

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL - PPGMS

RAISA DAMASCENA RAFAEL

RIVERÃO SUSSUARANA: UMA RE-VISÃO

RIO DE JANEIRO

2016

RAISA DAMASCENA RAFAEL

RIVERÃO SUSSUARANA: UMA RE-VISÃO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Memória Social no Programa de Pós-Graduação Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem.

Orientador: Manoel Ricardo de Lima Neto

RIO DE JANEIRO

2016

Rafael, Raisa Damascena.

R136 Riverão Sussuarana: uma re-visão / Raisa Damascena Rafael, 2016
103 f. ; 30 cm

Orientador: Manoel Ricardo de Lima Neto.

Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Rocha, Glauber, 1939-1981 - Riverão Sussuarana - Crítica e interpretação.
2. Crítica. 3. Cinema. 4. Literatura. 5. Memória - Aspectos Sociais. I. Lima Neto, Manoel Ricardo de. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social.
III. Título.

CDD – 801.95

RAISA DAMASCENA RAFAEL

Riverão Sussuarana: uma re-visão

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Memória Social.

Aprovada em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Manoel Ricardo de Lima Neto – Orientador - UNIRIO

Prof. Leonardo Ramos Munk Machado – UNIRIO

Prof^a. Julia Scamparini Ferreira - UERJ

Para Antônia, Maria Inácio e Roneide,
Para Olga,
Para Flávio.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO, pela acolhida a essa pesquisa.

Ao Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto, com quem aprendo sobre arte, política e poesia desde 2010.

Ao Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado, que me recebeu no primeiro dia de aula da primeira turma do então inédito Curso de Graduação em Letras da UNIRIO, e que me orientou na Iniciação Científica com o tema fáustico.

À Prof^a. Dra. Julia Scamparini Ferreira, por gentilmente aceitar compor a banca de defesa deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Adalberto Muller, e a Joel Pizzini, pelas indicações de leitura e filmografia na banca de qualificação.

Aos amigos Luiz Ribeiro (parceiro de fausticidade) e Anabella Rocha, pelo apoio e partilha de angústias nessa jornada do mestrado.

A Marcelo El-Jaick Freitas e Euclides Correa Guinancio, cuja compreensão e incentivo possibilitaram a realização desse sonho, conciliado ao trabalho no TJRJ. Aos colegas de trabalho e amigos: Ana Paula da Silva, Tatiana Ribeiro de Souza e Marcos Lopes Fernandes, pelo apoio neste período.

A Marisa Novaes, pelo farto material doado e preciosa amizade epistolar.

A Antonia (Tonha), Maria Inácio (D. Neném) e Roneide (Honey), minhas bisavó, avó e mãe, todas *in memoriam*, que me orgulham pelo exemplo de luta e coragem.

A Olga Loureiro, minha madrinha, que me ensinou o valor do estudo.

Aos amigos e familiares próximos: Amanda, Juliana, Fernanda, Cláudia, Rodrigo, Andressa, Bernardo, Ingrid, Patrícia, Ronaldo, Ana, Rosa...

A Flavio Lucio da Silva, meu companheiro de quase década.

RESUMO

Riverão Sussuarana não é um filme, mas poderia sê-lo. Revê-lo, re-visá-lo, indica que não foi lido o suficiente. Construído em torno do conceito de heuztorya, criado por Glauber Rocha, o romance alia a história pessoal, biográfica, de Rocha à história do país, a partir do tenentismo de 1930. Nesta dissertação apresento a crítica literária produzida à época de seu lançamento, demonstrando que sua recepção assemelhou-se à da produção cinematográfica de Glauber Rocha após a década de 1970: os críticos a desqualificavam como caso de loucura. No primeiro capítulo, abordo como se dá a relação com Guimarães Rosa no texto de Riverão, centrando-me no uso da linguagem. No segundo capítulo, apresento a vinculação com o romance *A menina morta*, de Cornélio Penna, destacando a polissemia da morte construída em Riverão. No terceiro capítulo, retorno a Guimarães Rosa para explorar a relação Riverão/Zé Bebelô, apresentando o teatro da lei.

Palavras-chave: Riverão Sussuarana, Glauber Rocha, heuztorya, cinema, literatura.

ABSTRACT

Riverão Sussuarana is not a movie, but it could be one. To resee it, review it, indicates that it has not been enough read. Built around the concept of “heuztorya”, created by Glauber Rocha, the novel combines his personal, biographical history, with the Brazilian history amid the 1930’s tenentism. In this research I present literary criticism produced at the time of its release, demonstrating the parallelism of the reception on the film production of Glauber Rocha after the 1970s: the critics disqualified it calling it madness. In the first chapter, we discuss the influence of Guimarães Rosa in the text of Riverão, focusing on the language usage. In the second chapter, I present the link to the novel “A menina morta”, by Cornelio Penna, highlighting the polysemy of death built in Riverão. In the third chapter, I revisit Guimarães Rosa, to explore the relationship Riverão/Zé Bebelo as a theatre of law.

Keywords: Riverão Sussuarana, Glauber Rocha, heuztorya, cinema, literature.

SUMÁRIO

Introdução	09
Capítulo 1 – Rosa Glauber, Guimarães Rocha	22
1.1 A heuztorya.....	23
1.2 Uirêtêrêrê.....	26
1.3 Doraldo, Doralda.....	31
1.4 Antigramatical.....	35
Capítulo 2 – Onde há glórias sobre crimes, que são as ruínas?	40
2.1 Cristais.....	41
2.2 Montagem Nuclear.....	49
2.3 Fantasmas.....	58
2.4 Assassinato Cultural.....	69
Capítulo 3 – Todas épocas são contemporâneas	77
3.1 Riverão Bebelo Gitano.....	78
3.2 Jardim das Piranhas.....	87
Considerações Finais	94
Referências	97
Anexo I: proposta de blocos leitura do Riverão	100
Anexo II: ilustração	103

INTRODUÇÃO

Após a polêmica declaração de 1974 a respeito de Golbery e Geisel¹, Glauber Rocha frequentemente foi chamado de louco. Retornando do exílio em junho de 1976, concedeu entrevista à revista **Veja** em setembro daquele ano. A primeira pergunta da jornalista Lúcia Rito foi: “Dizem que você está louco, é verdade?”². Sucinto, responde: “Não estou louco”. Mas a jornalista insiste: “Há muitos anos afastado do Brasil, você não acha que perdeu a perspectiva das coisas?”. Ao que rebate:

A perspectiva idealista é fenomenológica, a perspectiva dialética é projetiva. Tenho o direito de falar o que penso, baseado em investigações, percepções, intuições. Assumo a responsabilidade do que disse. **O fato de falar uma linguagem fora do código oficial ou oficioso cria um tipo de contradição entre minhas declarações e a sociedade brasileira.** Mas eu creio que a contradição é o princípio da prática democrática. (ROCHA, G. 1976, p. 3, grifo meu)

O atrito criado pelo uso de uma “linguagem fora do código oficial ou oficioso” se aprofundou a partir de 1977, ano da morte de Anecy Rocha, irmã de Glauber:

É a partir desse momento de grande amargura, mortal para Glauber Rocha, que se pode dizer que ele entra para sempre em uma fase de exacerbação solitária de todos os excessos – verbais, comportamentais e até ortográficos,⁵³ que **agravarão decisivamente aos olhos da opinião brasileira sua reputação de “louco”**, de irrecuperável cavaleiro solitário dentro do grupo; aliás, tem-se a impressão de que já há algum tempo cada um de seus membros age isoladamente. (...) ⁵³É exatamente a partir de meados de 1977 que Glauber Rocha, em seus textos, começa a usar uma **ortografia “estranha”** (ver o verbete XYZ de “AlfabetagamaGlauber”, neste livro), o que fará, a seguir, cada vez mais sistematicamente, **chegando a alterar seus textos anteriores com uma nova ortografia**, ao reeditá-los em 1980. O que diz a psicanálise da *skyzografya*? Glauber não teria sido de certo modo “cortado em dois” pela morte de sua irmã? No caso de um homem para o qual a redação jornalística era uma dimensão fundamental da ação, **o fato de empregar uma ortografia fantasiosa, inclui evidentemente tanto um lado sintomático como estratégico.** (PIERRE, 1996, p. 78-79, grifo meu)

A estratégia de que fala Sylvie Pierre é explicitada em depoimento do amigo Carlos (Cacá) Diegues: “Um dia, perguntei-lhe: ‘Mas por que você escreve assim?’ E ele me disse:

¹ General Ernesto Geisel, presidente do país entre 1974 e 1979. General Golbery do Couto e Silva, Chefe da Casa Civil no governo de Geisel. A polêmica girou em torno de carta a Zuenir Ventura publicada como depoimento à revista *Visão* em março de 1974. Vislumbrando o processo de abertura por vir, Glauber recomenda a Zuenir que deduza o quizer e publique. Destaco os seguintes trechos, pela defesa aos militares citados: “Querido Zus: acho que Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo, livre. Estou certo inclusive que **os militares são legítimos representantes do povo.** (...) Para surpresa geral, li, entendi e **acho o General Golbery um gênio** – o mais alto da raça ao lado do professor Darcy.” (BENTES, 1997, p. 482-483, grifo meu).

