

## Ute Hermanns

### «Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares.» Sobre a influência de João Guimarães Rosa em Glauber Rocha

O cineasta Glauber Rocha e o escritor Guimarães Rosa estão entre os artistas mais inovadores do século XX. Vale investigar a relação entre ambos, já que Glauber — pelo menos no título — dedicou seu romance *Riverão Sussuarana* (Rocha 1978) a Guimarães Rosa. No título ele cita o lugar da luta decisiva do herói Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*, que na lagoa Sussuarana invoca apenas suas próprias forças. O objetivo deste artigo é analisar a influência de Guimarães Rosa na obra de Glauber Rocha.

#### Filmes autorais

Glauber Rocha nunca se apresentou como um «cineasta de adaptações literárias»<sup>1</sup>, mas o título de seu filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964) faz uma homenagem a Guimarães Rosa, e estabelece um diálogo inovador com sua obra. Glauber transfere a história do frutífero sertão de Minas Gerais para o árido sertão da Bahia. Seu filme — assim como o romance de Guimarães Rosa — é um concerto polifônico, que dialoga com a música do compositor Villa-Lobos, com a literatura de cordel, assim como com elementos do romance *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, *O Cangaceiro* de José Lins do Rego e *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Glauber narra a história de Manuel e Rosa de forma a que os protagonistas, o coronel, o

---

1 Muitos diretores brasileiros adaptaram obras de Guimarães Rosa para o cinema, entre eles Geraldo e Renato Santos Pereira com *Grande Sertão: Veredas* (Brasil 1965), Roberto Santos com *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Brasil 1965), Paulo Thiago com *Sagarana, o duelo* (Brasil 1973), Aluizio Salles com *Famigerado* (Brasil 1991), Nelson Pereira dos Santos com *A terceira margem do rio* (Brasil-França 1994), Pedro Bial com *Outras histórias* (Brasil 1999) e Sandra Kogut com *Mutum* (Brasil-França 2007). Ver: Hermanns 2007.

beato, o jagunço, o cangaceiro, o padre católico e o político se transformem em protótipos, suas características remetendo a diversas fontes literárias e filmicas. Iluminando assim, seu papel numa região do Brasil onde a modernização e transformação das estruturas sociais são de extrema urgência. E trata-se também da forma como Glauber Rocha adapta sua linguagem fílmica a esse objetivo. Seu filme investiga a questão: como agem deus e o diabo no sertão da Bahia, sendo que o sertão ele nomeia «terra do sol».

### Como surgiu

Em seu romance *Riverão Sussuarana*, Glauber Rocha descreve seu primeiro encontro com o escritor Guimarães Rosa (Rocha 1977: 10):

Em Janeiro de 1965 voei Los Angeles Milão escrevendo a tese «estetyka da Fome» pro «I CONGRESSO DO TERCEIRO MUNDO» em Genova e conheci Guimarães Rosa, alto, meio careca, forte, gravata borboleta, óculos, fala fina, de singularminbiguidade macho/feme, delicado, vermelhão, sensual, namoradoiro cantando Izabella Campos no corredor do Hotel [...].

Como prólogo Glauber utiliza um texto seu, escrito em 1956, no qual comenta em quatro parágrafos a prévia recepção de Guimarães Rosa na Europa e no Brasil, a linguagem singular e os temas do escritor. Ali, inclui ele também elementos idiossincráticos em seu texto e cria neologismos (Rocha 1977: 5-6). No primeiro parágrafo, trata-se da recepção do autor na Europa, onde sua obra havia sido traduzida para o alemão, espanhol, italiano e francês. A França dá grande atenção à obra do autor, especialmente o jornal *L'Express*, que classifica Guimarães Rosa, em virtude da tradução de *Corpo de Baile*, sob o título *Buriti* na Editions du Seuil, como um escritor que supera Jean Giono dez vezes em importância, apesar de este ser muito apreciado na época, tanto na França como internacionalmente, tendo recebido o Prix de Goncourt, em 1954, e com obra traduzida para vários idiomas. Também para Glauber, Guimarães Rosa é visto na França como um «dos autores mais importante do mundo». Ele tem grande admiração pelo aprofundamento «vertical» que o autor alcança em «Oropa», sem grandes escândalos em torno.

