

Marília Rothier Cardoso

RESUMO: Um fragmento biográfico de Guimarães Rosa e Glauber Rocha, que se produz combinando seus artigos, rascunhos, notas, correspondência e entrevistas, apresenta os contatos entre ambos como intervenções saudavelmente provocadoras no panorama cultural brasileiro. Como se sabe, as trajetórias do escritor e do cineasta foram marcadas por diversos encontros – imaginários e históricos, nos espaços da arte e da política cultural – desde que, em 1956, o jornalista baiano estreante resenhou, com entusiasmo, o recém-lançado *Grande sertão: veredas*, até a edição, em 1977, de *Riverão sussuarana*, ficções-confissões de Glauber, envolvendo Riobaldo e Rosa como seus destacados personagens.

PALAVRAS CHAVE: arquivos; crítica biográfica; cultura e política.

A quem se aventura nos caminhos da crítica pelo desvio do ensaio biográfico são concedidas algumas licenças, senão poéticas, literárias. Se a biografia é arte de conjurar espectros, seu estatuto tem de combinar um esquema convencional, aprendido e aplicado, com o acaso da interpretação, onde agem as associações livres, inconscientes e o imponderável de coincidências ou descobertas. Nessa perspectiva, traçar os nexos entre a obra e a vida de artistas é um exercício de imaginação, que se pretende informado por alguns registros documentais e outros tantos critérios de coerência. (SOUZA, 2002, 111-120). Avesso a entrevistas e tendente a mistificações ao explicar seu processo de trabalho, Guimarães Rosa é um desafio instigante para o aprendiz de biógrafo. Em busca de um delineamento do perfil do escritor, propõe-se uma estratégia: partir dos retratos – singelos, caricaturais, exaltados e desconcertantes – deixados pelo cineasta Glauber Rocha.

Aproximados pelas mesmas iniciais, os dois artistas teriam interesses em comum, mas tomaram posições e atitudes muito diferentes. Pode-se partir da pergunta: o que pensaria o diplomata Rosa, autor respeitado, do alto de sua gravatinha borboleta, sobre aquele jovem Glauber, envolvido com atividades políticas, produtor de uma arte radicalmente revolucionária? Nenhum registro autoriza uma resposta, salvo a dedicatória formal com que ele remeteu *Primeiras histórias* ao cineasta. No entanto, os dois se encontraram algumas vezes, conforme as lembranças de Glauber, uma delas — destacável, emblemática — durante o Congresso do Terceiro Mundo, realizado em Gênova em janeiro de 1965. Nesse evento europeu, que reuniu um Congresso de Escritores e uma Resenha do Cinema, ambos dedicados aos latino-americanos, o cineasta apresentou a tese “Estética da fome” e o romancista, depois de retirar-se de uma sessão, onde os debates políticos se acaloraram, concedeu a já clássica entrevista ao crítico Günter Lorenz. O contraste das duas posições — paradoxalmente acompanhado da sintonia em algumas afirmativas —, seguido das apropriações da imagem do mestre e de seus personagens, nos escritos de Glauber, serve de senha para o chamamento dos fantasmas. Do ambiente cosmopolita de Gênova, onde, naquele momento, foram foco da atenção mundial, vai-se destacar as duas imagens, esperando que uma sirva de chave para a decifração da outra.

Se lidas apenas através dos documentos, as relações entre o cineasta e o escritor não ultrapassam o convencionalismo da admiração do iniciante pelo artista canonizado: apenas Glauber guardou e divulgou dedicatórias e outras evidências de simpatia, ele é que se orgulhava por ter reconhecido, nos idos de 1956, em sua estréia como crítico, a importância de *Grande sertão: veredas*, só ele fez do autor e de seus personagens uma influência produtiva, um objeto de apropriação e metamorfose. Guimarães Rosa nunca se pronunciou sobre seu desabusado admirador. O silêncio do mestre é que insufla os devaneios do estudioso. Transformando os documentos em operadores interpretativos, pretende-se apontar para a rentabilidade de uma leitura do texto rosiano pelo crivo do pensamento estético-político de Glauber Rocha. Com este objetivo, atente-se para o local do encontro emblemático entre os intelectuais brasileiros — o exterior. É a viagem e o conseqüente confronto com o outro, o estrangeiro, que desencadeia a produção artística. Esta, por sua vez, enquanto resultado de deslocamentos geográficos, culturais e afetivos, subverte códigos e rompe

padrões. Não pode engendrar-se senão através de potente atitude afirmativa, pois enfrenta os impasses da tradução.