² ROCHA, G. Não me exijam coerência. Rio de Janeiro: 1976. **Veja**, São Paulo, ed. 418, p. 3-6, 08 de setembro de 1976. Entrevista concedida a Lúcia Rito.

‘Há tantas coisas no jornal...escrevem tanto...que se você não chamar a atenção das pessoas com um modo diferente de escrever, ninguém vai ler você!’” (PIERRE, 1996, p. 220). Contudo, acredito que essa estratégia faça parte de um plano maior de pensamento, um verdadeiro projeto filosófico de Glauber Rocha, que infiltra suas convicções e apostas artísticas na prática cotidiana, na vida. A meu ver, não se trata de um diferencial infantil ao brincar com a substituição de letras, ou uma antropofagia da escrita do colonizador cultural americano³, e sim de uma batalha constante em busca de novas formas artísticas, num embate contra a morte, a paralisia, a monumentalização: **“Nunca se deve aceitar a Morte, sobretudo no eztylo. Curtir o tempero veraneio. Relaxar, trabalhar, amar, cantar, dançar, eis a vyda”** (BENTES, 1997, p. 658, grifo meu). O ímpeto profanador de Glauber, a meu ver, realiza esta varredura incessante das formas, impedindo (ao menos tentando lutar contra) sua imobilidade, sua cristalização, sua tomada como modelo ou chave interpretativa estabilizadora. Apoio essa afirmação nos diversos escritos de Glauber – ensaios, cartas, entrevistas e, principalmente, em seu único romance publicado, o *Riverão Sussuarana*, objeto desta dissertação.

Este romance tem a morte como um eixo: não só as matanças em disputas políticas, mas também a morte que espreita a vida, a partir do acidente – falo das mortes de Anecy e de Ana Marcelina, irmãs de Glauber – e das revoluções: a política é um horizonte perene em *Riverão*, que não perde de vista a história do Brasil, mesclada à história pessoal de Glauber, perfazendo o que ele denominou de heutzorya:

H(EU)STÓRIA

É daqui que saímos.
O resto *stória* é coletivo!

Nada de linguagem ou língua. O que interessa é a estrutura clara do *tutano*! queria escrever um poema barroco tropical dialético que nos descodificasse a neurose e deixasse fluir a luz inconsciente: sexo, prazer, glória (BENTES, 1997, p. 574)

O período de origem do romance (ou poema barroco tropical dialético) é difícil de precisar. Sabe-se, por entrevistas, que foi escrito durante o exílio. Nas cartas compiladas por Ivana Bentes, encontramos inúmeras referências a livros em andamento, principalmente a partir de 1976. Em documento encontrado pela pesquisadora, sem data, a que ela atribui o ano de 1981, escrito em Sintra, última morada de Glauber antes da morte no Brasil, são listados dezessete livros a publicar, dos quais apenas três já haviam sido publicados: *Revisão Crítica*

³ “Ele ressalta, ainda, como a língua portuguesa vem sendo contaminada pelas letras do alfabeto inglês (“y”, “w”, “k”, “z” em vez de “i”, “v”, “c” e “s”). Sua escrita é uma crítica veemente à colonização cultural do Terceiro Mundo” (GRECCO, Sheila. Cinema dos avessos: temas de Glauber Rocha e do Brasil. in: *ALCEU*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, jul/dez. 2007, p. 146)

do Cinema Brasileiro, *Revolução do Cinema Novo* e *Riverão Sussuarana* (ao qual ele anota: “reeditar edição completa”)⁴. É inquietante imaginar o que falta na edição que circulou em 1978 pela Record e que foi reeditada em 2012 pela UFSC. Mas não é surpresa: Glauber chegou a anunciar que mudaria de ramo⁵ e que passou o período do exílio basicamente escrevendo⁶. Sua lista de projetos por realizar, nesse mesmo documento, continha apenas cinco filmes e a montagem de uma ópera.

A primeira referência a um romance em andamento, ainda sem nome, na compilação de Ivana Bentes, é de uma carta de Ênio Silveira, datada de 25 de novembro de 1975. Na mesma carta, o editor menciona outros três pedidos de avaliação de livro, todos muito grandes (750 páginas, 400 páginas) e de difícil circulação, mas cogita avaliar a publicação de dois (BENTES, 1997, p. 542-543). A carta seguinte, datada de 31 de novembro de 1975 é dirigida por Glauber a João Carlos Teixeira Gomes. Nela, Glauber menciona haver finalizado “uma monumental obra literária *História do Brasil*, 750 PÁGINAS, trabalho científico”. Continua: “estou escrevendo mais quatro livros. Preciso concluir a visão filosófica do processo humano. E não estou louco, grande poeta! Graças a você me transformei em Arte e Letras e vou morrer ou viver disto” (BENTES, 1997, p. 544).

Em 02 de janeiro de 1976, para o mesmo João Carlos, escreve:

Terminei dois livros: Cinema Novo e História dialética da matéria. Estou terminando outro Mapa da Bahia. Outro em preparo Exílio. Um romance em progresso, Terceiro Mundo...Nestes anos escrevi muito: ficção, poesia, crítica, jornalismo...Porque somos todos literatos, apenas eu entrei por audiovisual (BENTES, 1997, p. 567)

Em junho de 1976, menciona a Jorge Amado a conclusão de um livro com título diferente dos cinco mencionados em janeiro: “Estou terminando meu livro escrito nestes cinco anos de exílio: chama Universo, deve ficar com quatrocentas páginas e acho que está muito bom...foi uma transação literária com você, com Rosa, Zé Lins, Graciliano – que é realmente meu universo literário de onde fui nascendo...” (BENTES, 1997, p. 599).

⁴ BENTES, 1997, p. 728.

⁵ “A publicação de “Riverão Sussuarana” é uma mudança lenta e gradual de profissão. Eu pretendo, lenta e gradualmente, passar a ser mais romancista e menos cineasta” (ROCHA, G. Contra os donos oficiais da cultura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 de maio de 1978, Folha Ilustrada, p. 37. Depoimento concedido a Isa Cambará)

⁶ “Durante o tempo que passei fora do Brasil pode-se dizer que passei escrevendo e produzi toda essa obra literária. Vim retornar ao cinema brasileiro em 1976, com Di Cavalcanti e, A Idade da Pedra.” (ROCHA, G. Glauber Rocha seus divinos e demônios (fazendo a cabeça). **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 e 17 de junho de 1979, Suplemento da Tribuna, n. 318, ano VI, p. 6-7. Entrevista concedida a Lurdes Gonçalves)

Assim, não é possível afirmar qual dos seis títulos provisórios tornou-se o *Riverão Sussuarana*, porém, supondo que tenha havido a passagem de *Universo* para *Riverão Sussuarana*, o (re)batismo parece ter sido explicado neste trecho de entrevista:

O nome nasceu de um saque poético que tive em Los Angeles lendo um livro de Joyce que começava e terminava com a palavra *riverun*, traduzida aqui como “rio corrente”. E Riverão se unia bem com o nome Sussuarana, jagunço do nordeste, rimando com Riobaldo Tatarana, *herói de Grandes Sertões*. (ROCHA, G. O jagunço Glauber Rosa pede licença ao coronel Guimarães Rosa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1978, Caderno B, p. 10. Entrevista concedida a Maria Lucia Rangel)

Lançado em maio de 1978, teve suas páginas iniciais publicadas no caderno Folhetim, do jornal Folha de São Paulo, em 27 de fevereiro de 1977. As quatro páginas do jornal, em texto intitulado “Rosa dos Ventos”, correspondem aproximadamente ao texto que vai até a página 35 do romance. O cotejo entre as duas versões permite localizar diversos acréscimos efetuados (como a introdução do personagem Angelo Mauro, nas páginas 22 a 32) e as mudanças de grafia: àquela altura – o texto do Folhetim foi assinado como escrito em Los Angeles, em maio de 1976 – as substituições por k, y e z eram mais escassas do que nos escritos posteriores. A linguagem e a forma de tratamento ao personagem Guimarães Rosa também eram mais contidas: na versão consolidada pelo livro a profanação é mais carnal, com abundância de “palavrões” ou palavras chulas e Rosa não só deseja Linda, a personagem filha de Riobaldo e Diadorim, como a possui, pois ela é uma mulher compartilhada pelo grupo. O texto do jornal era subdividido por pequenos títulos, que promoviam uma passagem temporal na narrativa, dando-lhe um aspecto mais tradicional: O CAVALO JOAQUIM, ALMOÇO NA GRAMA, CREPÚSCULO SERTANEJO, LUAR DO SERTÃO, AURORA, MANHÃ FIRST PART OF THE DAY. A versão publicada já não apresenta nenhuma estrutura aparente, o texto é um grande fluxo, com cortes bruscos e sem marcações. Nesse pequeno cotejo, percebe-se o alcance da declaração de Glauber:

A primeira versão de *Riverão Sussuarana*, por exemplo, não passou de 100 páginas. Quando recebi as primeiras provas, voltei a escrevê-lo. E ele acabou saindo com 287. A experiência com a Record e com um homem com a inteligência de Alfredo Machado é que me permitiu isso. (ROCHA, G. Glauber Rocha seus divinos e demônios (fazendo a cabeça). **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 e 17 de junho de 1979, Suplemento da Tribuna, n. 318, ano VI, p. 6-7. Entrevista concedida a Lurdes Gonçalves)

A próxima referência ao romance, via missiva, já é posterior à publicação: carta de agosto de 1978 a Daniel Talbot, que “não vai poder ler, mas poderá olhá-lo...” (BENTES, 1997, p. 636). Em 1979, envia o livro para José Guilherme Merquior (BENTES, 1997, p. 646). No mesmo ano, em carta a Celso Amorim com inúmeros pedidos, menciona que

poderia filmar *Riverão Sussuarana*, caso recebesse 200 mil cruzeiros para transformá-lo em roteiro (BENTES, 1997, p. 653). Porém, em 1981, afirma para o mesmo Celso Amorim que está sem projetos de filmes para o Brasil, apenas o *Riverão Sussuarana*, “mas que por estar “escrito” não quero “filmá-lo”. Espero que algum dia algum cineasta se interesse...” (BENTES, 1997, p. 694-695). Note-se, aqui, que a reticência de Glauber em filmar o romance diz respeito a sua relação pessoal com este objeto específico, que se deu via matéria literária, posto que não se oporia a que outro cineasta o filmasse. Como veiculou em seus ensaios e entrevistas, Glauber apresentava uma visão abrangente da arte, chegando a rejeitar uma separação formal entre romance e cinema:

O artista incorpora símbolos, elementos, personagens, sons e cores. O Gênero depende da necessidade do autor. Em *Riverão Sussuarana* traduziu-se em letras. Apenas pretendi escrever um romance, cujos personagens são simbolizados através da palavra. A concepção do artista moderno é a multiplicidade criativa. Vinícius de Moraes é poeta e sambista. Jean Cocteau é poeta, desenhista, cineasta. **O romance-literatura pode ser transformado em roteiro, em ópera, em teatro.** (...) Romance, para nós, nordestinos, tem o sentido de romanceiro. Não conta apenas uma estória. São muitas estórias, onde entram mitos, histórias, lendas e invenções. Onde a mentira vale tanto quanto a verdade. A literatura de cordel, que é literatura barroca, enriquece-se a cada ciclo. Vem da literatura árabe. **Já realizei dois romances filmados no nordeste, isto é, cine-romances. Agora realizo o romance-literário.** Tanto como cineasta como romancista, o momento de criação em mim é como um parto doloroso. Como se estivesse expulsando de mim personagens divinos ou demônios, nascidos e formados pelo que recebi, através de minha vida – **o que vivo, o que ouço, o que vejo.** (ROCHA, G. Glauber Rocha seus divinos e demônios (fazendo a cabeça). **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 e 17 de junho de 1979, Suplemento da Tribuna, n. 318, ano VI, p. 6-7. Entrevista concedida a Lurdes Gonçalves, grifo meu)

Quanto à recepção do romance, quando de seu lançamento dois amigos vieram a público para elogiá-lo, Jorge Amado e Rogério Sganzerla:

No mundo fabuloso do sertão, recriando a língua falada pelo povo, crescem os heróis, os jagunços, os invencíveis, os desmedidos. Entre eles, Guimarães Rosa, personagem da mesma fibra. Eis que o drama do Brasil, visão total da realidade e do sonho, se faz carne e sangue no drama de Glauber – insolúveis. (AMADO, J. in: AMARAL, Zózimo Barroso. De baiano para baiano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 de maio de 1978, Caderno B, p. 3)

Gostei de Maíra, mas *Riverão* é extraordinário. Romance da década, texto de primeira, sucessão assumida de Guimarães Rosa, aliás, um dos engraçados personagens – inclusive o próprio Glauber – na grande caatinga confunde e libera poesia da prosa falada, como o brasileiro sente e vive nessa grande “gesta” medieval, Glauber compõe um geográfico (sic) painel íntimo do áspero sertão. Atomizado ou não, conquistará o leitor que não vendeu sua alma ao diabo. Exige leitura, as viagens de um único personagem – seu Dama – daria uma saga ao gosto medieval pela epopéia, humor e translúcida relação de sexo com política, arte/religião, partindo do princípio de que

Joyce, Eisentein (sic) e Guimarães Rosa existiram, necessário ponto de partida para o mural social épico, a reconstituição pré-histórica. O vendedor ambulante, seu Dama, recita “Os Luzyadas” numa pensão no interior da Bahia, vendendo as mercadorias que havia levado, casimiras, brim, bijuterias finas, perfumes, pilhas elétricas etc. Esse personagem, seu Dama, esteve na Coluna Prestes, mas não diz que Lampião, por exemplo, odiava estrada de rodagem como estratégia da opressão. A narrativa é voluntariamente tosca e em tom folhetinesco, criação da grande utopia tropical, transbordando em tiroteios e confissões bianguladas. Como diz o produtor Jarbas Barbosa, irmão do Chacrinha, “Glauber eu acho gênio”. (SGANZERLA, R. in: FERREIRA, Jairo. Glauber, por Sganzerla. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 de julho de 1978, Ilustrada, p. 13)

Em ambas as citações, o elogio se dá pela composição entre sertão e história do Brasil. Contudo, mais (de) uma vez a recepção se voltou para a referência a loucura ou delírio. Nelson Motta, transcrevendo parte do elogio de Sganzerla ao romance recém-publicado, adjetiva:

Depois de longa temporada experimental e viajeira, Rogério está de volta ao Brasil e em breve estará provocando novos impactos e escândalos em telas nativas, instigando à discussão e formulando novas linguagens – como Glauber, com quem, diga-se, teve sérias divergências em outros tempos. Vai daí que se tornam ainda mais convincentes as suas palavras emocionadas sobre esse surpreendente e delirante *Riverão Sussuarana*. (MOTTA, Nelson. Sganzerla saúda Glauber a propósito de Riverão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 de julho de 1978, Cultura, p. 38)

