

# A FOME E O SONHO: O OLHAR DE GLAUBER ROCHA SOBRE A OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Carolina Serra Azul Guimarães

## 1. A fome e o sonho

Quando, em 1956, Guimarães Rosa publicou a narrativa “Cara-de-Bronze”, em que uma parte do enredo é contada através da forma de um roteiro de cinema<sup>1</sup>, jamais poderia imaginar que, na década seguinte, o sertão apareceria de fato nas telas do cinema brasileiro, representado de uma forma nunca antes vista pelos diretores do revolucionário movimento do Cinema Novo. Rosa tampouco poderia supor que, quase dez anos após a sua morte, um dos principais representantes do Cinema Novo, Glauber Rocha, escreveria um romance inspirado em sua obra.

*Riverão Sussuarana*, único romance de Glauber Rocha, foi publicado em 1977, e pode-se dizer que a obra de Guimarães Rosa foi bem mais do que fermento estético para a composição da narrativa: *Riverão Sussuarana* configura-se como reflexão profunda de Glauber Rocha sobre a cultura brasileira, manifesto estético que condensa a visão do diretor sobre a produção artística de nosso país.

Seu enredo, inusitado, coloca o próprio Glauber ao lado de Guimarães Rosa como personagens centrais da narrativa; os dois realizam, juntos, uma expedição pelo sertão procurando conhecer e entrevistar o jagunço Riverão Sussuarana, “primo de Riobaldo Tatarana dum tal Antonio das Mortes, dum falado Mata Vaca, d’Antonio, Passarim, do Matyta Perê, um certo João do Capitão Rodrigo, Lampião, Zé Bebelo, Joázim Bem Bem, Hermógenes, Joca Ramiro”<sup>2</sup>.

Como se pode perceber pelo pequeno trecho citado, a estética do romance é radical. Extremamente fragmentado, permeado por centenas de personagens que vão e voltam, oscilando entre realidade e ficção,

enumerando causos absurdos, emparelhando uma série de enredos, modalidades de vocabulário e personagens muito rapidamente, em um só parágrafo ou frase, *Riverão Sussuarana* aproxima-se da estética de um romance de vanguarda surrealista, e também de certos romances da vanguarda brasileira, como *Macunaíma*.

Aproxima-se, sobretudo, da própria maneira como Glauber Rocha filma: o andamento da narrativa é descontínuo, e a justaposição de elementos sem articulação linear atua como uma verdadeira montagem de choque. Assim como em suas obras cinematográficas Glauber não conclui nada pelo leitor, em *Riverão Sussuarana* o todo deve ser apreendido através não apenas do que está dado, mas também do não-dito, das elipses entre os *faux raccords* da narrativa.

Dessa maneira, o sertão atravessado pelas personagens Glauber Rocha e Guimarães Rosa não corresponde factualmente a nenhuma parte do Brasil, sendo, ao mesmo tempo, todo ele. A excessiva narrativa, que tem por seu centro a viagem do cineasta e do diplomata escritor por um sertão que não existe e que está fora do tempo, é uma reflexão estética sobre os rumos – já tomados e a serem tomados – da arte brasileira<sup>3</sup>.

O fato de ser João Guimarães Rosa a personagem a acompanhar Glauber Rocha nesta incursão pelo sertão-Brasil não é, obviamente, gratuito. Se Glauber escolheu Guimarães Rosa como personagem central de seu romance, e se atrela a trajetória de seu jagunço Riverão aos jagunços de Guimarães Rosa, é porque o cineasta, desta vez romancista, acredita que a obra do escritor mineiro seja ponto nevrálgico para que ele possa discutir as questões estéticas que lhe interessam no momento.

## 2. Dialética e superação

A confluência da obra de Glauber Rocha com a de Guimarães Rosa foi assinalada por Ismail Xavier em *Sertão Mar*. Partindo do estudo de Norma Bahia Pontes – que aponta a tendência de Glauber e Guimarães a “subjeter a narrativa, encontrar correspondências entre o estilo de contar e as emoções”<sup>4</sup> – o crítico debruça seu olhar sobre o foco narrativo de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na terra do Sol*.

Ismail conclui que tanto o texto de Guimarães quanto o som e a imagem de Glauber são o lugar de acumulação de pontos de vista distintos, do local e do universal, da narrativa de vanguarda e da popular, do letrado e do iletrado. Ainda segundo o crítico, em *Deus e o Diabo* o todo da narrativa seria mais heterogêneo que no *Grande sertão*, isto é, a aproximação entre narrador e mundo narrado se daria de forma mais tensionada na obra de Glauber Rocha. No entanto, há em ambas “uma semelhante superação da distância sujeito-objeto, uma vez que está ausente aquele olhar de regras reconhecíveis que projeta toda a estranheza do lado do focalizado” (Xavier, 2007, p. 171).