No segundo parágrafo Glauber comenta a opinião corrente dos intelectuais sobre a intraduzibilidade da linguagem de Guimarães Rosa, vista como complexa demais, difícil, complicada. Ele faz uma pergunta muito acertada ao questionar por que as traduções de Joyce, Faulkner, Pound ou Cummings nunca são classificadas como demasiado difíceis. Todos esses autores caracterizam-se por uma escrita incomum, fazendo com que o leitor só alcance o cerne da mensagem ao aprofundar-se em complexos significados, que se situam muito além da própria história narrada. Ele vê na língua portuguesa uma forma imamente de fabulação, capaz de criar uma realidade a partir de novas estruturas e expressões.

No terceiro parágrafo, Glauber fala sobre a recepção das histórias pela crítica e público no Brasil. Os leitores no Brasil compram os livros de Guimarães Rosa, mas Glauber se pergunta, se eles realmente os leem. Pois o próprio Guimarães Rosa diz: «Minha literatura é para bois. Não é para ser engolida de vez.» (Rocha 1978: 6). Glauber vê a diferença entre Guimarães Rosa e outros autores no fato de ele obrigar o leitor a pensar. Para ele valem esse tipo de histórias que contém uma questão social ou existencial. Glauber, porém, aponta que o público leitor precisará de um tempo até dar a Guimarães Rosa seu reconhecimento. Contudo, ele vê a «semente» florescer através da profunda «KRYTYKA» de Oswaldino Marques, Manuel Cavalcanti Proença e Haroldo de Campos. Guimarães Rosa teria sido o primeiro a decifrar o Sudeste e Sudoeste do Brasil com sua geografia, fauna e botânica.

No quarto e último parágrafo, Glauber se dedica à nova linguagem criada pelo autor e à problemática da «Filosofia do sertão», que ele classifica de indispensável para entender o Brasil. Para Glauber, *Grande Sertão: Veredas* é tão importante quanto *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Do seu ponto de vista, as duas obras formam as bases necessárias para qualquer estudo sobre o Nordeste. Sem falar que, segundo ele, Guimarães Rosa não apenas dá as bases, mas também o resultado de um Brasil que transcende em significado o sertão de Mutum e Miguilim. Surgindo assim o palco para o combate entre jagunços, a mitologia do gado, o duelo entre deus e o diabo, amor e natureza.

## O significado de João Guimarães Rosa para o cinema de Glauber Rocha

Glauber admira nos textos de Guimarães Rosa especialmente a inovação linguística e sua arte de contar histórias, possibilitando assim, que uma região excluída do projeto de progresso e modernização, o sertão de Minas Gerais, se transforme em palco de histórias universais. Em seu romance *Riverão Sussuarana*, Glauber conta que ele mesmo, quando jornalista na Bahia, escreveu um artigo no qual fazia menção à equivalente importância das diversas culturas, traçando conexões entre Villa-Lobos e Bach/Beethoven/Wagner/Strawinsky, e entre Portinari e Delacroix/Goya/Gauguin/Picasso. Guimarães Rosa vê nesse artigo motivo para enviar-lhe um exemplar do seu livro de contos *Primeiras estórias* (Rocha 1978: 10). Mais tarde Glauber fica sabendo que Guimarães Rosa não tem grande apreço pelo compositor Villa-Lobos (Rocha 1978: 11):

«Fomos prum coquitel num daqueles navios de Amerycu Vezuço e seu Rosa bicando Cubra-Libre falou que não gostava de Villa Lôbos.» Porém, segundo Glauber, Guimarães Rosa defendeu no Itamaraty a opinião de que os filmes brasileiros «representavam mel fino da civilização brasileira, sangue fresco sem leucemia.» E também teria sido o escritor quem depois da proibição da censura de *Terra em transe*, em 1967, teria declarado enquanto integrante do «Conselho Nacional de Cultura» (Rocha 1977: 11):

somos Entidade nova e não podemos nos apresentar assim protestando mas podemos passar cheque ao portador ao Glauber Rocha que é meu amigo pessoal e tem aspectos geniais.