No mesmo sentido, comentário no jornal Tribuna da Imprensa:

Entre uma filmagem e uma polêmica, o baiano Glauber Rocha, 40 anos, figura controvertida de nossa cultura contemporânea, estreia com o romance(?) *Riverão Sussuarana*, lançado recentemente pela editora Record. O leitor encontrará de tudo e, os menos avisados pensarão talvez em loucura. O autor arrisca e experimenta, vacila e avança num mesmo impulso. Vale a pena constatar pelo menos para deixar uma dúvida ainda maior, após a leitura. Loucura ou lucidez? (MELLO, Maria Amélia. *Riverão: a estreia de Glauber*. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 11 de junho de 1978, Suplemento da Tribuna, p. 2)

E mesmo após relativo sucesso comercial, esgotando-se a edição⁷, a referência a um comportamento delirante persiste, desta feita em 1980, quando da exibição de *Idade da Terra* no Festival de Veneza:

“L’Araldo” se aventurou a traçar um perfil de Glauber Rocha em meio à entrevista: “Não sabemos se o romance que Glauber Rocha publicou em 1978, “*Riverão Sussuarana*”, é Joyceano, mas ele é, sem dúvida, um personagem de Joyce ou Beckett, pelo menos no delírio verbal”(CASTRO FILHO, Albino. Filme de Glauber Rocha é elogiado por Moravia e será reprisado amanhã. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07 de setembro de 1980, O Mundo, p. 27)

⁷ Cf. Carlos Alberto, Preto no Branco, **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1978, p. 11.

Percebemos nestes relatos a insistência em desqualificar Glauber Rocha, tachando-o louco. A dificuldade de leitura do romance é atribuída à suposta loucura de seu autor, cuja insensatez se materializa em linguagem delirante. Essa insistência extravasa as chamadas e comentários à publicação, permeando as poucas resenhas críticas produzidas a respeito do romance. Catalogo, a seguir, os resenhistas, começando por Renato Pompeu, que começa a sua avaliação ainda se referindo à loucura, para negá-la. Contudo, em sua análise, insiste em um aspecto ilusório de Glauber, cuja percepção estaria distorcida por uma repulsa ao imperialismo, o que se aplicaria como chave interpretativa para o livro:

Se alguma dúvida existia, é destruída por este livro – Glauber ama o Brasil, é um grande artista **e não ficou louco**. Simplesmente o Brasil que Glauber ama é o Brasil que existe em seu coração, que foi crescendo em sua alma e entrou pelos seus ouvidos desde a infância no interior da Bahia – não o Brasil real, que existe fora desse coração e dessa alma. O Brasil de Glauber, o Brasil puro para ele é o Brasil do imenso sertão, com seus jagunços e suas marchas épicas. **Contra esse Brasil puro, Glauber vê levantar-se um Brasil ruim, dominado por estrangeiros que o exploram impiedosamente e por intelectuais raquíticos “liberal-imperialistas”**. (...) Essa participação de Rosa no livro é também alegórica: Glauber pretende que o melhor da cultura brasileira é antiimperialista. (...) Esse relato da morte da irmã está bem integrado no romance, já que para Glauber a irmã foi assassinada pelo marido, um intelectual liberal. Então, faz tudo parte da alegoria – a irmã, artista de cinema, foi assassinada no livro pelo mesmo esquema “liberal-imperialista” que os jagunços combatem. Para demonstrar que sua irmã representa a Arte e o Brasil, Glauber enfia no romance dois contos de Anecy, de fina textura artística. **E Glauber não está louco**, ele tem razões para considerar suspeitas as circunstâncias da morte da irmã, pelo menos à luz dos depoimentos que colheu. Além disso, louco é quem rasga dinheiro, toma água fervendo ou age contra seus próprios interesses. Aderir ao governo revela racionalidade – ser governo é mais confortável do que ser oposição. Glauber, fascinado pelo Brasil fictício que criou, adere a um governo também fictício, um governo que não é o governo real e concreto do Brasil – mas só existe na alma e no coração de Glauber. (POMPEU, Renato. De todo coração. **Veja**, São Paulo, ed. 509, p. 116, 07 de junho de 1978, grifo meu)

A resenha de Marcos Santarrita destaca o caos, a falta de alinhamento lógico, como se lê nos trechos abaixo:

Nessas histórias revelam-se também as obsessões de Glauber com figuras míticas como a de Antonio Conselheiro ou Luís Carlos Prestes, e seus conceitos sobre História do Brasil, a Revolução, o golpe de 64, além de um surpreendente conhecimento das coisas do sertão e, sobretudo, um grande poder de fabulação, lamentavelmente desperdiçado pela inconsequente fragmentação. Mas o restante do livro, os vários fios narrativos e as reflexões se embaralham irremediavelmente, perdendo todo significado lógico. E não se trata, aqui, do emaranhado de linguagem de um William Faulkner, por exemplo, que por mais tortuosa que seja sempre persegue uma só linha e pensamento. Não, em *Riverão Sussuarana* a narrativa frequentemente enfoca várias linhas simultâneas de pensamento e ação. Aí, a leitura se reduz a um frenético tropel de palavras e imagens, às vezes

poéticas, às vezes dramáticas, quase sempre maçantes. E, infelizmente, é isto que predomina, o desordenado desfilar de imagens com que o autor procura, através da simples superposição – como na técnica eisensteniana dos ideogramas japoneses, que ele usa em seus filmes – atingir um significado. (...) Como literatura, não deixa de ser uma realização de peso, mas ainda assim frustrada pelo elitismo da forma e da linguagem, ambas sob pouco saudável influência do concretismo – doença que o autor contraiu na mocidade, e da qual ainda não se curou – como pelo tom absolutamente catártico, sem nenhuma elaboração racional, que percorre todo o livro. (SANTARRITA, Marcos. Glauber, Rosa, Riverão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1978, Livro, n. 85, p. 1)

A essa crítica, Glauber emitiu resposta, em carta publicada uma semana depois da resenha. Transcrevo-a integralmente:

Parece-me que você usou para criticar *Riverão*... teses semelhantes àquelas de Georg Luckaz, quando o filósofo húngaro, em nome do “Realismo Krytyko”, condenou a obra de Joyce. Sua exigência de História ou Estória em *Riverão*... defende a postura “*correta da narrativa*, em busca de um fio “*historicista*” (vide Luckaz e Carlos Nelson Coutinho em “*Literatura e Humanismo*”). No meu Romance não existe a Estória separada da História mas a Huetorya (sic), synteze dyaletyka do Homem e da Socyiedade. Em Guimarães Rosa perdura a contradição entre *Eztorya* e *Hystorya* a *Heuztorya* é uma conquista da superação do estágio patológico da *Ezquyzofrenya* por uma *Kozmeztetyka*, fluxo que se materializa em qualquer tipo d’Arte: literatura, cinema, música, plaztykas. ***Riverun* – assim começa Joyce em seu FYNNEGHANZ – pelo chamado louko.** E Artaud? Bataille? Alvares de Azevedo; Leautréamont? Onde está a *Razão do Sentimento*, gémen criativo? Você pode ter achado meu texto *obscuro* ou *marcante* *but* não aceito que o seja por eu não ter escrito *corretamente* a História, nem porque Koncretysmo lhe parece *minha doença da juventude*, ou pela elaboração irracional. (ROCHA, Glauber. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de maio de 1978, Livro, n. 86, p. 5, grifo meu)