A conclusão de Ismail Xavier nos leva a refletir que tanto Guimarães Rosa quanto Glauber Rocha operaram uma síntese, em suas respectivas áreas e períodos, de uma dialética que há muito rege nossas manifestações artísticas: a *dialética do localismo e do cosmopolitismo*.

Segundo Antonio Candido, crítico que cunhou o termo e estudou detidamente suas implicações, existe uma tensão, desde nossas primeiras manifestações artísticas, nascida do fato de, como país de origens coloniais, termos de expressar uma matéria local através de formas importadas da Europa:

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus [...]. Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão). A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes. O intelectual brasileiro, procurando identificar-se a esta civilização,

se encontra todavia ante particularidades do meio, raça e história nem sempre correspondentes aos padrões europeus que a educação lhe propõe. [...] A referida dialética e, portanto, grande parte de nossa dinâmica espiritual, se nutrem deste dilaceramento, que observamos desde Gregório de Matos no século XVII, ou Cláudio Manuel da Costa no século XVIII, até o sociologicamente expressivo “Grito imperioso de brancura em mim” de Mário de Andrade – que exprime, sob forma de um desabafo individual, uma ânsia coletiva de afirmar componentes europeus de nossa formação.<sup>5</sup>

Como país que ingressou repentinamente no seio da civilização ocidental através da colonização, o Brasil importou da Europa, ao longo de sua formação, modos de sociabilidade, assim como formas de expressar-se espiritualmente – formas artísticas – sem que houvesse aqui os fundamentos sociais correspondentes a essas mesmas formas<sup>6</sup>.

Tal importação de formas gerou uma série de desajustes no seio da sociedade brasileira, no seio de nossa estética. Afinal, exatamente por sermos um país de raízes coloniais – que precisa, antes e principalmente depois da independência, marcar diferença em relação à cultura europeia – é que o elemento nacional, local, desempenha função muito importante no âmbito das representações artísticas.

Dessa maneira, surgem os conflitos: como elaborar, esteticamente, formas de representação *genuinamente brasileiras*, mas que tenham a mesma envergadura daquelas da civilização ocidental, isto é, que não sejam consideradas formas inferiores, de segunda mão, de terceiro mundo? Como condensar o local e o universal?

Como não poderia deixar de ser, tal conflito atravessou nossa produção cinematográfica. Os diretores do Cinema Novo desejavam elaborar filmes de alta qualidade, mas não o “padrão de qualidade” imposto pelos grandes estúdios americanos, que a tupiniquim Vera Cruz ambicionava copiar: filmes didaticamente claros, que quando abordavam a temática local o faziam de modo a retratar nossa realidade com tintas exóticas, como se o moderno modo de produção da obra cinematográfica estivesse alheio – e acima – do universo atrasado que é representado<sup>7</sup>.

No célebre manifesto do Cinema Novo, “Estética da fome”, Glauber Rocha mostra, a seu modo, dialogando com questões específicas de

sua época – como as proposições de arte engajada, de que as múltiplas manifestações do CPC são o melhor exemplo – plena consciência do dilaceramento que até então permeava nossas manifestações artísticas:

O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência.

Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posseção de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertam do ideal estético adolescente [...].

A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência, e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento. (Rocha, 2004, p. 64).

No âmbito da literatura, o regionalismo, que atravessou momentos diversos de nossa produção – utilizando-se de procedimentos artísticos distintos, portanto –, inserindo-se nessa dialética, tentou dar a conhecer nosso país através da representação de seu interior<sup>8</sup>. No entanto, de forma geral, os autores concernentes ao regionalismo insistiam em observar a realidade local com olhos europeus, como se o homem do interior precisasse ser “civilizado” pelo homem da cidade, cosmopolita<sup>9</sup>: sobrepunham a cultura “universal” à cultura local.

A partir de 1922, com o movimento modernista, tal lógica era invertida. Os artistas desse período apostavam no substrato mítico, irracional, pré-burguês de nossa sociedade como uma alternativa para os problemas do capitalismo mundial. Dessa maneira, no âmbito da arte, vislumbravam sintetizar procedimentos e temas *locais* e *cosmopolitas*, travando diálogos com a nossa tradição artística e com as mais avançadas vanguardas européias<sup>10</sup>.

