua maciez, sendo suscetível ao movimento. O corpo estático de quem dorme pode tanto abrigar a placidez de sonhos tranquilos quanto esconder o turbilhão móvel dos pesadelos no qual a alma pode se debater freneticamente.

A fotografia pode ser vista como uma microexperiência da morte: “[...] um sujeito que sente que se transforma em objeto (...) torno-me verdadeiramente espectro.” (BARTHES, 1984, 22). A saber:

É pelo studium que eu me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos. (...) O punctum de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala). (BARTHES, 1984, 35.)

O aspecto letal da fotografia pode ser pensado na condição de imobilidade que ela impõe ao fotografado. No entanto, o que dizer quando este, no resultado da captura fotográfica, mostra-se em um resistente movimento, como nesta imagem?





Figura 4 – Fotografia de Maureen Bisilliat do seu livro *A João Guimarães Rosa*

Para essa fotografia, Bisilliat escolheu, como “legenda”, a seguinte passagem de *Grande sertão: veredas*: “A liberdade é assim, movimentação”. Tal movimentação, revelando liberdade artística, pode ser notada, no mover da fotografia do retrato que foi deslocado num giro de noventa graus de sua posição inicial.

O movimento é retomado nesta fotografia.



Figura 5 – Fotografia de Maureen Bisilliat do seu livro *A João Guimarães Rosa*

Na “legenda”, lê-se:

Cavalo, cavalaria!/ Cortejo que fazia suas voltas,/ pelos ermos, pelos ocos, pelos altos, a forma duma mistura de gente amontada,/ uma continuação grande (ROSA, 2006, 49).

... Os cavalos venteando (ROSA, 2006, 51).

... O chão endurecia cedo,/ esse rareamento de águas. O fevereiro feito./ Chapadão, chapadão, chapadão. (ROSA, 2006, 314).

O diálogo entre literatura e fotografia, proposto por Maureen, nos faz recordar de uma análise crítica de Guimarães Rosa feita por Davi Arrigucci Jr, no ensaio “O mundo misturado. Romance e experiência em Guimarães Rosa”. O crítico aproxima faces do livro rosiano a uma novela de cavalaria, uma história romanesca.

Ainda mais complexamente, Arrigucci defende uma leitura distinta de Rosa:

Quando se abre o Grande sertão, não aparecem de início os fios de uma história principal, mas essa multidão de histórias ou historietas, construindo uma gama enorme de formas narrativas que vão desde essas formas mais primitivas assinaladas até os causos mais longos, semelhantes aos que ainda se ouvem pelo interior do Brasil. (...) a base fundamental do livro é constituída pela narrativa breve, o conto oral, de cujo tecido menor vai se armando e despregando aos poucos outro tipo de relato longo que é a vida do herói. (ARRIGUCCI, 1994, 18).

Se partirmos deste pressuposto, a longa narrativa de *Grande sertão: Veredas* pode ser encarada como um aglomerado de causos, contos. É possível associar essa referência interpretativa a uma proposta de leitura, muito particular, de Julio Cortázar em *Valise de Cronópio*. Para uma comparação entre contos e romances, o crítico e escritor apresenta uma interessante analogia:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmo, mas que também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que protege a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literários contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1974, 153).

É possível valorizar essa correlação de Cortázar (conto e fotografia; romance e filme),



na tentativa de entender o interesse de Bisilliat em fotografar a iconografia deste sertão rosiano.

Bisilliat, em 1969, participou de uma equipe, que transformou suas fotografias em filme. O título era homônimo ao seu ensaio fotográfico, *A João Guimarães Rosa*, e a película contou com a direção de Marcelo Tassara. A trilha sonora foi composta por Chico de Moraes, que orquestrou violas e berrantes, ouvidas enquanto a voz de Humberto Marçal enunciava trechos do romance rosiano. Paralelamente, eram apresentados *closets* parados e moventes de fotografias de Maureen.

No artigo “‘A João Guimarães Rosa’: livro e filme”, Wanda Figueiredo registra as opiniões da fotógrafa e da equipe da película. Mobilidade e estaticidade são quesitos observados no trabalho artístico, segundo Maureen: “Tenho a impressão de que tudo escorre pelos dedos e não se retém nada, sempre aquele movimento. Pelo menos alguma coisa quieta bastante para se captar, é um certo sossego”. (BISILLIAT, apud: FIGUEIREDO, 1969, p. 4). A respeito dessas palavras de Bisilliat, a autora do artigo afirma: “Sua frase lembra o grande Guima que ela lê e relê sentindo como ‘uma onda do mar’”. (FIGUEIREDO, 1969, p. 4).