Certamente não foi por acaso que as obras de Rosa e de Glauber tematizaram e alegorizaram a viagem. Mais importante que isso: só se construíram como produto de longos itinerários, quase sempre arriscados. Rosa, depois de ter sido médico da roça, realizou meticulosas expedições para pesquisa de campo e encheu cadernos com a leitura dos viajantes, nos intervalos de sua vida de diplomata. Glauber, que foi um leitor voraz mas não um pesquisador sistemático, planejava as locações de seus filmes nos próprios sítios que queria conhecer e divulgar. Depois, acompanhava esses filmes por todos os festivais de cinema — único (e precário) meio de circulação para o cinema artesanal do terceiro mundo. O movimento e os confrontos impõem, às obras, uma linguagem híbrida, um estilo singular e agressivo. É preciso fazer-se ouvir no tumulto de Babel, num idioma desprestigiado, tratando de temas incômodos. Se os conterrâneos formam um pequeno público de resistentes às experiências locais e uma grande massa de aliados de qualquer comunicação mais cara, ambiciosa ou alternativa, os estrangeiros constituem-se em platéia curiosa de exotismos e paternalista. Diante de tal perspectiva foi que Glauber lançou sua tese “Estética da fome”. Averso à polêmica e à postura revolucionária, mas não menos disposto a ultrapassar as barreiras do neocolonialismo, Guimarães Rosa fugia da tribuna, negaceava, observava em silêncio mas não se omitia. Quando lhe cobravam posições, respondia, firme, que, como “homem do sertão”, não tolera injustiças. Consolidou seus valores em conversas com “os velhos vaqueiros de Minas Gerais, que são todos homens atilados”, mais aptos ao pensamento especulativo que qualquer “douto professor”. Por isso mesmo, em sua geografia particular, desobediente das fronteiras econômico-políticas, “Goethe nasceu no sertão”. (COUTINHO, 1983, 65, 79, 85)

As preocupações metafísicas, insistentemente repetidas por Guimarães Rosa (“considero a língua como meu elemento metafísico”; “apenas alguém para quem o momento nada significa [...], se sente no infinito como se estivesse em casa [...], somente alguém assim pode encontrar a felicidade” (COUTINHO, 1983, 80, 73)), criam uma primeira impressão de total desencontro entre suas atitudes, evidenciadas na entrevista, e a tese violenta de Glauber Rocha, voltada para o propósito de usar o cinema como vanguarda revolucionária. No entanto, na abertura de *Riverão Sussuarana* — pastiche-homenagem ao mestre Rosa —, é com

humor carinhoso que Glauber rememora a ocasião (“Vanguarda cósmica no Congresso: todo mundo falou e o maior escritor disse besteira.” (ROCHA, 1977, 10)), desautorizando qualquer entendimento de descompasso entre os dois brasileiros. Cabe lembrar que Rosa é um cético em relação à eficácia do discurso político. Quando este se exalta, seu papel de “diplomata” seria “remediar o que os políticos arruinaram” (COUTINHO, 1983, 77). Trata-se, sem dúvida, de uma estratégia de substituir o conflito pela negociação, por parte de alguém que nunca se descuida da responsabilidade sócio-cultural do escritor. Quando afirma que “o caráter do homem é seu estilo, sua linguagem” (COUTINHO, 1983, 78), Rosa está endossando, de maneira sub-reptícia e suave, a tese de que a carência e as desigualdades dizem respeito à arte, mas só podem ser enfrentadas através de uma linguagem propositalmente empobrecida para produzir, no público, assim impactado, a urgência de uma resposta ativa. Mais atenção sobre a trajetória de Glauber mostra que sua perspectiva estético-crítica formou-se por uma combinação — às vezes, espúria — entre o construtivismo e a dialética marxista, complexificada por “golpes de martelo”, aprendidos com Nietzsche. Assim exposta, essa mistura causaria arrepios em Rosa, mas a flexibilidade de sua construção textual, aprendida na dura diplomacia do terceiro mundo, jamais repele o tom desafiadoramente afirmativo.