Essas declarações devem ser vistas com cuidado. Amigos e testemunhas, como João Ubaldo Ribeiro<sup>2</sup>, ou o biógrafo de Glauber, João Carlos de Oliveira Teixeira Gomes, não têm como comprová-las. José Carlos Avellar, entretanto, parte do princípio de que elas devem ser verdadeiras, já que Guimarães

---

2 «E, quanto a Glauber, que eu saiba, conheceu o Rosa superficialmente. Acho, MAS NÃO TENHO CERTEZA, que a história de Terra em Transe é inventada, bem como a maior parte do relacionamento deles. Mas repito que não sei.» E-mail enviado à Ute Hermanns em 18.10.2008.

Rosa pertencia ao círculo de intelectuais que apoiava o cineasta brasileiro. Glauber foi o primeiro a perceber a necessidade de um cinema específico do «Terceiro Mundo», capaz de exprimir a realidade social, e, ao mesmo tempo, buscar uma estrutura de distribuição que abrisse aos diretores um outro caminho, que não o do cinema industrial hollywoodiano. Ele via em Guimarães Rosa um aliado que compreendia sua defesa da ampliação da produção artística brasileira para além das fronteiras do país.

Amigo de Glauber, o jornalista João Carlos de Oliveira Teixeira Gomes, chama a atenção para o entusiasmo do diretor pela obra de Guimarães Rosa, principalmente o romance *Grande Sertão: Veredas* (Teixeira Gomes 1997), que o fascinou. Glauber apreciava a nova, incomum, e quase vanguardista arte narrativa do escritor ao apresentar o mundo do jagunço e do sertão de Minas. Como Guimarães Rosa, que era médico, tinha contato com muitas pessoas simples do sertão de Minas e fascínio pela flora e fauna da região, que classificou sistematicamente, talvez ele encarnasse o contraponto organizado do diretor. É no escritor que Glauber vai buscar inspiração, para então viajar ele mesmo pelo sertão baiano em companhia de João Carlos de Oliveira Teixeira Gomes. Este, em sua biografia de Glauber Rocha, afirma (Teixeira Gomes 1997: 362):

Jamais foi um intelectual de gabinete, ao contrário do que pareciam indicar a consistência de sua formação doutrinária e a amplitude dos conhecimentos que acumulou desde a infância. Ao lado das suas pesquisas em cima da realidade, procurava nos livros outros dados de informação, que absorvia quase sem método e meio desordenadamente, porque não tinha paciência para catalogar, organizar fichas ou arquivos pessoais. Supria sua indisciplina de leitor com o poder da memória.

Em 1958 eles iniciam a viagem a Vitória da Conquista, o objetivo era conhecer a vida dos habitantes da região. Glauber Rocha chega a viver por longo tempo numa aldeia de pescadores, num estudo para seu filme *Barravento* (Brasil 1961), na intenção de compartilhar as condições de vida e a luta pela sobrevivência desses pescadores. Conhecer o outro passa a ser um dos objetivos principais do diretor.