Lemos nesta autodefesa um alinhamento de Glauber a outros acusados loucos: Joyce, Artaud, Bataille, Álvares de Azevedo, Leautréamont. Sentindo nesta desqualificação constante uma forma de ataque e descrédito, Glauber localiza na recepção rude de seu livro – tanto pela imprensa quanto pela crítica – uma discordância geral a sua postura política, que se recusava a um alinhamento prévio:

resolvi concentrar meu fogo na criação literária – que só depende de mim mesmo e custa barato – apesar de ter sofrido grandes restrições editoriais. A causa é o meu estilo que tem provocado muitas reações, principalmente certos “donos oficiais” da cultura, que **não me perdoam não estar de acordo com orientações de partidos políticos, nem estar servindo a grupos.** Essa minha independência tem me custado a repressão editorial. Por isso, levei um ano para publicar “*Riverão*” que só Alfredo Machado topou editar. O “*Jango*” já foi recusado por dois editores sob alegação de que o livro não é comercial. Mas, a verdade não é essa. A razão da recusa é que o livro discorda politicamente do pensamento tradicional da esquerda brasileira. Nele, como em “*Riverão Sussuarana*”, faço uma revisão do que eu chamo a alienação esquerdista brasileira, ou os desvios da revolução. **Procuró saber onde está o significado da utopia nacional e onde estão os**

caminhos para isso. A partir daí, eu nego o marxismo-leninismo tradicional e toda a cultura da CIA, que vem através de “Brazilianists”, do IBDM, enlatados, universidades americanas e até de universidades francesas, como é o caso da escola psicodélica-existencialista-neo-colonialista de Michel Foucault, Gluckman, Etc. Como sou um intelectual descolonizado porque já descurti Paris há muito tempo e já transei a estética da fome na prática, eu me sinto marginalizado no Brasil. Ou seja, **os meios intelectuais me cortam de toda forma porque não querem responder ao meu discurso. Isso implicaria no desmascaramento de vários fracassos revolucionários no país.** Por isso, “Riverão Sussuarana” já está sendo acrédito. Por exemplo, os críticos da linha lukacsiana, os realistas críticos ou os realistas-socialistas “tour-court”, que não conhecem a literatura brasileira, já começaram a dizer que o livro foi escrito por um louco. **Aliás, no livro eu já denuncio essa chantagem no neofascismo esquerdista, que me aponta como louco porque não quer ouvir um discurso que não é absoluto, mas democrático, relativo.** Apenas não é um discurso dirigido por universidades americanas, como é o caso do discurso sociológico-economicista que domina o Brasil, hoje. Também não é um discurso de universidades francesas, porque não estou a fim de escrever teses sobre escritor, mas ficção. (ROCHA, G. Contra os donos oficiais da cultura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 de maio de 1978, Folha Ilustrada, p. 37. Depoimento concedido a Isa Cambará, grifo meu.)

Já a resenha de Sérgio Santeiro foi a única avalizada por Glauber⁸. O teor da análise diverge dos exemplos anteriores porque, como se perceberá, abaixo, foi o único resenhista que valorizou o trabalho com a linguagem:

É uma questão de linguagem: herda a saga banal transformada em épica, a forma exuberante, que não oculta, a língua que enrola paladando o digerido. Jorge Amado e Guimarães Rosa são ditos e dados como os antecedentes pelo autor de sua aventura narrativa. Entende-se e percebe-se então que passa por um fio da experiência da ficção brasileira que a mim me inspira algumas relações possíveis. De fato, vemos em Jorge Amado a força da terra que gera aquela linguagem cortante e drástica do ciclo do cacau e que ao mesmo tempo instaura a mítica da história recente como a grande criação da sua literatura. A palavra permite-nos tocar a permanência do homem no tempo, atados o autor e sofredor das estórias, **numa linguagem que se dedica ao mundo do sertão, o sertão é o mundo e seus aspectos, é produto de imaginação. Imaginar é viver**, refabricar a vida na imaginação é a faina a que se entregam os nossos romancistas, os dramaturgos, poetas e cineastas. (...) E o regional engrossa as parcerias e as parceiragens. Nos sertões do Urucua tocamos o sertão de Cocorobó. **O que faz Glauber é como que desmedalhar o Rosa do alto em que o isolamos**, para que vejamos a carnadura mítica, seus personagens fantásticos saídos do nada, nos caminhos das boiadas e das guerras, as estórias tornadas os exemplares nas gerais das vidas. A linguagem é transformada, é pega se fazendo; no que fica a vontade não a da vida parada, descrita, mas a da história se fazendo. O autor é sujeito quando escreve e sujeito também é o leitor quando lê; ele vai do inacabado ao acabado, nós no sentido inverso saímos do texto pronto e mergulhamos

⁸ “Os críticos estão chocados, eu sei. Somente Sérgio Santeiro, de O Globo, e Jorge Amado compreenderam e escreveram certo sobre ele”. (ROCHA, G. Glauber Rocha seus divinos e demônios (fazendo a cabeça). **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 e 17 de junho de 1979, Suplemento da Tribuna, n. 318, ano VI, p. 6-7. Entrevista concedida a Lurdes Gonçalves).

no universo de significados que nos propõe. (...) A narrativa prossegue aos cortes que ampliam e que reduzem as proporções da história, mas tudo segue vida. Ao incorporar-se no jaguetê, o narrador antropófago primevo das sagas das gerais, Glauber reatualiza as potencialidades da imaginação brasileira, juntando os mitos e as vidas no mesmo saco. (SANTEIRO, Sérgio. Glauber: num mesmo saco, a vida e o mito. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 de junho de 1978, Domingo, p. 7, grifo meu.)

Vale, ainda, destacar a resenha de Antônio Carlos Miguel, publicada em setembro de 1979 na revista *Encontros com a Civilização Brasileira*, a qual, de forma inédita, explorou o conteúdo histórico de *Riverão*:

O romance, e em certos trechos poema/roteiro/reportagem policial/reconstituição história (sic), é de leitura difícil e confusa, exigindo do leitor uma participação, além de um back-ground que suporte a febril e caleidoscópica narrativa glauberiana. Não é uma leitura passiva, pelo contrário, somos obrigados a lutar com o texto, reler, quebrar a cabeça, ao mesmo tempo em que nos abandonamos ao fluxo do rio caudaloso e muitas vezes não navegável da mente do autor. (...) *Riverão Sussuarana* é uma homenagem a Guimarães Rosa. A partir do trabalho do autor mineiro nos é apresentado um painel da realidade brasileira. (...) No desenrolar da jornada ocorrem diversas estórias paralelas (além de alguns paralelos com a nossa recente história) o que dá a narrativa, como já havia mencionado, um tom caleidoscópico. Estes fatos que se intercambiam são narrados de várias formas e de diferentes pontos de vista. A linguagem do romance passa por recriações e fusões típicas do sertão e frequentes na obra de Guimarães Rosa, como também utiliza técnicas do teatro popular, dos violeiros nordestinos. Em outros momentos passa pela poesia, a reportagem policial, histórica, ou simplesmente beira o caos. **Há uma trajetória do Brasil neste século, passando pela Coluna Prestes, as lutas camponesas pré-64, o golpe de 31 de março, até a década de 70.** Apesar de ser nítida a influência que o cinema exerce sobre a narrativa este não é apenas um livro escrito por um cineasta. Um exemplo e um dos pontos altos é a descrição altamente pictórica e em movimento – alternando cortes rápidos, panorâmicas, planos curtos e longos diálogos e silêncio – da invasão da cidade de Jardim das Pyranhas por um bando de flagelados. São 34 páginas de um vigor poucas vezes visto na nossa literatura. Também impressionante pela sua montagem o trecho em que um jagunço entocaiado espera sua vítima. Através dos pensamentos dos dois é criado um clima de suspense que explode com a morte, “zero nas veias”. (MIGUEL, A. C. *Riverão Sussuarana*. in: SILVEIRA, Ênio; et al. **Encontros com a Civilização Brasileira**, n. 15. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, grifo meu.)

Por fim, ressalto a resenha de Alexandre Eulálio, citada por Jair Tadeu da Fonseca no posfácio à reedição do *Riverão Sussuarana* pela Editora UFSC, em 2012. Em “Glauber no meio do caminho”, Eulálio atentou para o barroquismo na construção e a fantasmagoria que perpassa o texto, conforme destacado por Jair. Acrescento, quanto a esta resenha, que Eulálio foi o único a compreender como montagem o amontoado de textos que compõem o fluxo do *Riverão*, já que os demais críticos, como citados anteriormente, percebiam esse movimento de

aglutinação como caos, capricho, loucura, ou mera superposição caleidoscópica. Sublinho a referida passagem, que destaca o jogo com a linguagem como um prazer gestual da escrita:

As palavras se amolgam, empenam, desmancham-se, fundem-se e se reestendem outra vez, passadas a limpo num redemunho no qual divagam, mortas-vivas, em montagens e colagens aleatórias; buscam talvez – provindas de um homem de cinema experimentado na coexistência audiovisual – o recitativo musical de um “canto-falante” qualquer desses de Schoenbergs da vida; e não é impossível que ainda venham a motivar no seu serialismo conteudístico compositores das novas gerações, baianos (Lindembergue Cardoso, Gilberto Gil) e mineiros (José Maria Neves, Milton Nascimento). (EULALIO, Alexandre. Rocha no meio do caminho, in: _____. Livro Involuntário: literatura, história, matéria e memória, Rio de Janeiro: UFRJ, 1993)

Esse prazer se mistura ao da oralidade, que chega a ser musical, como sugerido por Alexandre Eulálio.