Roberto Santos, que em 1965 havia dirigido *A hora e vez de Augusto Matraga*, baseado em texto homônimo de Rosa, também fez parte da equipe do filme. Ele, que foi o coordenador das filmagens, afirmou:

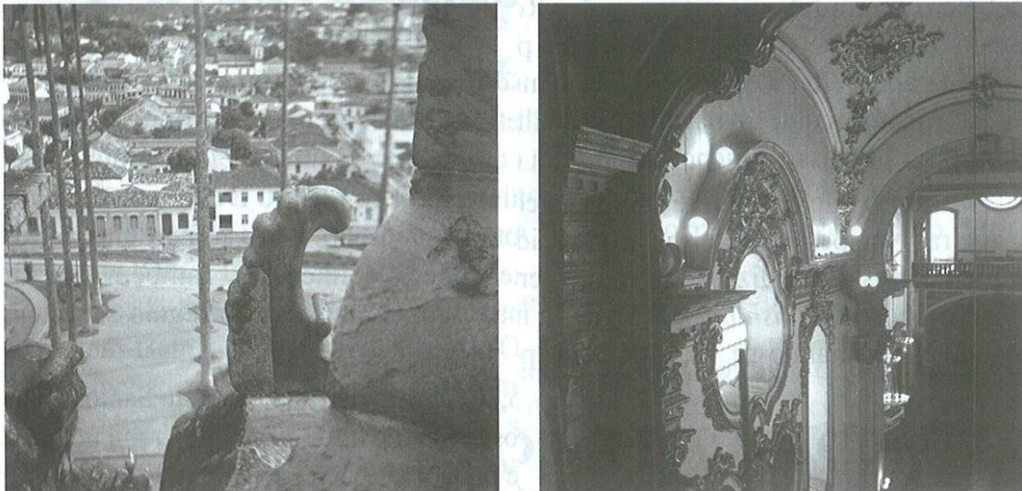
Se eu soubesse o que sei depois deste filme, teria feito “Matraga” diferente. Não dirigi, coordenei uma equipe das mais capazes. A maior experiência deste curta-metragem foi a de não haver diretor. O filme tem direção, mas não diretor, houve uma relação de trabalho onde cada passo foi discutido em conjunto. (SANTOS apud FIGUEIREDO, 1969, 4).

Algumas fotografias foram movimentadas pela mão do diretor, que teve essa idéia, para alternar com as cenas em que a câmera se move ante ao instantâneo fixo, disposto em uma mesa.

Alguns anos antes de Bisilliat, Roberto Santos havia também recebido, do próprio Rosa, orientações com relação a quais lugares deveria visitar em Minas Gerais e com quais pessoas necessitaria conversar, para obter inspiração para sua obra.

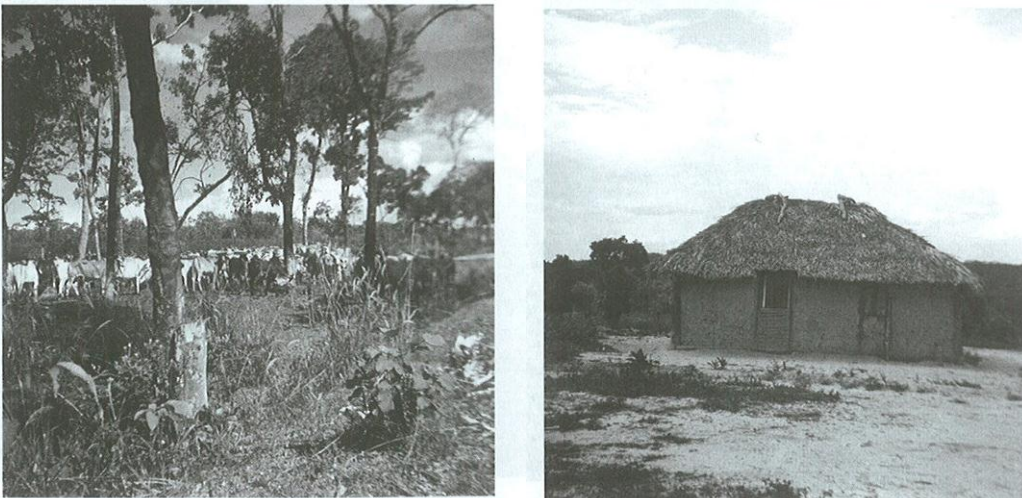
Rosa afirmou que era preciso ir para lugares em que não passava charrete. Isso foi cumprido e Roberto Santos fotografou vários espaços que o inspiraram para a criação da sua adaptação de *A hora e vez de Augusto Matraga*. (SOUSA, 2009, 39).