Quando Rosa diz, ainda respondendo a Günter Lorenz, que “cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo” (COUTINHO, 1983, 68), está abrindo brecha, em sua construção metafísica, para um contra-discurso como o de Glauber, talhado à maneira de Nietzsche. E note-se que a escrita rosiana tornou-se exímia no manejo da violência. O próprio autor afirma: “Minha língua [...] é a arma com a qual defendo a dignidade do homem.” (COUTINHO, 1983, 87) Aí está a fatia brasileira de produção literária que Glauber reuniria às amostras do Cinema Novo para revolucionar a estética canônica, alinhada com os interesses do primeiro mundo. Trata-se, em sua tese, de contrapor àquela uma estética não ressentida, avessa a concessões, cujo fundamento assim se enuncia: “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.” (ROCHA, 1981, 31)

Pode-se dizer que, numa alegoria plausível tanto no discurso de Glauber, quanto no de Rosa, a viagem a Gênova, terra de Colombo, foi a oportunidade necessária para a divulgação de uma estética agressiva, que a

cultura latino-americana havia desenvolvido, para manter-se digna, durante séculos de saudável mestiçagem e resistência à colonização. Se o jovem cineasta apresentou a tese, o romancista maduro não deixou de secundá-la com seu comportamento e sua obra. Foram longos os trajetos que desembocaram nessa expedição de torna-viagem ao congresso europeu. É interessante rastrear alguns deles, no arquivo privado e na obra tornada pública dos dois artistas. Das auto-estradas da Europa às trilhas do sertão, acumulou-se, no contato com o desconhecido e o diferente, um saber de experiência, de que a agressividade crítica foi o elemento indispensável. Nas anotações e nos exercícios narrativos, podem-se observar as etapas dessa aprendizagem, onde o raciocínio afetivo do artista funciona como filtro das tradições diferentes e das vivências contraditórias registradas e combinadas em resultado paradoxal.

O arquivo de Guimarães Rosa guarda numerosos cadernos e folhas com anotações de leitura, onde os trechos copiados se alternam com exercícios estilísticos, identificados pela sigla m%. Nesses documentos do estudo meticoloso, que antecede o trabalho redacional propriamente dito, a recolha de informações sobre o cenário e as personagens em etapa de composição faz-se paralelo à busca da linguagem mais rigorosa e apropriada ao desenvolvimento das narrativas. Na seleção das leituras e das passagens para registro, tanto quanto nas listas de vocabulário e no esforço de singularização de expressões ordinárias, opera-se o mesmo princípio de apreender o conhecimento de fora (da tradição oral e da ciência escrita) e recriá-lo com marca própria e inconfundível. Ao construir o mundo do sertão, com seus perigos e carências, Rosa constrói seu estilo, combinando o esforço paciente para o levantamento das mais variadas possibilidades da língua com a violência necessária para a transgressão dos princípios gramaticais de composição, consistência e contemporaneidade. Muito da pesquisa, registrada nos cadernos, refere-se a livros de viagem. Antes ou depois da expedição etnográfica, o escritor percorre as páginas dos viajantes, que, no passado, usaram o estranhamento de seu olhar para a decifração científica do território brasileiro. Do inglês James W. Wells, que aqui esteve nos meados do século XIX, Rosa destacou uma descrição dos empecilhos e sofrimentos da caminhada: “as terríveis *travessias*, sem água e sem vegetação, em muitos lugares cobertos de sal; os viajantes levam dias a transpô-las” (ROSA, caderno 2304). Páginas adiante, quando o objeto da pesquisa é o brasileiro Virgílio de Melo Franco, autor das *Viagens pelo*

interior de Minas e Goiás, de 1888, foi copiado o trecho: “Uma nuvem de mosquitos assaltou-nos à noite, nesse lugar deserto. [...] Eram as terríveis muriçocas, armadas de aguçadas trombas; não havia cobertor que lhes resistisse o estilete finíssimo a transpassar os mais espessos tecidos de lã e algodão.” (ROSA, caderno 2304). Estas duas citações, recortadas entre inúmeras outras, certamente serviram, na redação de *Grande sertão: veredas*, para compor a violenta imagem verbal do Liso do Sussuarão e sua travessia impossível:

Para trocar de bacia o senhor sobe, por ladeiras de beira-de-mesa, entra de bruto na chapada, chapadão que não se devolve mais. Água ali nenhuma não tem – só a que o senhor leva. Aquelas chapadas compridas, cheias de mutucas ferroando a gente. Mutucas! Dá o sol, de onda forte, dá que dá, a luz tanta machuca. Os cavalos suavam sal e espuma. (ROSA, 1967,27)

Numa análise de pormenores, pode-se perceber que cada fatia do texto compõe-se em polifonia: os fragmentos de citações diferentes combinam-se e vão-se transformando parcialmente, para ganhar a marca singularizadora do estilo, que desloca e reforça, pela escolha e articulação das palavras, a agressividade da cena focalizada. No exemplo, acima, nota-se que o “sal”, característico do terreno desértico, descrito por Wells, é transportado para o suor dos cavalos, figurando a mistura sofrida entre corpo e território. Já o ferrão das “muriçocas”, colhidas em Virgílio Melo Franco e travestidas de “mutucas”, expande seu incômodo para o efeito sonoro do texto, que se faz duro, na repetição dos fonemas.