## O diálogo com Guimarães Rosa nos filmes de Glauber Rocha

O melhor exemplo aqui é *Deus e o diabo na terra do sol*, filme que se situa no início do Cinema Novo, surgindo logo depois de *Vidas secas* (Brasil 1963) de Nelson Pereira dos Santos e na mesma época que *Os fuzis* (Brasil-Argentina 1964) de Ruy Guerra. Em *Vidas secas*, Nelson Pereira dos Santos alcança a fase do realismo crítico no Cinema Novo, filma o romance de mesmo título de Graciliano Ramos, transportando para o cinema, ideias literárias de um Modernismo decepcionado e fazendo clara referência a essa obra e sua imagem de um árido sertão nordestino.<sup>3</sup>

*Deus e o diabo na terra do sol* estabelece um diálogo com diversas obras da literatura e do cinema, desenvolvendo uma nova linguagem filmica, já que diferentemente de outros cineastas do Cinema Novo, Glauber não escolhe adaptar um clássico da literatura, mas, a partir dele, incluir outras obras em sua temática, elaborando assim uma interpretação própria do sertão da Bahia. Assim, o filme pode ser compreendido como uma contrapartida discursiva a *Grande Sertão: Veredas*. *Deus e o diabo na terra do sol* não é uma transposição filmica de uma obra literária, mas um abrangente estudo do sertão da Bahia, com uma visão da História, do subdesenvolvimento e das relações sociais, numa época em que se inicia uma industrialização nas metrópoles do país, e que em algum momento deveria alcançar o Nordeste. Ou seja, uma compilação das mais diversas obras literárias sobre o sertão. Ao procurar um posicionamento em relação ao Nordeste e sua importância para o Brasil, Glauber Rocha consulta *Os Sertões* de Euclides da Cunha, *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* de José Lins do Rego. A isso, acrescenta-se um diálogo com a história do cinema, por exemplo, com o

---

3 Glauber Rocha manifesta-se de forma muito positiva sobre o filme: «E deste filme em diante que Nelson Pereira dos Santos, talvez já garantido pelo prestígio conseguido em dez anos de trabalho intensivo, começa sua obra de autor, a que mais se inclina a definir, no futuro, um cinema novo no Brasil. Segunda ilha autoral, depois de Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos é a mais fértil, madura e corajosa mentalidade do cinema brasileiro. Um dos intelectuais mais sérios de sua geração, consciente do seu papel histórico.» (Rocha 2003: 110)

filme *O Cangaceiro* (Brasil 1953) de Lima Barreto e com o *Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, RSS 1925) de Eisenstein, assim como com elementos do western do cinema norte-americano.

José Carlos Avellar comenta de forma precisa (Avellar 2007: 286):

Glauber poderia dizer que não adaptou *Grande Sertão: Veredas*, mas aprendeu com Guimarães Rosa o que deveria fazer: um cinema em que a linguagem desempenha função fundamental.

### **Características do romance — posições da crítica literária**

Em alguns posicionamentos da crítica literária são indicadas semelhanças no processo criativo entre o romance *Grande Sertão: Veredas* e o filme *Deus de diabo na terra do sol*. Antonio Candido mostra que Guimarães Rosa lança mão de um procedimento parecido ao de Bela Bartók. Este colecionava material do folclore, trabalhava a partir dele, tendo o povo como inspiração para buscar um caminho de expressão universal e desenvolver um estilo refinado (Candido 1994: 79):

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico — tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte — para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o sertão é o Mundo. [...] Há em *Grande sertão: veredas*, como n'*Os sertões*, três elementos estruturais que apóiam a composição: a terra, o homem, a luta. Uma obsessiva presença física no meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado, o conflito entre os homens.

Sobre a localização, explica Candido, que apesar de os lugares realmente existirem, do sertão de Minas até o Piauí, e estarem detalhadamente descritos, os nomes são irreais e a geografia segue rotas misteriosas, sendo inclusive, alguns pontos do mapa inventados (Candido 1994: 80):

Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem freqüentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos.

O universo ficcional se abre como um mapa diante do leitor, e é cortado pelo rio São Francisco (Rosa 2006: 65): «Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico.» No romance, o rio divide o mundo em dois (Candido 1994: 80):

O [lado] direito é o fasto; nefasto o esquerdo. Na margem direita a topografia parece mais nítida; as relações mais normais. Margem do grande chefe justiceiro Joca Ramiro; do artimanhoso Zé Bebelo; da vida normal no Curralinho; da amizade ainda reta [...] por Diadorim, mulher travestida em homem.