Estas imagens foram fotografadas por Roberto Santos antes de seu encontro com Rosa.



Figuras 6 e 7 – Fotografias de Roberto Santos (in: SOUSA, 2009, p. 40)

Depois da conversa com Guimarães Rosa, Roberto Santos fotografou estes lugares.



Figuras 8 e 9 – Fotografias de Roberto Santos (in: SOUSA, 2009, p. 41)

*A hora e vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, é indiscutivelmente uma das transposições mais felizes do texto rosiano para o cinema. Um dos motivos disso é a inserção da bela cena em que Matraga doma um burrinho.



Figura 10 – Fotograma de *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos

A cena da doma do burro é a transformação em imagens das palavras proferidas pelo padre alguns minutos antes no filme: “Faz de conta que esse mau gênio é um jumento bravo que é preciso domar.” (filme *A hora e vez de Augusto Matraga*).

Com relação a essa cena, Adélia Bezerra de Meneses afirma:

Aqui se manifesta um verdadeiro casamento entre filme e conto, entre aquilo que as palavras sugerem e a imagem mostra. A fala do padre é transformada em cena, imagem em movimento. Nhô Augusto laça o jumento, põe-lhe o cabresto, tenta montar, cai, monta, cai de novo, mas depois o domina. E a cena em que está em cima, no lombo do burro, e “mais mandante do que ele”, tem uma grandeza épica. Metáfora poderosa de domínio pulsional: o cavaleiro dominando sua montaria. (MENESES, 2010, 99-100).

Para a doma do burro, que é uma criação de Roberto Santos, segundo Clara Santos Lobo Lima, o diretor tomou providências estéticas que evidenciassem sua intenção:

Para mostrar a importância da cena na narrativa, é preciso salientar que ela é montada de forma diferente do resto do filme. Ao contrário do que acontece na maior parte do longa-metragem, que privilegia os planos que enquadram vários personagens ao mesmo tempo, sem corte de um para o outro, aqui o campo/contracampo domina a decupagem. (LIMA, 2008, 59)

Ainda segundo Clara, a montagem do filme pretende expressar a realidade interna da personagem. Por isso, a sequência de planos é empregada de modo figurativo e podemos perceber o quanto a luta fundamental de transformação de Matraga acontece dentro dele mesmo, e não contra adversários externos.

Há ainda no final da cena, uma sequência com o uso de câmera subjetiva, em que se podem identificar os olhares de Matraga e do jumento como um só. Quando finalmente

Matraga consegue montar o burro, eles galopam e não se sabe ao certo de qual olhar provem a câmera e assim continua até o momento final em que Matraga força o burrinho ao chão. Finalmente, ao enquadrá-los no mesmo plano, Roberto Santos admite a transformação de Nhô Augusto num novo homem, não pela morte, mas por intermédio da doma de seu próprio gênio.

O mau gênio de Matraga é mostrado em uma outra cena, na qual ele repete a jaculatória: *Jesus manso e humilde de coração, faz meu coração semelhante ao vosso!* (filme *A hora e vez de Augusto Matraga*).

Segundo Lima (2008) e Meneses (2010) a mansuetude aclamada nessas palavras distancia-se da expressão raivosa de Matraga (Leonardo Villar) no filme.



Figura 11 – Fotograma de *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos

A realização do filme *A hora e vez de Augusto Matraga* não foi tão tranquila: os envolvidos na empreitada divergiram na interpretação do óbito na história: o diretor Roberto não gostou da frase de Geraldo Vandré que compôs a música do filme: “Se for para morrer que seja para melhor”; Leonardo Villar improvisou um longo e gritado “não”, que inexistia no escrito rosiano, no momento em que Matraga morre, o que mostra que o ator entendeu que o falecimento era algo negativo para o personagem que interpretava.