Mas, durante o trabalho de pesquisa, o que deve ter impulsionado decisivamente a força desruptiva, operada pela transformação estilística sobre o padrão da língua culta, foram os registros das viagens do próprio Guimarães Rosa, atento à vida difícil dos vaqueiros – objeto privilegiado de sua observação. Além de uma das cadernetas usadas, durante o percurso de 1952, acompanhando a boiada, conduzida por Manoelzão e seus vaqueiros, Rosa guardou diferentes conjuntos de transcrição de anotações, feitas antes e ao longo desse itinerário. Também ensaiou trechos de narrativa. Sempre classificados pelo título “Boiada”. Aí, acumulam-se e acomodam-se trechos da fala dos sertanejos e descrições de sua lida diária, trabalhosa e pouco rentável: “Zito conta: apontando com o dedo.” “Simpatia do boi (contada por Manoelzão).” “Quadra do velho Camilo: ‘Nin-

guém sabe...”” “Milharal morto – palha múmia. Seco já. Mas ainda em pé”. “Boiada cuiabana tem muito medo de cachorro. Boiada pesada: deve-se viajar nas madrugadas. Perigo: cada peitada: é um tombo.” “O Chico me mostrou, de um lado, por onde tínhamos ido: a casa do Zito ficava depois daquela moita fechada (de mato).” (ROSA, cx 26). Embora a narrativa da “Boiada” tenha ficado incompleta e inédita, os registros da longa cavalgada pelas imediações do Morro da Garça formaram a base textual para *Grande sertão* e as oito narrativas de *Corpo de baile*. O protagonista de uma delas, “Recado do morro”, é Pedro Orósio, enxadeiro contratado para guiar a pequena comitiva do naturalista alemão, estudioso da região de Maquiné. Alegre e inteligente, apesar das escassas condições de vida, Pê Boi deve ter sido delineado a partir do comportamento e das falas de Zito, o guieiro e cozinheiro da boiada, também “dado em poeta”. (ROSA, 1969, 161)

Pê Boi era de mais afastado, catrumano, nato num povoadim de vereda, no sertão dos campos-gerais. [...] Porque Pedro Orósio não era serviçal de seu Juca do Açude – ele trabucava forro, plantando à meia sua rocinha, colhia até cana e algodão. [...]

De certo, segredos ganhavam, as pessoas estudadas; não eram para o uso de um lavrador como ele, só com sua saúde para trabalhar e suar, e a proteção de Deus em tudo. Um enxadeiro, sol a sol debruçado para a terra do chão, de orvalho a sereno, e puxando toda força de seu corpo, como é que há de saber pensar continuado? [...]

Entrementes, ia cantando. Gostava. Canta-cantando, surdino, para não incomodar os grandes nem os escandalizar com toadas assim: “...Jararaca, cascavel, cainana... Cunhão de um gato, cunhão de um rato...” (ROSA, 1978, 9, 11, 1)

Produzidas a partir das palavras e atitudes dos vaqueiros do sertão, as personagens de Guimarães Rosa são pobres, mas, ativas e atiladas, apreendem o sentido da vida e estão livres do ressentimento. É possível que tenham inspirado Glauber Rocha, na sua definição da atividade cinematográfica do terceiro mundo: “o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais.” (ROCHA, 1981, 31). Enquanto experimentava, no trabalho de roteirista e diretor, as estratégias para uma “estética da fome”, Glauber teve em mente, como se pode constatar nos papéis de seu arqui-

vo, o trabalho dos romancistas como José Lins, Graciliano e Rosa, que, em diferente medida, contaram suas histórias transcrevendo as falas do povo dos sertões. Em setembro de 1963, quando estava no interior da Bahia, na locação de *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber redigiu, no verso da “ficha de continuidade”, um artigo para ser remetido ao jornal de Salvador, onde colaborava. O artigo trata de redefinir o sertanejo, cristalizado, no imaginário urbano, pela retórica monumental de Euclides da Cunha. Este é o esforço do filme que estava dirigindo, filme que arrebanhou um grupo grande de moradores da região de Monte Santo para, figurando como “fanáticos”, emprestar, às cenas, a força silenciosa de seus rostos marcados pela resistência. Pois, enquanto se preparava para dirigir essas cenas, Glauber começava, assim, seu artigo:

Guimarães Rosa, nas palavras sábias de Riobaldo Tatarana – após o jagunço girar na sua guerra de toda a vida os caminhos do sertão – decreta que “o Diabo não existe. O que existe é homem humano. Travessia.”