Guimarães Rosa parece compartilhar, em certa medida, a concepção estético-ideológica dos artistas da década de 1920. Em suas obras parece haver grande apreço pelos elementos de caráter pré-burguês de nossa formação nacional – por vezes eles atuam como resguardo de um mundo melhor, mais justo, como uma espécie de resistência ao avanço do capital em contexto brasileiro<sup>11</sup>. No entanto, assim como os modernistas de 22, a aposta no elemento específico, local, deve passar pelo crivo de formas vanguardistas de representação. As narrativas de Guimarães Rosa ganham corpo pela utilização tanto de formas avançadas como de traços da narrativa popular, oral; Rosa estabelece conexões entre imemoriais enredos da literatura mundial e causos do sertão – muitas vezes narrados com a leveza e a graça que remetem ao melhor do nosso primeiro modernismo, sobretudo em *Sagarana* – no afã de elaborar uma obra que não privilegiasse técnica ou procedimento algum como superior.

A estética de *Deus e o Diabo na terra do Sol* aproxima-se da rosiana. A incorporação do cantador de cordel à forma do filme, o entrelaçamento entre lendas e História do sertão, associado à técnicas cinematográficas de vanguarda, evidenciam o quanto as obras de Rosa e Rocha estão afinadas no movimento de incorporação do elemento local à configuração do objeto artístico como forma de *desprovincianização* estética – o regionalismo dual, que opõe narrador a mundo narrado, é superado por Rosa no texto e por Rocha na tela.

Nesse sentido, a ambiguidade é elemento que aproxima as obras de Guimarães Rosa e Glauber Rocha, ambiguidade no que diz respeito ao mito e à história, à lenda e ao dado factual. Tanto em um quanto em outro, ainda que haja um olhar exterior ao do mundo narrado, a tentativa de aproximação do universo sertanejo é ambígua, havendo certa di-

ficuldade de estabelecer o quanto o narrador “de fora” se identifica ou se distingue do objeto que ele tenta representar<sup>12</sup>. Outro passo em direção à desprovincianização da forma artística: a verdade do mundo letrado e do aparato tecnológico não se sobrepõe à verdade do mundo sertanejo, repleto de mitos e religiosidade.

Quanto à aposta estética no elemento local aliada a técnicas de vanguarda, como salto que supera a dialética do localismo e do cosmopolitismo, Glauber Rocha e Guimarães Rosa estão afinados. Se essa corrida rumo a uma forma de envergadura universal que não exclui os elementos (e as contradições) locais já constitui em si um ato político, na medida em que desempenha uma função histórica na construção de uma cultura válida, é preciso apontar para o teor político mais explícito das obras desses artistas. Se podemos concordar com as interpretações que apontam o aspecto conservador da obra de Guimarães Rosa, na medida em que seu apreço pelo elemento local carrega muito de nostalgia de um mundo patriarcal ainda intacto ante o avanço do capitalismo industrial, o mesmo não se pode dizer de Glauber Rocha: em *Deus e o Diabo na terra do Sol* o apelo revolucionário é claro. O sertanejo, o beato, o cangaceiro, todos carregam em si um potencial de transformação social, que se mostra violentamente urgente. O mais interessante é que, mesmo na esteira revolucionária desse filme de 1964, o substrato mítico dessas figuras que carregam em si o signo da transformação não é negado – como dissemos, o método de narrar de Glauber é ambíguo, identificando-se e afastando-se do universo representado<sup>13</sup>.

Em Glauber Rocha há a incorporação formal do elemento mítico e local não como nostalgia de um mundo melhor que se perdeu, mas como potencial revolucionário. Um marxismo muito peculiar, que não exclui as contradições locais, mas as incorpora como fermento para a transformação. Mesmo quando, nas suas fases posteriores, o ímpeto revolucionário parece arrefecido – ou problematizado ao extremo, como em *Terra em transe*<sup>14</sup> – não se pode dizer que haja qualquer traço de nostalgia ou apreço sem tensão pelas engrenagens pré-burguesas que compõem o capitalismo periférico brasileiro.

### 3. *Riverão Sussuarana*: o mínimo como possibilidade

Sendo assim, é preciso novamente colocar a questão de que o papel central conferido a Guimarães Rosa em *Riverão Sussuarana* não é gratuito. Se o teor político da obra de Rosa e de Rocha é distinto, porque colocar no centro de um romance, que é também um manifesto, a figura de Guimarães Rosa?

Como apontamos, em contexto brasileiro, o próprio movimento de superação da dialética do localismo e do cosmopolitismo por Rosa contém em si aspectos progressistas, na medida em que o autor compõe uma obra de envergadura universal sem se submeter à cópia do modelo europeu, sem sublimar certas contradições nacionais.