Nessa contextualização em torno do lançamento do livro, busquei destacar os impasses críticos que sofreu, à época, para extrair os pontos a que me dedicarei nos três capítulos dessa dissertação. Para este diálogo, serão trazidos dois autores que são mencionados por Glauber ao longo do *Riverão*: além do evidente Guimarães Rosa, abordarei Cornélio Penna, de *A menina Morta*. Outros autores poderiam ter sido escolhidos (Oswald de Andrade, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Melville, entre tantos que são referidos no romance), mas opto por esses dois por manterem relação com o projeto de utopia libertadora detectado neste romance.

O primeiro capítulo será organizado em torno do diálogo com a obra de Guimarães Rosa. Nesse cotejo, a aproximação entre ambos se dará pelo viés das inovações ortográficas e lexicais, além do processo de montagem, que agrega não só diferentes narrativas, mas diferentes registros, como a introdução de canções em meio ao texto, ou de pequenos esquetes teatrais, por exemplo. Nesse caminho, veremos que essas estratégias acabam por romper fronteiras, num processo aberto, sem começo nem fim.

No segundo capítulo, de mãos dadas com Cornélio Penna, delinearei a fantasmagoria que desfila *Riverão* abaixo. A todo momento, sombras espreitam as relações tratadas, caracterizando a heuztorya dialética que se desenha. As amizades, os amores, as lutas, são atravessadas pelo contexto histórico, num balanço constante de tensões explosivas, que resultam em morte. Em *A menina Morta*, por exemplo, a tensão doméstica é agravada pela interferência do fim de um sistema político-econômico, com a perspectiva de abolição da escravatura. A mesma relação de disputa de forças no casal entremeada por fatores históricos parece influir na morte da personagem Anecy, tal como abordada em *Riverão Sussuarana*,

que a caracteriza por assassinato cultural, conferindo outros sentidos à morte no romance de Glauber. Nessa tarefa, será necessário aprofundar o sentido da montagem em Glauber, tentando esclarecer a noção de montagem nuclear, aliada à teoria da história em Walter Benjamin.

Já o terceiro capítulo abordará o embate com a lei, figurada na associação Riverão/Zé Bebelo. Retornando ao universo de Guimarães Rosa, Glauber reescreve a guerra jagunça:

Riverão trata de quatro mitos básicos brasileiros: Antônio Conselheiro, Lampião, Padre Cícero e Luís Carlos Prestes, o da Coluna Prestes de 1924. Interessa aos brasileiros, do gaúcho ao amazonense. Esse é o universo do meu livro. O itinerário da boiada. A estória fantástica do sertão. Até quando Sussuarana encontra os invasores das multinacionais. Aí se dá uma guerra que, substancialmente, podia até ser a Guerra do Vietnã. A partir daí, o livro se torna universal. **É um livro do Terceiro Mundo. E ao mesmo tempo, a história sangrenta de minha gente, de minha família.** Digo-lhe mais, é um livro para ser lido, relido, curtido, como se diz atualmente. Acho que o leitor deveria se dedicar um mês com o livro. Ele tem uma mensagem secreta, que só os leitores vão descobrir. Como se diria, um subtexto. O leitor poderá até reescrevê-lo, se quiser. Como eu **reescrevi Guimarães Rosa**. (ROCHA, G. Glauber Rocha seus divinos e demônios (fazendo a cabeça). **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 e 17 de junho de 1979, Suplemento da Tribuna, n. 318, ano VI, p. 6-7. Entrevista concedida a Lurdes Gonçalves, grifo meu.)

Contra a opressão estatal, Glauber reescreve uma breve história das insurgências populares no país, especialmente no nordeste, ficcionalizando-as. Nessa ficção, propõe uma liberdade em fluxo – na linguagem, nas relações – que profana os mitos para uma outra proposta, a do projeto utópico do possível: “Riverão cria que possível⁹ se faz do gesto, um danado da terra: vou derrotar Karter Bracker!” (ROCHA, 2012, p. 215).

Note-se que, comentando a presença maciça de Glauber na imprensa da época, o que o expunha a ataques constantes, Sylvie Pierre lança mão de uma imagem que poderia ser desdobrada em outras conclusões:

E, de repente, compreende-se melhor a estranha característica dos últimos anos da vida de Glauber Rocha no Brasil: como são usados em um permanente e cansativo falso diálogo cara a cara (na realidade, um monólogo) entre seu próprio discurso, interminável, e toda a imprensa impiedosa sobre ele, fazendo-lhe enunciar, precisar, desenvolver, ampliar, reafirmar ou contradizer sem trégua. Compreende-se melhor o gigantesco mal-entendido que transformou Glauber **em uma espécie de monstruosa boca falante**, pitonisa, guru, louco pitoresco, que os jornalistas iam ver, imbuídos de mais ou menos boas intenções, para fazê-lo falar *de tudo*, mas, sobretudo, para alimentar o assunto Glauber Rocha em si, ao passo que, por seu lado, **o assunto que o obcecava era o Brasil**, sua verdadeira identidade cultural e política a ser construída, e como o cinema podia se conservar, à

⁹ Ao longo desta dissertação, as citações extraídas de *Riverão Sussuarana* respeitarão a ortografia particular ali grafada.

esquerda, à direita, para manter sua lucidez, sua modernidade, sua famosa *novidade*. (PIERRE, 1996, p. 80, grifo meu)

Essa enorme boca aberta, falante, obcecada pelo Brasil, vomitará sonho no *Riverão*: operando uma circularidade de referências, e tendo como eixo a morte, reinventa sentidos e realiza, na ficção, o projeto utópico que as revoluções fracassadas não conseguiram. Assim, a legitimidade da lei só poderá ser alcançada pela e para as minorias – o povo – alegorizados em Riverão, Linda, Papagayo, Cigano Carlão.

CAPÍTULO 1 – ROSA GLAUBER, GUIMARÃES ROCHA

Seu Rosa Glauber projetam Riverão e o Comandante, Linda prateada em cima de Morum Bi gritando e Luiz Papagayo em posição de desbique transversal: era luzquememfrouxa duma tarde caindo desvainerosa e morbida: aquela funeraliz raquitica, o sinistro dos Orkayz temidos pelo Comandante:

— Ei meu jagunçal, fogo no Riverão!
(Riverão Sussuarana, p. 213)

Guimarães Rocha sabia que ah guerra ia começar, que Riverão destruiria o curral de Karter Bracker na retranca da boiada... e ninguem segurava...
(Riverão Sussuarana, p. 214)

Guimarães Rosa
que palavra inventar
pra te celebrar

Funerosa e feia	
não te merece	
Rosadeus é vulgar	
pra telegrafar	a
Guima esquipas	ceito
no teu dicionário	tua
Minas progride	in
nos teus gerais	ilegível
	angus
Sertão demo homem humus	tia
Guima	
mágico	

1967

Dia da morte de Rosa

(Poemas Eskolhydos de Glauber Rocha, p. 43)

1.1 A HEUZTORIA

O dado biográfico, em *Riverão Sussuarana*, apresenta-se de maneira explícita, como nos cortes em que trata da morte de Anecy, ou quando comenta as acusações de loucura, nesse mesmo contexto, ou ainda na introdução, quando Glauber apresenta sua relação com Guimarães Rosa. Mas a história particular da família comparece também em outros momentos, de forma sutil, misturada ao fluxo narrativo. É o caso do episódio de Seu Dama, elogiado por Sganzerla (referido na introdução desta dissertação): os elementos fictícios se misturam à biografia de Adamastor Braúlio da Silva Rocha, pai de Glauber.