Roberto inseriu um padre ao final da história, interpretado por Maurício do Valle, que glorifica Matraga e esconjura Joãozinho Bem-Bem. O maniqueísmo dessas cenas derradeiras nega a dialética do bem e do mal que há no texto, afinal, já moribundo, Matraga profere estas

palavras: “- Pára com essa matinada, cambada de gente herege!... E depois enterrem bem direitinho o corpo, com muito respeito e em chão sagrado, que esse aí é o meu parente seu Joãozinho Bem-Bem!” (ROSA, 1979, 369-370, grifo nosso).

Antes disso, num sonho de Matraga, Deus surge para ele com uma feição muito parecida com a de Joãozinho Bem-Bem. Deus e diabo, bem e mal se confundem na luta entre os dois, já que o protagonista ora afirma que irá com Bem-Bem ao inferno, ora que seguirão juntos para o céu. Matraga, a cada momento, oscila: os saltos de matador a pregador e vice-versa se dão com muita facilidade.

No texto de Rosa, essa questão é muito importante, merecendo a atenção da crítica Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo. Ela afirma:

Para demonstrar que o Mal e o Bem se acham fundidos, inseparáveis sempre, Matraga mata o amigo [Joãozinho Bem-Bem]; apesar de haver repudiado o Mal, aquele laço de amizade representa a profunda “irreparabilidade”, no homem, destas duas grandes forças antagônicas (síntese). Só então é completo e total. É a união dos opostos. (TOLEDO, 1988, 98).

Essa união dos opostos, bem e mal, em Matraga, segundo a crítica pode estar representada no triângulo e no círculo, que são marcados no protagonista, já que fundem, respectivamente, o polígono menor e o maior. (TOLEDO, 1984, 98).

No filme, Matraga é marcado, não na *polpa glútea direita* e sim no peito com a letra “C”, ao invés do triângulo dentro da circunferência, como aparece no escrito rosiano.



Figura 12 – Fotograma de *A hora e vez de Augusto Matraga*



O “C” pode significar “Consilva”, o nome daquele que o mandou marcar, ou Cristo, já que essa associação ocorre no texto, mas parece que no filme ela ganha uma insistência, às vezes forçada. Villar carrega no peito um crucifixo e, por onde passa há a imagem da cruz.



Figura 13 – Matraga (Leonardo Villar) com seu crucifixo, perto de sua morte, é segurado por um padre (Maurício do Valle), criado por Roberto Santos

Colocar um “C”, que pode evocar Cristo e cruz, no lugar do círculo em torno de um triângulo, pode trazer várias alterações semânticas na história, principalmente em seus domínios místicos.

O triângulo, além de poder ser relacionado à Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo), também é passível de representar um sentido hinduísta, ou seja, abarcar as figuras de Brahman, Vishnu e Krishna.

Suzi Frankl Sperber, em *Caos e cosmos: leituras de Guimarães*, aponta que as leituras místicas de Rosa, no período de elaboração de *Sagarana*, apontam para escritos esotéricos. A estudiosa afirma: “O esoterismo é, [...], uma doutrina eclética, constituída por elementos díspares, provindos de doutrinas orientais e ocidentais: cristianismo, judaísmo e hinduísmo estão aglutinados na doutrina da Comunhão do Pensamento”. (SPERBER, 1976, 23-24).

A soma de um triângulo para baixo e outro para cima resultam em uma referência judaica: a estrela de Davi, como aponta Walnice Nogueira Galvão. A crítica também associou o triângulo e o círculo desse texto rosiano à mandala, a imagens budistas e a pontos riscados no chão da Umbanda (GALVÃO, 2008, 47-88).

O círculo é uma imagem presente em quase todas as culturas, estando associada aos

rituais em roda dos índios<sup>2</sup> e africanos, à auréola dos santos, etc. Além disso, ele está presente na bandeira do Japão.

Assim, eliminados triângulo e círculo do filme, toda essa interpretação polissêmica é banida também. Por outro lado, a película de Roberto tem alterações felizes com relação ao texto rosiano. Um exemplo é a já mencionada cena em que Matraga doma um burrinho selvagem.

“A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, parece ter inspirado, também, Glauber Rocha na criação de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968). Os dois protagonistas, Augusto Matraga e Antonio das Mortes, apresentam algumas semelhanças: além de possuírem as mesmas iniciais A. M., são personagens tensos, que oscilam entre a matança e a busca mística.



Figura 14 - Antonio das Mortes (Maurício do Valle) conversa com o Professor (Othon Bastos) no filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha.