O Mestre Guima é mineiro – outro sertão, mas penso que tudo são gerais – abertos nas Alagoas ou fechados nas matas de cacau de Ilhéus. Gerais maiores, mais perigosos que as grades de cipó ou macambira: da chapada seca, por onde Mestre Graça (e agora Nelson Pereira dos Santos) leva as vidas de Fabiano e Sinhá Vitória até as veredas intrincadas de Hermógenes, tudo é a mesma coisa, segundo a resposta de João Cabral (dos penitentes a Severino): fome e sede e privação. (ROCHA, pi, G)

A boa recepção de *Deus e o diabo*, com sua inspiração rosiana, embora não tenha ganho o prêmio de Cannes em 1964, certamente permitiu que Glauber, convidado pelo Columbianum, apresentasse, no ano seguinte, sua tese “Estética da fome”. O encontro com Guimarães Rosa, nesse momento importante de sua carreira, deve ter sido significativo para o cineasta, pois corresponderia a uma espécie de sinal fantástico de que a tese apontava não só os rumos para o Cinema Novo mas também para uma compreensão ampla da cultura brasileira na modernidade. Essa suposição da importância do encontro (biográfico e epistemológico) entre os artistas — envolvidos com a violência das forças históricas, que nomeiam, conforme a tradição popular de “deus” e “diabo” — confirma-se no livro, *Riverão Sussuarana*, publicado em 1977. Aí, Glauber encaminha a agressividade

de seu discurso para o tom paródico, deslocando, num movimento interessante mas de efeito duvidoso, a estatura épica de *Deus e o diabo* para o registro de uma auto(alter)biografia paroxística. Pode-se dizer que o texto de *Riverão*, com sua variedade caótica de referências, põe certa consistência no delírio. Com relação a Guimarães Rosa, referência e personagem, o texto representa o duplo papel de quebrar a solenidade da imagem do autor imortalizado e revelar uma correção do rumo de leitura. Referindo-se a seu artigo de juventude sobre o lançamento de *Grande sertão*, artigo em que repetia o equívoco do paralelo com a literatura de Joyce, reconhece “que falava bem mas lera mal” (ROCHA, 1977, 9) a obra rosiana. Esse reconhecimento, só expresso diretamente em 1977, já fora feito desde os anos sessenta e está na base de “Estética da fome” e de toda sua filmografia. Percebendo, como na afirmativa atribuída a Corisco, que “mais fortes são os poderes do povo” (ROCHA, pi, G), Glauber compreende que a força da narrativa de Rosa não vem da invenção individualizante de uma linguagem, mas do resgate e emprego das falas das pessoas anônimas — falas que, no conjunto, armazenam, combinam e transmitem a tradição da sabedoria coletiva. Quando viaja para fazer suas locações na África ou no sertão e compõe o filme com a voz, o ritmo, a imagem e os gestos dos amadores contratados, Glauber está praticando as estratégias de Rosa e ensinando uma leitura saudável dos produtos de nossa cultura.

ABSTRACT: This text produces a biographical sketch of Guimarães Rosa and Glauber Rocha, researching their notes, articles, letters, manuscripts and interviews, in order to grasp the situations when they came into contact as significantly provocative interventions in Brazilian cultural scenery. In 1956, when *Grande sertão: veredas* was published, the young Glauber wrote an enthusiastic review of the novel to one of Bahia’s newspaper. Since then, the writer’s life course often crossed the film maker’s. These were historical as well as imaginary meetings which left visible marks in the fields both of art and cultural politics. In 1977, it was Glauber’s turn to publish *Riverão sussuarana*, a mixture of fiction and confession where Riobaldo and Rosa are important characters.

KEY-WORDS: archives; biographical criticism; culture and politics.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ROCHA, Glauber. Guimarães Rosa, nas palavras... (artigo) pi, pasta G, Arquivo Tempo Glauber.
- _____. Estética da fome. In: _____. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981. p. 28-33.
- _____. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. p. 62-97.
- _____. Caderno 2304. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação-Casa de Rui Barbosa.
- _____. Boiada. Caixa 26. Arquivo Guimarães Rosa. Instituto de Estudos Brasileiros, USP.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. *Tutaméia*. Terceiras estórias. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 111-120.