Seu Dama recitava “Os Luzyadas”:

— OI, nasci em 13 de Fevereiro de 1908, em lugar por nome Bom Jesus, no município de Jequiriça na Bahia. Aí fiquei até, bota aí 6 anos, mais ou menos. Eu, minha mãe e meus irmãos ficamos ai nessa fazendinha e meu pai veio para o município de Ilhéus dedicar-se a outros trabalhos para ver se conseguia melhorar sua renda e conseqüentemente a melhora do bem-estar da sua família. De vez em quando ele ia lá em Bom Jesus visitar-nos. E depois voltava. Passa de uns 4 anos de sua estadia na zona de Ilhéus, ele conseguiu comprar uma fazendinha e foi nos buscar. Viemos. Eu e toda a família. A viagem foi a seguinte: Saimos da fazenda, viemos para Jequiriçá, aí ficamos no trem (Estrada de Ferro de Nazaré), seguimos para Nazaré, aí pegamos um vapor da cidade de Nazaré para Salvador (Capital), demoramos aí 4 dias e com a viagem (de vapor ainda) no dia seguinte chegamos a Ilhéus. De Ilhéus fomos pela Estrada de Ferro para lugarejo por nome Cerqueiro do Espinho e aí ficamos uns dias até que fomos definitivamente para a tal fazendinha que papai havia comprado.

(...)

Eu já com 16 para 17 anos FUGI para São Paulo, levando em minha companhia um pretinho que meu pai criava por nome de Lídio. Eu fugi de madrugada, viajei uns 15 dias a pé e montado até uma cidadezinha do interior da Bahia ainda, Jacaracy era o nome da cidade.

(...)

Fui de Jacaracy para Montes Claros no Estado de Minas a pé, eu e o Lídio. De Montes Claros comprei passagem na Central do Brasil acompanhado de Lídio, ele sempre comigo, comprei passagem para São Paulo.

Em São Paulo eu e Lídio ficamos perambulando quase já sem dinheiro, até que por informações fomos ao Centro de Imigração e conseguimos saber que no interior do Estado havia muitas fazendas precisando de trabalhadores braçais.

Fui pra lá. Passei em Baurú, tomei a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil e saltei em Toledo Pisa.

Aí empreguei-me numa fazenda onde começava a trabalhar às 5 horas da manhã até às 6 da tarde. Nessa fazenda fiquei uns 3 anos.

Aí tem uma passagem que até hoje pode me prejudicar. Eu tive com a Coluna Prestes na ocasião que o General Isidorio Dias Lepes rebentou a revolução para se apossar do Governo.

Fui preso em Pontaporã com outros companheiros. (...)

Aí começa outra fase. Em São Paulo, na cadeia, consegui avisar meu pai sobre a minha situação, ele tomou as providências que lhe eram

peculiares, indo a vários amigos, já que ele nessa ocasião tinha relações com alguns políticos e pessoas de alto comércio. (...)

Dias depois fui solto e fui visitar a firma. Lá eles, depois de me terem atendido gentilmente, atenderam-me na solicitação que lhes fiz de um emprêgo. O nome da firma é Nadir Figueiredo e Cia. Ltda.. No dia 11 de Janeiro mais ou menos, 1927, não sei bem, por aí, comecei a trabalhar. Nessa firma fui muito bem tratado, porém, por causa do frio desisti de ficar em São Paulo vindo para a Bahia no lugar onde estava meu pai.

(...)

Passados 2 anos meu pai comprou uma pequena fazenda de cacau e mudou a sua casa comercial de Itapira para Ribeirão do Rocha onde se tornou regular comerciante, sempre ajudado por mim.

Adoeceu e 3 anos depois, em 1931, morreu. Fizemos o inventário. Cada um dos herdeiros herdou mais ou menos 25 contos. Eu, por causa do ambiente doméstico, achei que não devia mais ficar ali.

Fui embora para a Capital e lá empreguei-me como vendedor de uma firma.

Em Agosto, não, em Junho de 33 saí dessa firma e fui negociar ambulante pelo interior do Estado, ocasião em que cheguei em Vytórya da Conquyzta. Aí alojei-me em uma pensão e fiquei vendendo as mercadorias que havia levado, casemiras, brim, bijuterias finas, perfumes, pilhas elétricas, etc., etc....

Nesta cidade enamorei-me de uma jovem, por sinal muito bonita, com a qual 5 meses depois casei-me.

Estabeleci-me dessa vez já com uma boa loja.

Anos depois, quando estavam fazendo a ligação ferroviária Norte—Sul do país e os trabalhos de construção da referida estrada eram apenas a 15 klm — fui para lá e meti-me a construtor de estradas. Tornei-me empreiteiro e além dessa Norte—Sul fiz também outras estradas rodoviárias, estaduais e federais, em Urandy, Caculé, Santo Antonio de Jesus e paulistana, no Piauí.

Nessa, ocasião em que já era praticamente um construtor de estradas e não negociante, vim com minha família para Salvador.

Agora, já como construtor, vim ao Rio de Janeiro muitas vezes por ano, ou quase todo mês. Aqui no Rio, vinha tratar dos meus negócios com Departamentos Federais de Estradas de Ferro e Rodagem.

Numa dessas construções, na ocasião de uma medição, houve um grande desastre comigo e aí adeus dará. (ROCHA, 2012, p. 40-43)

Em *A poética polytyca de Glauber Rocha*, Tereza Ventura mapeia a biografia do cineasta, apresentando também parte da vida de seus genitores:

A família de Adamastor, pai de Glauber, morava em Ilhéus. Pequenos proprietários rurais que viviam do cultivo e comércio de cacau. Adamastor saíra de casa aos 14 anos de idade. Fora para Montes Claros, interior de Minas Gerais, e depois se estabelecera em Bauru, no interior de São Paulo. Trabalhou na terra e nas fábricas. Chegou a Vitória da Conquista em 1937, como representante comercial das empresas Aimoré, Mate Laranjeiras e Nadir Figueiredo Louças.

Além de representante comercial, Adamastor vendia perfumes e sedas importadas. Costumava expor seus produtos na feira promovida pela igreja. Em uma das feiras, conhece Lúcia, com quem se casa, pouco tempo depois. (...)

Adamastor instalou em Vitória da Conquista uma pequena empresa para construção de estradas. O sertão sul da Bahia era uma região estratégica

em termos de comércio e interação com outras regiões. Adamastor e seu irmão Nestor, a partir de contatos pessoais, conseguiram autorização do governador Juracy Magalhães para fundar a empresa. (...)

Nesta época, em torno de 1948, a família Rocha mudou-se definitivamente para Salvador. Uma tragédia vai marcar essa mudança: um grave acidente de carro com Adamastor na rodovia Vitória da Conquista-Brumado. O acidente causou-lhe um derrame cerebral que o deixou paralítico, por algum tempo, e afetou seu sistema psíquico. (VENTURA, 2000, p. 23-24 e 32)

Nesse cotejo, podemos concluir que a referência a “Os Lusíadas” se reveste de um duplo grau: como ficção, cria uma imagem curiosa de ambulante erudito, mas também indica em Dama uma corruptela de Adamastor, o gigante personagem de “Os Lusíadas” e o pai de Glauber, promovendo, então, uma mão-dupla entre a história pessoal e a do país – a biografia do pai misturada ao épico português põe em questão a formação brasileira, que percorrerá todo o romance nos embates travados entre os diversos grupos em disputa (latifundiários, estrangeiros, militares, jagunços, intelectuais). Esse jogo com o dado biográfico se alastra em diversas referências no romance em apreço: a Coluna Prestes, da qual Adamastor da Rocha de fato teria participado¹⁰; a batalha com os Meletes, que é um episódio da história de Vitória da Conquista¹¹; a relação de Seu Dama/Adamastor com Juracy Magalhães, interventor na Bahia em 1931, no primeiro governo Vargas, permanecendo atuante na política até o período da ditadura militar, inclusive. Por meio desses breves exemplos, fica palpável a aplicação, na obra, daquilo que Glauber chama de *heuztorya*, a orientar todo o *Riverão*.