Na margem esquerda do rio, a topografia se mostra furtiva, alcança o imaginário, oferece palco para estranhos acontecimentos. É a margem do terrível jagunço Hermógenes, lugar de escuras tentações, do pacto com o diabo, da moradia dos fantasmas. O Liso do Sussuarão serve como palco da travessia para, ultrapassando o deserto, se chegar ao sul da Bahia. São dadas algumas vagas informações sobre a localização, depois da lagoa Suassuarana deve haver uma caatinga. Ela será atravessável quando a situação moral das pessoas for adequada: é nesse lugar que Rocha se detém, em *Deus e diabo na terra do sol* transporta o palco da ação para a Bahia e seu árido sertão, pois conhece bem o lugar e sabe descrevê-lo. Feito um estafeta, Rocha assume a tarefa a partir da lagoa Sussuarana, em direção à Bahia. E o motivo para isso, é segundo Antonio Candido (Candido 1994: 82): «sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar.» «Sertão não é malino nem caridoso, mano oh mano!: — [...] ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo.» Ou seja, um acordo na situação inicial.

Candido descreve as pessoas na obra de Guimarães Rosa como produto de seu meio, o sertão, que exige um comportamento de acordo com sua aridez. Afinal, é o sertão que transforma os homens em jagunços. Eles não querem viver baixo o poder do latifundiário, preferindo pôr a própria vida em perigo e se necessário pagar com ela. O romance reflete assim a situação originária do Brasil, um estado de guerra e a passagem para a modernização (Vejmelka 2005: 323).

Walnice Nogueira Galvão descreve como Guimarães Rosa transforma o interior de Minas Gerais em palco dos acontecimentos, inserindo a linguagem dos habitantes do sertão com sua

multilinguagem, incorporando expressões antiquadas ou regionais, palavras estrangeiras, ou formando neologismos. Para ela, surge uma região que pode ser compreendida sob três pontos de vista: o geográfico, o místico e o metafísico (Galvão 2007:1):

O ponto de vista geográfico fornece (G. Rosa) ao leitor a paisagem, variegada, dessa região de Minas Gerais. O sertão do Nordeste, mais explorado na literatura e no cinema, associa-se a noções de secura e de caatinga — com sua vegetação tacanha, eriçada de espinhos e garranchos. Já o sertão mineiro é dominado pelos campos gerais, com suas pastagens boas para o gado e suas «veredas», onde as águas alimentam o vicejar dos renques de buritis, alternando-se com matas e florestas.

O ponto de vista mítico confere às conflagrações locais entre bandos de jagunços a serviço dos coronéis visos de novela de cavalaria, como se fossem histórias de Carlos Magno e os doze pares de França, ou então do rei Artur [...].

A perspectiva metafísica transfigura o sertão em arena abstrata onde o mal grassa, onde se joga o destino de homens e mulheres, onde Deus e o Diabo travam uma batalha cósmica que tem por trunfo a salvação ou a danação da alma dos viventes.

O principal problema de Riobaldo estaria na ambivalência do «tudo é e não é». O romance pode ser lido sob vários enfoques, assim como o filme *Deus e diabo na terra do sol* também apresenta diversas possibilidades interpretativas.

Outra característica do romance é a inclusão de poemas da cultura popular sobre o sertão, a literatura de cordel. Ela reflete acontecimentos históricos, modos de vida e paisagens. A linguagem do romance apresenta alguns neologismos que se repetem e inversões sintáticas, abordadas por Augusto de Campos (Campos 1970: 49). Há expressões e formações de palavras que descrevem com precisão o sertão, como «Viver é muito perigoso.», «No nada, nada, nonada.», «do sertão — a toda travessia», «Sertão. O Senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte com as astúcias», «Diadorim», «Travessia da minha vida, Travessia ali pode ser perigosa, Travessia Deus no meio», «Travessia, digo: o real não está na saída nem na chegada, ele se dispõe para a gente é no meio da Travessia» e «O diabo na rua no meio do redemoinho». Elas permeiam o relato de Riobaldo, e ressurgem em diversas variações.