Matraga, como se sabe, depois de sua fase de matador, tenta buscar seu caminho transcendente, graças ao discurso que ouve do padre, que diz que ele devia se entregar à bondade no futuro para apagar seu passado de maldade. O mesmo ocorre com Antonio das Mortes, que depois de tantos assassinatos, escuta da Santa estas frases: “Quem mata o irmão é

---

<sup>2</sup> A referência às culturas indígenas na literatura rosiana pode ser notada no título desse seu primeiro livro, já que o *rana*, de Sagarana, é sufixo tupi, que significa “como se fosse”. Além disso, o personagem Tônico das Águas ou Tônico das Pedras, da novela “Corpo fechado”, é referido pelo narrador como um pajé. Ele inclusive tem interesse na sela mexicana de Mané Fulô.



jogado no fundo do mar. Vai embora, Antônio, e cruze os caminhos de fogo do mundo, pedindo perdão pelos crimes que você cometeu”.



Figura 15 – A Santa fala com Antonio das Mortes em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha.

Há uma diferença entre o padre, de Rosa, e a Santa, de Rocha, o primeiro está ligado ao Catolicismo e a segunda apresenta elementos místicos híbridos: além do catolicismo, é possível notar a presença de quesitos de religiões africanas (sua indumentária lembra a de um orixá feminino) em sua representação. O baiano Glauber inseriu elementos do imaginário afro-brasileiro em seus filmes, como, por exemplo, a figura de Oxóssi/São Jorge, que surge logo no início de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Depois da conversa com a Santa, Antonio das Mortes reza em uma igreja e pede a um padre para chamar o Dr. Matos. Diante dele, Antonio das Mortes afirma: *Doutor, eu vou pedir uma coisa difícil. É pro senhor falar com o coronel pra ele abrir os armazém, entregar toda a comida que resta pro pessoal de Coirana. E tem mais, doutor. É pra deixar eles ficar por aí, plantando nas terras.*

Além de “A hora e vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*, parece que também “Corpo fechado”, do mesmo livro, inspirou o filme de Rocha, que anteriormente já havia mostrado, em *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), Corisco, em reza, fechando seu corpo antes de enfrentar Antonio das Mortes.

Targino, de “Corpo fechado”, como o professor do filme de Rocha, bebia “cachaça em frente da igreja, [...], para pirraçar o padre” (Rosa, 1979, 258-259).

Guimarães Rosa e Glauber tiveram várias conversas; nelas, o escritor mineiro mostrava seus gostos cinematográficos, que coincidiam com os do diretor baiano. Eles gostavam dos westerns, por exemplo.

*O dragão da maldade contra o santo guerreiro* parece ser a combinação de elementos de obras roseanas e de filmes de bang-bang tanto americanos quanto italianos.



Figura 16 – Elementos de bang-bang em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

*Grande sertão*: veredas também parece ter inspirado *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*: um personagem, ao se tornar cangaceiro, recebe um nome de cobra: Coirana. O mesmo ocorre com Riobaldo, que ao ser eleito chefe dos cangaceiros passa a ser chamado de Urutu, referência ao ofídio. O protagonista do romance rosiano parece se desdobrar no filme de Rocha, inspirando a criação de outro personagem: o professor, que tal como Riobaldo, reveza-se entre as letras e as armas.

*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, e *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, foram comparados com *Grande sertão veredas* por Irma Maria Viana da Silva, na dissertação *O entre-lugar da nação nos discursos de Glauber Rocha e Guimarães Rosa sobre o sertão*, defendida na Universidade Federal da Bahia, em 2003. Segundo essa estudiosa, Rosa e Rocha se aproximam por entenderem a nação como um universo múltiplo culturalmente (SILVA, 2003, 10), e por serem influenciados por Euclides da Cunha (SILVA, 2003, 84). Os dois artistas se distinguiriam porque, segundo ela, Rosa seria um modernista e Glauber, um pós-moderno. (SILVA, 2003, 101).

Vários críticos observaram o diálogo entre *Deus e o diabo na terra do sol* e *Grande*

*sertão veredas*. O próprio Rosa notou esse diálogo, como observou José Carlos Avellar, em seu livro *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*:

Gustavo Dahl tem na memória o comentário de Guimarães Rosa para Glauber logo depois de ver *Deus e o diabo na terra do sol* pela primeira vez em Gênova: o filme, sem deixar de ser o filme, era simultaneamente um pouco do *Grande sertão: veredas*. (AVELLAR, 2007, 284).