Tal avanço estético operado por Guimarães Rosa é reconhecido por Glauber Rocha, e já no início de *Riverão Sussuarana*, numa espécie de prólogo, o romancista explicita o quanto a obra de “mestre Guima” abriu caminho para que, posteriormente, artistas como ele pudessem elaborar formas artísticas de alta qualidade, capazes de atravessar o oceano:

A imprensa brasileira noticia – sem maior destaque – que apareceu na França, “Editions du Seuil”, a tradução de “Corpo de Baile”, do nosso mestre Guimarães Rosa, sob o título de “Buriti” [...].

Assim, mestre Guima invade veredas de Oropas, sem muito barulho, mas vertical penetração [...].

Com “Buriti” (pronuncia-se Birriti?) o crítico de um jornal importante como “L’Express” escreve que “Guimarães Rosa é um Jean Giono multiplicado por dez”: Giono é autor de grande prestígio e a comparação, multiplicada por dez, eleva mestre Guima à altura dos maiores romancistas do mundo atual. (p. 5).

Glauber Rocha reconhece a importância dos artistas anteriores, contemporâneos e posteriores à Rosa, evidenciando o quanto todos contribuíram para construir um caminho que levasse a arte brasileira a um alto patamar de representação. Assim, em *Riverão Sussuarana*, a obra de Guimarães Rosa é inserida em um amplo movimento de nossas representações artísticas que contribuiu para tal desprovincianização:



Eu defendia konkreityztaz e Guimarães Rosa *absolutamente*, LYTERATURA NACYONAL prioritária quaisquer desvios à livrimportação Brazylly Greycya de JK, esplendor dialético de João Cabral de Mello Netto, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Jorjamado, Nelson Pereira dos Santos, Mario Pedrosa, Campos Brothers, Ferreira Gullar, Carlos Drumond de Andrade, Invenção de Orfeu – Guimarães Rosa. (p. 10).

Mas, se Glauber Rocha, desde *Barravento* até *A idade da Terra*, imbuí suas obras de incômoda ambiguidade, seria ingênuo esperar que seu romance fosse simples louvação do sucesso estético de nossa tradição artística e da obra de Guimarães Rosa. Em *Riverão Sussuarana* as contradições que fazem parte do movimento de adensamento cultural que resultou em romances como *Grande sertão: veredas* são expostas, exploradas, levadas ao limite. Assim como em seus filmes, no romance de Glauber Rocha não há espaço para a mistificação da composição artística, tampouco da figura do autor: ambas são profundamente problematizadas.

A figura de Guimarães Rosa é desconstruída durante toda a narrativa. É o próprio autor mineiro que, como personagem do romance, assume seu caráter conservador:

Seu Rosa contou que conheceu Juracy na Parayba em 1930.

Que como legalista defendera Washington Luiz.

Que era reacionário.

O Comandante perguntou porque?

Seu Rosa: “*A estória é contra a História*”.

Citou Heráclito.<sup>15</sup>

Há, sobretudo, durante todo o romance, um empenho em inserir a figura de Guimarães Rosa na esfera política da vida. Rosa, que era conhecido por se esquivar de qualquer debate político, proclama opiniões a esse respeito em *Riverão Sussuarana*, participa de guerrilhas, mostra-se conhecedor profundo da Coluna Prestes. Tal inserção da figura de Rosa na esfera política é misturada confusamente a citações que o autor mineiro faz de obras da literatura mundial, pelas quais era também conhecido:

– Do que sei desta Heutzorya de Coluna, vejamos a medula – respondeu Rosa acendendo cachimbo de Marfym comprado em Hamburgo no Bordel L’Ange Bleu, com fumo de Cachoeyra refinado em Geneve:

– A mãe de Thomaz Mann nasceu em São Felix... Numa cena de “A Montanha Mágica” Hans Castorp, o tuberculoso retirado numa clínica para refletir sua cura numa Europa precipitada à tragédia de Wagner, Zaratuztra e Hitler, fuma charutos baianos... Pois, meu Comandante, o General Izydoro era anti comunista. (p. 83).

Não podemos deixar de notar que, nessa passagem, as citações referentes à cultura erudita são totalmente gratuitas. A presença de tais citações se torna ainda mais estranha se percebemos que elas acontecem depois de a personagem de Guimarães Rosa anunciar que, do que sabe da Coluna Prestes, irá contar “a medula”.