### ***Deus e o diabo na terra do sol, filme de Glauber Rocha***

Glauber Rocha impressiona-se com a sintaxe e os neologismos da linguagem sertaneja.<sup>4</sup> Um cordelista descreve as principais passagens narrativas do filme e guia o espectador através dos acontecimentos, situando os protagonistas no contexto da história e indicando o que está por vir:

Manuel e Rosa viviam no sertão  
Trabalhando a terra com as próprias mão  
Até que um dia, pelo sim, pelo não,  
Entrou na vida deles o Santo Sebastião.  
Trazia bondade nos olhos,  
Jesus Cristo no coração.

É quando o cego Júlio encontra Antonio das Mortes, este esclarece que poupou a vida de Manuel e Rosa:

Da morte de Monte Santo  
Sobrou Manuel Vaqueiro  
Por piedade de Antonio  
Matador de cangaceiro.

Segue-se o encontro com Corisco:

Mas a estória continua  
Preste mais atenção:  
Andou Manuel e Rosa  
Nas veredas do sertão  
Até que um dia, pelo sim, pelo não  
Entrou na vida deles  
Corisco, Diabo de Lampião.

E o refrão final:

O sertão vai virar mar  
E o mar vai virar sertão! Tá contada minha estória,  
Verdade, imaginação.  
Espero que o sinhô tenha tirado uma lição:  
Que assim mal dividido  
Esse mundo anda errado,

---

4 Em seu romance ele chega a criar um poema sobre Lampião (Rocha 1978: 165): «É LAMPIÃO / É UM CABRA DEZALMADO / É O REI DO SERTÃO / O AMOR QUE DEUS LHE DEU / MARIA BONITA DA PAIXÃO / [...] / O PODER DO CANGACEIRO / SE MEDE PELA DEVASTAÇÃO / [...] / UM CARA DEZALMADO / É O REI LA DO SERTÃO / CHOVE SANGUE NO SOL DO CORPO / BOTA LONGE O PÉ NO CHÃO / SANFONAS VIOLAS CORNOS VIOLÕES CORO»

Que a terra é do homem,  
Não é de Deus nem do Diabo!

O filme começa com um *travelling* sobre a terra árida, não há horizonte a vista. Ouve-se a Bachiana Nr. 2 *A canção do sertão* de Villa-Lobos. Fica claro que se trata da caatinga, ou seja, do sertão da Bahia, e não o de Minas Gerais, com seus rios e vegetação verde. De repente, surge a cabeça de uma vaca morta, a câmera mostra a frente e depois a lateral da cabeça. Corte. Manuel olha para o animal morto, depois se afasta em seu cavalo. A cena exhibe o que é a essência do sertão, a morte, que está presente por todos os lados. Também Guimarães Rosa fala sobre isso no prólogo do romance *Grande Sertão: Veredas* (Rosa 2006: 5):

Daí vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser — se viu —; e como máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo. Povo pascóvio. Mataram.

As imagens da morte, porém, são representativas dessa região, sendo assim, Rocha faz menção a uma imagem da literatura, mas também à própria realidade. *As Bacchianas* de Villa-Lobos fazem o acompanhamento musical às incongruências entre os personagens, encontros positivos, momentos dramáticos. Rocha coloca o cantor, que em *off*, ao comentar os acontecimentos, prepara o espectador. O filme apresenta a introdução:

Vou contar uma estória  
Na verdade e imaginação  
Abra bem seus olhos  
Pra escutar com atenção  
É coisa de Deus e Diabo  
Lá nos confins do sertão.