Sylvie Pierre, em uma das seções do seu livro *Glauber Rocha*, enuncia:

Creio que o certo é que, a respeito de Glauber Rocha, como no caso do seu principal herói cinematográfico, Antônio das Mortes, deve-se colocar a morte no plural. O simbólico e o real, em Glauber Rocha, sempre se mesclam. O envolvido, aliás, tinha convivido bastante com a cultura lacaniana para estar bem informado. Glauber morreu diversas vezes. Em sua vida, como em seus filmes, existem múltiplas representações simbólicas de sua própria morte. A morte de Pasolini, em 1975, a morte de sua irmã Anecy, sua metade siamesa, em 1977, a morte de seu pai, “o invencível”, em 1980. A morte viscontiana em Veneza em setembro de 1980, quando Glauber encerra uma entrevista com estas terríveis palavras: “Aproveito para dar meu adeus definitivo à vida cultural brasileira. Vocês não me verão nunca mais. Nunca mais” (PIERRE, 1996, 97).

“Glauber das Mortes” quando filmou *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, em 1968, já era consciente de mais um óbito: o de Guimarães Rosa falecido no ano anterior.

“As pessoas não morrem, ficam encantadas”, afirmou Rosa, em seu discurso de posse na Academia de Letras, em 1967. Morreu três dias depois, já “imortal”. No filme *Veredas de Minas* (1975), de David Neves e Fernando Sabino – em que aparecem algumas imagens fotográficas de Maureen Bisilliat capturadas a partir da película de Marcello Tassara – ouvimos as palavras mencionadas no início deste parágrafo, na voz embargada de Guimarães. Depois, vê-se um instantâneo de uma cadeira de balanço vazia...

Rosa com tais palavras mostra que se, em alguns contextos, a morte pode ser vista como *a indesejada das gentes*, ela também bem pode ser entendida com positividade, como se pode ler em “Buriti”, de *Corpo de baile: Morrer talvez seja voltar para a poesia*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRICUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos/CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p.7-29, nov. 1994.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

BARTHES, Roland. *A camera clara: nota sobre a fotografia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BISILLIAT, Maureen; ROSA, João Guimarães. *A João Guimarães Rosa*. 3 ed. São Paulo: Gráficos Brunner, 1969.

BOHADANA, Estrella. *Ver a vida, ver a morte: da filosofia e da linguagem*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988.

CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FIGUEIREDO, Wanda. A João Guimarães Rosa: livro e filme. *Minas Gerais, Suplemento literário*. (Belo Horizonte). Ano IV, n. 133, 15 mar. 1969, p. 3-4.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Matraga sua marca. In: \_\_\_\_\_. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LIMA, Clara Santos Lobo. *Dois sertões: o universo rosiano no filme “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”*, de Roberto Santos. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MENEZES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Cotia, SP: Ateliê, 2010.

MULVEY, Laura. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. London: Reaktion Books, 2006.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Tradução de Eleonora Bottmann. Campinas: Papyrus Editora, 1996.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 1 edição da Coleção Biblioteca do Estudante. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 22 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1979.

SILVA, Irma Maria Viana da. *O entre-lugar da nação nos discursos de Glauber Rocha e Guimarães Rosa sobre o sertão*. Dissertação de mestrado defendido na Universidade Federal da Bahia, 2003.

SOUSA, Tony de. *Caminhos de poeira e estrelas: o processo de criação de Roberto Santos em A hora e vez de Augusto Matraga de João Guimarães Rosa*. São Paulo: LCTE, 2009.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. “A hora e vez de Augusto Matraga: do humano ao mítico”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 29, 1988, p. 93-99.

## FILMOGRAFIA

*Deus e o diabo na terra do sol*. Direção de Glauber Rocha. Copacabana Filmes; ano da produção: 1963.

*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Mapa filmes; ano da produção: 1968.

*Grande sertão*. Direção de Geraldo e Renato dos Santos Pereira. Companhia Cinematográfica Vera Cruz e Vila Rica Produtora; ano da produção: 1965.

*A hora e vez de Augusto Matraga*. Direção de Roberto Santos. Difilm; ano da produção: 1965.

*Veredas de Minas*. Direção de David Neves e Fernando Sabino, Bem-te-vi Filmes; ano de produção: 1975.