Mais corrosiva se torna a ironia em relação às referências eruditas do autor mineiro quando atentamos para a espécie de *gestus brechtiano* de acender o cachimbo: o que poderia ser o simples fato de acendê-lo antes de contar uma história torna-se distinção de classe através dos detalhes cedidos pelo narrador – o cachimbo é de marfim, comprado em Hamburgo, o fumo foi refinado em Genebra. Nessa lógica, as evocações à mãe de Thomas Mann e à passagem de *A montanha mágica*, gratuitas, também evidenciam que a cultura erudita de Guimarães Rosa, além de inserir conteúdo universal na forma artística brasileira, pode atuar como marcação de classe.

Assim, a posição social e o caráter estetizante (no sentido de que, em todas as obras do autor mineiro, as contradições da matéria social são atenuadas pelo seu embelezamento estético) de Guimarães Rosa na aproximação com o universo sertanejo são apontados a todo o momento no decorrer do romance de Glauber – nesse sentido, as passagens seguintes são bons exemplos:

Outros bichos Rosa classificava com gravador alemão de pilha. Muitos tapes tirava da Bolsa de couro inglês, com JGR gravada em ouro, Rebiscos de Piscasoutros. (p. 22).

Rosa cansado remodelava os escritos e dava páginas de papiro pra mim, com as complexas recomendações filológicas e infrestruturais, parte em grego, com reco-

mendações traduzíveis pelo baiano Jayr Gramacho, Sonetysta de Edênya e Byzanyo. Rosa compreendeu que Riverão queria se transformar em Zé Bebelo, era com Três Guerreiros, um Negro Papagayo Voadô e um Amazonas Tropykal que Deus começava:

- És um mito, Sussuarana, teu nome Riverão é sensual inexplicável...
- Sentido pelas balas...
- E pelo amor, Sussssuaiaianahôs.... (p. 264).

É preciso lembrar que a personagem de Glauber Rocha está acompanhando a de Guimarães Rosa nessa incursão pelo sertão em que buscam o jagunço Riverão Sussuarana. A figura do cineasta, pois, não é poupada por Glauber romancista. A aproximação de ambos ao jagunço Riverão não é representada na narrativa apenas como impulso de apreender a realidade sertaneja, mas os fins mercantis do encontro são evidenciados:

O Comandante tirou do bolso da camisa vidro com pílulas vermelhas e deu pra Riverão tomar quatro por dia. “*E passe bem. Tem um jornalista do Rio com um rapaz da Bahia pra fazer reportagem. Gente boa. Pode servir pra lhe defender.*

– *Mas num tiro retrato.*

O comandante brincou dizendo que o neto do Coronel queria fazer fita e que tinha o grande romancista do Rio Major Dr. Embaixador João Guimarães Rosa, podia ser que Riverão fosse Artista: “*E com esse gado e a vaqueirada a gente fazia um Faroeste Sertanejo que podia dar muito dinheiro no mundo como aquela fita “O Cangaceiro”.* (p. 39).

Dessa maneira, as contradições sociais – sobretudo as tensões de classe decorrentes da tentativa de aproximação do intelectual à realidade sertaneja – implicadas no ato estético de articulação entre elemento local e forma avançada são levadas ao limite por Glauber nesse romance, que é em sua própria estrutura um exemplo desse ato estético contraditório.

No entanto, as críticas de Glauber Rocha a Guimarães Rosa não impedem que o cineasta-romancista considere a obra do escritor mineiro a mais alta realização de nossas letras, o ponto culminante de

uma tradição que há muito se formava. Pelo contrário: Glauber Rocha parece querer mostrar que está ciente de todos os limites e problemas de uma determinada estética (a de Guimarães Rosa, a da tradição modernista, a de sua própria) para que possa expor seus avanços. Como artista que se quer agente transformador, Glauber parece não querer se colocar acima do que deve ser mudado. Mostra-se consciente do que há de reacionário na estética avançada de Rosa, mas também acredita que possa haver algo de progresso na contradição: como se, em um país periférico, condenar totalmente uma estética avançada como a de Guimarães Rosa por seus aspectos conservadores fosse dar um passo atrás em relação ao movimento de construir uma cultura nacional válida.

Ao fim de *Riverão Sussuarana* a adesão a Guimarães Rosa é clara; Glauber Rocha a alça a elevado patamar, assinalando que a obra do autor mineiro seria superior à de James Joyce: é Guimarães Rosa a figura que acompanha Rocha em sua incursão pelo sertão porque ele supera o conflito central de nossas manifestações artísticas, conseguindo, com sucesso, elaborar uma obra de envergadura universal sem excluir as formas locais de representação, sociabilidade, consciência.