Diferentemente de *Grande Sertão: Veredas*, que trabalha com *flashbacks* e fragmentos de memória, o filme apresenta uma narrativa linear em três episódios. Não há *flashbacks*. Assim, Rocha consegue construir uma imagem na qual os protagonistas podem ser compreendidos conforme sua tipologia e representatividade: ao final do filme, o espectador obteve acesso a um mundo que, se abre para ele, para depois, fechar-se novamente

— ele conheceu as regras e seus representantes, que perpetuam até hoje na História do Brasil.

### Conclusão

Para Glauber trata-se de trabalhar as posições existentes na literatura brasileira que aborda o Nordeste: os conflitos de guerra, religião, fanatismo e de jagunços. Seu material exige do espectador que este tenha um papel ativo, pois as hierarquias oligárquicas tradicionais estão ultrapassadas. Espera-se que a modernização e a industrialização cheguem ao Nordeste, para que seja possível utilizar a terra de modo eficiente e encontrar uma saída para o subdesenvolvimento. A câmera contribui para essa complexidade: câmera na mão, longas tomadas e formas narrativas neorrealistas, em contraste com elementos filmicos usados por outros diretores, como por exemplo, Eisenstein, mas também nomes do Cinema Novo, como Nelson Pereira dos Santos. No geral, contrapõe-se à gramática tradicional dos western norte-americanos.

Partindo da complexa representação de uma região, pode-se interpretar a influência de Guimarães Rosa sobre Glauber Rocha, como tendo confirmado a necessidade de abstrair o lugar e transformá-lo numa discussão universal, que ultrapassa as fronteiras. Visto como uma colônia dentro da colônia, ambos abordam o sertão enquanto lugar especificamente brasileiro, que precisa ser libertado do seu subdesenvolvimento para assim, tornar-se o Brasil uma sociedade moderna. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha desenvolve uma linguagem filmica alimentada por um caleidoscópio de interpretações, que corresponde ao procedimento literário de *Grande Sertão: Veredas*. Ambas as interpretações do sertão surgem a partir de várias vozes da literatura, cinema, poesia, tradição da narrativa oral e música.

## Bibliografia

- Avellar, Carlos (2007): *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Candido, Antonio (1994): «O homem dos avessos», em: Rosa, João Guimarães: *Ficção completa, em dois volumes*, vol. 1, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 78-92.
- Campos, Augusto de (1970): «Um Lance de <dês> do Grande Sertão», em: Xisto, Pedro / de Campos, Augusto / de Campos, Haroldo (org.): *Guimarães Rosa em três dimensões*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, pp. 41-70.
- Hermanns, Ute (2007): «Primeiras estórias und Sagarana. Verfilmte Erzählungen von João Guimarães Rosa. Eine Annäherung», em: Chiappini, Ligia / Vejmelka, Marcel (org.): *Welt des Sertão / Sertão der Welt. Erkundungen im Werk João Guimarães Rosas*, Berlin: tranvía, pp. 134-161.
- Nogueira Galvão, Walnice (2006): *Guimarães Rosa: Os patamares da fabulação*. Manuscrito em português não publicado. Tradução ao alemão: «Guimarães Rosa und die Ebenen des Fabulierens», em: Chiappini, Ligia / Vejmelka, Marcel (org.): *Welt des Sertão / Sertão der Welt. Erkundungen im Werk João Guimarães Rosas*. Berlin: tranvía, pp. 37-53.
- Rocha, Glauber (1978): *Riveirão Sussuarana*, Rio de Janeiro: Record.
- Rocha, Glauber (2003): *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Prefácio de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify.
- Rosa, João Guimarães (2006): *Grande Sertão: Veredas*. Edição comemorativa, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Teixeira Gomes, João Carlos de Oliveira (1997): *Glauber Rocha: esse vulcão*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Vejmelka, Marcel: *Kreuzwege: Querungen: João Guimarães Rosas <Grande sertão: veredas> und Thomas Manns <Doktor Faustus> im interkulturellen Vergleich*, Berlin: Tranvía, 2005.