Glauber Rocha, dialogando profundamente com nossos primeiros modernistas, exalta a obra de Guimarães Rosa porque o autor mineiro é capaz de compor uma literatura de alto valor em um país de tradição artística recente e de formação social problemática, e que por isso mesmo, tem imperativo de *construção* de uma cultura, não de desconstrução total da mesma, como tentavam as vanguardas europeias no início do século XX e o cinema de vanguarda francês a partir dos anos 1950 – sobretudo a obra de Jean-Luc Godard, que mostra progressiva radicalização da forma cinematográfica desde *A bout de souffle* até *Vent d'Est*, no qual Glauber faz uma participação. Em *Revolução do Cinema Novo*, ao comentar uma conversa que teve com Godard, Glauber Rocha mostra contundente consciência da necessidade de relativização de procedimentos estéticos e posturas políticas em contexto de capitalismo periférico:

Nos dias passados falei com Godard sobre a colocação do cinema político. Godard sustenta que nós no Brasil estamos na situação ideal para fazer um cine-

ma revolucionário, e ao invés disso, fazemos ainda um cinema revisionista, isto é, dando importância ao drama, ao desenvolvimento do espetáculo, em suma.

Em sua concepção, existe hoje um cinema para quatro mil pessoas, de militante a militante. Eu entendo Godard. Um cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. Mas nós não podemos destruir aquilo que não existe. E colocar nestes termos o problema sectário é, portanto, errado. Nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental. Nós não temos o que destruir, mas construir. Cinemas, Casas, Estradas, Escolas etc.

De resto, por fim Godard compreendeu também [...]. (Rocha, 2004, p. 151-52).

Ao leitor de *Riverão Sussuarana*, fica a sensação bastante similar à do espectador dos filmes de Glauber: não sabemos ao certo se, para o cineasta, o salto libertador, criativo e construtor da cultura e da sociedade se dá (se dará) a despeito das contradições nacionais – as quais ele não se furta a apontar – ou exatamente por causa delas. A questão se torna ainda mais complexa se lembrarmos que Glauber elaborou grande parte de sua obra, inclusive o romance, durante o período da ditadura militar, quando o movimento histórico cristaliza o obscuro resultado da combinação entre atraso e progresso em contexto brasileiro<sup>16</sup>.

Deixo aqui o desfecho do romance, que em claro tom de manifesto registra mais que a admiração de Glauber Rocha por Guimarães Rosa, assinala um caminho artístico a ser seguido:

Como Portinari é o novo mundo que Picasso não pintou: Sr. Príncipe da Inglaterra só tenho myzeyrya  
 Rosupera James Joyce  
 Porque enquanto Joyce sublima a decadência  
 Rosa trepa no sertão  
 Deste coito nasce  
 Roza Myneyra  
 Rosa Maneyro  
 Anti economista myneyro Rosa vomita  
 Palavra  
 Som

Imagem

[...]

Romançanropológico Rosincorpora folklore à falada cultura popular e rescreve à luz da comparação unyversal num trabalho que liberta formalismo pessimista dos fylozophos decadentes

[...]

Cerne de Guimarães Rosa:

Multiplo contar barroco e por natureza contraditório do sertão

[...]

De Rosa é o povo falar português Bugre misturado às contribuições milionárias de todos os erros como queria

Oswald de Andrade

[...]

Feliz é a literatura Rosa sobre infelizes personagens

Não há imortalidade nisto

Revela-se literatura revolucionária porque exprime o vital

Medra da myzerya

Transforma mínimo em possibilidade

(p. 285-287)

## Notas

<sup>1</sup> A narrativa pertence ao conjunto *Corpo de Baile*, publicado em 1956. O referido roteiro de cinema encontra-se entre as páginas 582 e 587 (Rosa, 2006).

<sup>2</sup> Rocha, 1977, p. 20. Todas as citações do romance de Glauber seguem a mesma edição.

<sup>3</sup> Em 1978, quando Maria Angélica Carvalho perguntou a Glauber se *Riverão Sussuarana* sintetizava o pensamento do diretor sobre o problema estético, ele afirmou que “o livro é ao mesmo tempo um manifesto literário e estético. A teoria e a prática daquele livro são transferidas pra música, para o cinema, qualquer tipo de arte. Digamos que é um livro assim, incorpora uma espécie de renovação, de desnovação, de recordel. É história contada de um outro jeito, um jeito subjetivo, do inconsciente para a consciência, como um rio que fosse andando e arrancando coisas boas e más” (Rocha, 2004, p. 379).

<sup>4</sup> Xavier, 2007. A citação acerca do estudo de Norma Bahia Pontes encontra-se na página 170. A reflexão sobre a aproximação entre Guimarães e Glauber encontra-se entre as páginas 168 e 173.

<sup>5</sup> Candido, 2008, p 117-18. A questão também é desenvolvida ao longo do fundamental estudo do mesmo autor, *Formação da literatura brasileira*.

<sup>6</sup>As implicações advindas da importação das formas artísticas europeias em contexto brasileiro, no âmbito do romance, foram detidamente trabalhadas por Roberto Schwarz em seus estudos sobre Machado de Assis: *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*.

<sup>7</sup>Nesse sentido, no supracitado *Sertão Mar*, Ismail Xavier opõe os filmes *O pagador de promessas* e *O cangaceiro* à estética inovadora de *Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do Sol*.

<sup>8</sup>Walnice Nogueira Galvão distingue três momentos do regionalismo literário: “Na esteira do Romantismo nasceu aquilo que se conhece como o primeiro Regionalismo. É também denominado de *Sertanismo*, porque trouxe o sertão para uma longa vida dentro da ficção. [...] Sob o influxo do Naturalismo surgiria depois um segundo Regionalismo, em reação ao Romantismo, rejeitando vários de seus achados e propondo outras sondagens. [...] Mais tarde, ainda porém aparentados a esse segundo Regionalismo de recorte naturalista, surgiriam alguns pré-modernistas, sobretudo paulistas, focalizando a cultura caipira” (Galvão, 2008, p. 95-97). A partir da exposição da autora entendemos que, em cada momento regionalista, são empregados diferentes técnicas e procedimentos estéticos, desde o tratamento idealizado que José de Alencar dá ao elemento localista até a cuidadosa mimese exótica da fala caipira operada por Valdomiro Silveira. O traço comum é a vontade de representação literária do interior do país, das regiões afastadas dos grandes centros urbanos, enfatizando o aspecto documental da literatura.

<sup>9</sup>Nesse sentido, é interessante a observação de Antonio Candido sobre o “conto sertanejo”: “gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Esse meio foi o ‘conto sertanejo’, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético” (Candido, 2008, p. 121).

<sup>10</sup>Nesse sentido, a afirmação de Roberto Schwarz, ao analisar a poesia de Oswald de Andrade, nos dá uma boa definição da maneira de pensar de nossos primeiros modernistas: “o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, *prefigurando a humanidade pós-burguesa*, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea. Um ufanismo crítico, se é possível dizer assim” (Schwarz, 2006, p. 13).

<sup>11</sup>Tenho em mente alguns estudos sobre a obra de Guimarães Rosa que acentuam o papel dos elementos atrasados de nossa formação nacional e de certas representações artísticas consideradas arcaicas nas narrativas do autor mineiro. A título de exemplo, cito aqui trecho do estudo de Ana Paula Pacheco, *O lugar do mito*, no qual a autora analisa o volume de contos *Primeiras histórias*: “Belo e ideal, modulados, perpassam uma parte da poética de *Primeiras histórias*. Por um lado, a marca da efemeridade para o encontro do belo aponta, eivando-o de problemas, para sua incapacidade de colocar-se plenamente como reversão simbólica da realidade opressiva, em contexto contemporâneo. Por outro lado, o belo, ainda que efêmero, aponta para uma estetização do campo, possível espaço elegíaco quando o capital não está mais concentrado lá (na passagem, como se observou, à preponderância do capital financeiro, durante o período J. K.)” (Pacheco, 2006, p. 259-260). Em outro momento do mesmo estudo, a respeito de uma possível continuidade entre as proposições de nossos primeiros modernistas e as de Guimarães Rosa, a autora comenta: “[...] É curioso pensar que o regionalismo (romântico e sobretudo em sua fase ‘realista’, isto é, de escola realista) antepunha o homem civilizado ao caipira, como se aquele fosse reformar o Brasil ‘bárbaro’. Já Guimarães Rosa, nesse livro da década de 50 [refere-se a *Grande sertão: veredas*] [...] encena simbolicamente o contrário, talvez numa

linha de continuidade modernista, apostando num substrato ‘primitivo’ (e mítico) do país.” (p. 106-107).

<sup>12</sup> Na narrativa “São Marcos”, presente no primeiro livro de Guimarães Rosa, *Sagarana*, um doutor da cidade (que por muitos aspectos parece ser uma espécie de *alter ego* do autor) entra em conflito com um feiticeiro de uma cidade do interior, desfazendo de suas crenças. No entanto, no decorrer da narrativa, percebemos um movimento ambíguo no que diz respeito ao narrador-autor, que, apesar de desfazer do feiticeiro João Mangalô, compartilha uma série de crenças e superstições com a gente da região – nesse sentido, é interessante observar que tanto o doutor quanto o feiticeiro se chamam João, mesmo nome do autor (Rosa, 2001, p. 261-91). No que diz respeito a Glauber Rocha, é interessante assinalar o foco narrativo do filme *Barravento*, o primeiro do cineasta, no qual Ismail Xavier identifica uma estrutura ambivalente: a narração oscila entre a racionalidade que considera alienante o universo representado e a adesão à visão de mundo dos pescadores, personagens do filme (Xavier, *op. cit.*, p. 49-51)

<sup>13</sup> Sobre a canção da cena final de *Deus e o Diabo na terra do Sol*, Ismail Xavier comenta: “Enquanto o refrão afirma a certeza metafísica de beato e cangaceiro, os versos do cantador propõem a moral humanista que coloca o futuro do homem nas mãos do próprio homem. Nesse cruzamento, ficamos a nos perguntar pelo desenvolvimento global do filme e pela possibilidade de aí encontrar uma indicação de leitura que permita ver o que prevalece, se uma noção humanista e laica de história ou uma ideia metafísica de destino” (Xavier, *op. cit.*, p. 90).

<sup>14</sup> Sobre a passagem de *Deus e o Diabo na terra do Sol* para *Terra em transe*, Gilda de Mello e Souza comenta: “*Deus e o Diabo* terminava num admirável ritmo centrífugo; a corrida de Manuel, ampliando-se através da explosão da música e do sentido apocalíptico de seu texto – ‘o sertão vai virar mar – o mar vai virar sertão’ parecia apontar confusamente para uma esperança. *Terra em transe*, em sentido inverso, começa num movimento centrípeto: a câmera focaliza primeiro o mar, que das alturas parece imenso e desconhecido como a superfície da lua, avança lentamente para uma praia que se delinea lá embaixo, descendo sempre à medida que penetra no interior do continente. Glauber volta, pois, ao seu ponto de partida, como quem reconhece que a esperança havia sido prematura e era preciso testar de novo as premissas, de outra perspectiva” (Mello e Souza, 1980, p. 187).

<sup>15</sup> Rocha, 1977, p. 20. É interessante notar que a fórmula “A estória é contra a História” encontra-se, de fato, na obra de Guimarães Rosa, no prefácio que o autor escreveu ao seu livro *Tuaméia*: “A estória não quer ser História. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (Rosa, 2001, p. 29).

<sup>16</sup> A esse respeito, Roberto Schwarz comenta em “Cultura e Política, 1964-69” (artigo quase contemporâneo a *Riverão Sussuarana*): “[...] o que se repete nestas idas e vindas é a combinação, em momentos de crise, do moderno e do antigo; mais precisamente, das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga – e obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições. [...] O importante é o caráter sistemático desta coexistência, e seu sentido, que pode variar. Enquanto na fase Goulart a modernização passaria pelas relações de propriedade e poder, e pela ideologia, que deveriam ceder à pressão das massas e das necessidades do desenvolvimento nacional, o golpe de 64 – um dos momentos cruciais da guerra fria – firmou-se pela derrota deste movimento, através da mobilização e confirmação, entre outras, das formas tradicionais e localistas de poder. Assim a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para sua estabilidade. De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional, passa a forma de submissão” (Schwarz, 1978, p. 74).



## Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “Sobre o Regionalismo”. In: *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. “Terra em Transe”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 2 v.
- \_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Cultura e política, 1964- 69”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- \_\_\_\_\_. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

*Resumo*

O artigo pretende estabelecer relações entre as obras de Glauber Rocha e João Guimarães Rosa a partir da reflexão sobre o posicionamento do cineasta em relação à estética do autor mineiro, explicitado sobretudo em *Riverão Sussuarana*, único romance de Glauber Rocha, no qual Guimarães Rosa é uma personagem. Dessa maneira intenciona-se discutir certos conflitos compartilhados pela literatura e cinema nacionais, como a representação do sertão através de técnicas narrativas avançadas.

*Palavras-chave*

Glauber Rocha; Guimarães Rosa; *Riverão Sussuarana*; dialética do local e do universal.

*Recebido para publicação em*  
22/01/2011

*Abstract*

This article intends to establish relations between Glauber Rocha's and Guimarães Rosa's works, departing from the reflection about the director's thoughts concerning Rosa's aesthetics, mainly evidenced on *Riverão Sussuarana*, a Glauber Rocha's novel in which Guimarães Rosa is a character. Thus, this article aims to discuss certain conflicts shared by Brazilian literature and cinema, as the sertão's representation through advanced narrative techniques.

*Keywords*

Glauber Rocha; Guimarães Rocha; *Riverão Sussuarana*; local and universal's dialectic.

*Aceito em*  
07/04/2011