A *heuztorya* também contamina a relação Glauber-Guimarães Rosa, que é abordada ao longo de todo o romance. Essa relação se inicia com a admiração pessoal expressada no prefácio, elogiosa coluna jornalística publicada em 1956 (reescrita para o romance, com a ortografia peculiar que lhe caracteriza), e que é correspondida por Rosa em 1962, pelo envio ao jovem Glauber de um volume autografado de *Primeiras Estórias*. O tom louvatório acompanha as primeiras páginas do romance, explicando como emplacou amizade com Rosa e como este lhe defendeu da censura. Nessa travessia, o tom muda abruptamente a partir da referência ao conto “Sarapalha” (ROCHA, 2012, p. 12) – que introduz a comitiva composta

¹⁰ “A Coluna Prestes foi um fracasso, o golpe de 35 foi um fracasso. A política de 45 em relação a Getúlio foi também um fracasso, como 54, 64 e 68. Na minha opinião, só a partir de uma revisão crítica é que se pode abrir novas perspectivas ideológicas no Brasil. Foi isso que pretendi fazer com “Riverão”, que toma a Coluna Prestes como tema central e **falando de dentro de casa, pois meu pai foi soldado da Coluna. Assim, falo do ponto de vista do soldado anônimo, sofrido e não do comandante cheio de glórias** ou da mistificação da Academia Brasileira de Letras, da oficialidade e dos órgãos das universidades Americanas.” (ROCHA, G. Contra os donos oficiais da cultura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 de maio de 1978, Folha Ilustrada, p. 37. Depoimento concedido a Isa Cambará, grifo meu)

¹¹ No romance, os Meletes são inimigos do grupo político de Seu Dama. Na história de Vitória da Conquista, os Meletes foram derrotados pelos “Peduros”, em batalha ocorrida no dia do nascimento da mãe de Glauber, Lúcia Rocha (VENTURA, 2000, p. 27/28).

por Comandante, Rosa, Glauber, Riverão, Linda, Luyz Papagayo – e outros episódios surgem, numa montagem de cortes secos, procedimento que persiste até o fechamento do livro, cujo final se converte em uma espécie de elegia, uma exaltação à superioridade do Rosa: “Rosupera Joyce/ Grande Sertão: Veredas is melhor than Ulysses” (ROCHA, 2012, p. 233).

1.2 UIRÊTÊRÊRÊRÊ

O impulso de escrever *Riverão* é creditado, no livro, a uma possessão:

Los Angeles, 76, na casa de Bruce Lee tradução inglesa, publicada pelo Alfredo Knopf: “The Third Bank of the River”.
 Intraduzível versão francesa de “Buriti”.
 Rien de tout: ROSA IS ONLY MINEIREZ.
 Voltando da MGM **baixou no Taxi o espírito d’Ele** e disse pra Mike McMollurogh, tradutor do meu roteiro “A Idade da Terra”, que ia passar fim de semana na escritura duma nola dedicada às cunhãs Necy e Gal. (ROCHA, 2012, p. 12, grifo meu)

O tópico da possessão se enriquece ao percebermos a relação estabelecida de pronto no título: o Sussuarana, como sobrenome de Riverão, remete à espécie de onça desprezada pelo jaguetê-narrador de “Meu tio Iauaretê”¹². É certo que também remete ao Liso do Sussuarão, como apontado por Marília Rothier Cardoso¹³, e uma leitura atenta do *Grande Sertão: Veredas* localiza o Liso – “miolo mal do sertão”¹⁴ – justamente na Bahia:

Pra por lá do Sussuarão, já em tantos terrenos da Bahia, um dos dois Judas possuía sua maior fazenda, com os muitos gados, lavouras, e lá morava sua família dele legítima de raça — mulher e filhos. A gente suprisse de varar o Liso em boas farsas, se chegava lá sem ser esperados, arrastava aquele pessoal por dura surpresa — acabou-se com aquilo! (ROSA, 2007, p. 36)

Mas, no próprio livro, a escolha por “Sussuarana” é justificada pela canção de mesmo título, que ficou famosa na voz de Inezita Barroso:

Ela costumava cantar uma canção, “Sussuarana”, que nos emocionava adolescentes e não sabia o autor, a origem, acho que ela criou a musica que depois Gal gravou e em Los Angeles, 15 meses antes da morte de Necy, **as letras surgiram criando Riverão Sussuarana no presentimento dum romance que tornasse Homem aquela Onça que saltou de mim no Domingo crepuscular na Ilha**, diante de uma piscinuterina na Byblyoteka d’Alexandrya antes que eu reescrevesse a vida de Cyrus e Alexandre, num Exylyo de 1971 a 1976, Ulysses transformado em Tezeu, Riverão não chega

¹² “Mas suaçurana não é meu parente, parente meu é a onça preta e pintada... Matei a tal, em quando que o sol ’manheceu. (...) Suaçurana tem nome não. Suaçurana parente meu não, onça medrosa. Só o lombo-preto é que é braba. Suaçurana ri com os filhotes. Eh, ela é vermelha, mas os filhotes são pintados...” (ROSA, 2009, p. 814 e 817)

¹³ CARDOSO, M. R. Encontros fantásticos de Glauber e Guimarães Rosa. Matranga (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 17, p. 109-118, 2005.

¹⁴ ROSA, 2007, p. 49

nem voltavança no ciclo barroco contraditório que o Brazyl é gigantesco guarany? (ROCHA, 2012, p. 199-200, grifo meu)

Esse trecho concentra uma das belezas do *Riverão*: sua multiplicidade simultânea, versão literária do projeto cinematográfico de Glauber¹⁵. Temos, nesse parágrafo, a que se sucede a letra inteira da canção mencionada – Sussuarana – a concentração de diversos tópicos da composição do romance: a possessão do homem pela onça (como em “Meu tio Iauaretê”), o exílio, a escrita do projeto intitulado “O nascimento dos deuses”, o alinhamento de Riverão a um desejo de quebra de ciclo, de ruptura da estagnação brasileira, a reiteração de que Riverão Sussuarana foi concebido durante viagem a Los Angeles em 1976, as palavras-valise (piscinuterina, voltavança), a ortografia aleatória (na acentuação, ou nas substituições de i por y, por exemplo), as atribuições errôneas (Bethânia regravou “Sussuarana”, e não Gal).

A possessão se desdobra nas imagens do espírito de Rosa¹⁶ e de uma onça interior. No fechamento de *Riverão*, como frase derradeira, temos: “TUAH RAU ANH AI ANANANANANANANAHANANAHAAAAHAHA — era o grito da Sussuarana nas dores de cabeça insones quando Riverão previu a morte despertado pelo grito e se dormisse pra sonhar a Onça me comeria” (ROCHA, 2012, p. 235). O diálogo com o desfecho de “Meu tio Iauaretê” é evidente: “Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã...Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê...” (ROSA, 2009, p. 235)

Além dessas similitudes, é possível localizar outras passagens em que Glauber se identifica como onça:

Lembro-me que numa Ilha eu via a Onça sair de mim, a pantera jaguar puma gritar do meu corpo na sala ou na piscina, gesto-me Sussuarana numa impressão entre o sonho a invisibilidade volumosa no espaço, um Tempo sem Imagem, a dúvida era maior do que a dor da perda do meu espelho fêmea. (ROCHA, 2012, p. 186)

¹⁵ Refiro-me ao projeto do Kynorama: “Kyno é cinema. E “rama” porque é o espaço. Um kynorama seria o cinema integral. O próprio filme é a própria tela de projeção. Você entra na sala, ali dentro é um filme. Tudo é um filme, inclusive o espectador integrado. É o estúdio, é projeção, é tudo. O mesmo que um universo cinematográfico total.” (ROCHA, 2004, 383)

¹⁶ Além do trecho referido anteriormente, em que Rosa “baixou” em Glauber como inspiração para o livro, temos o seguinte, no qual se infere que é o fantasma de Rosa que luta contra Karter Bracker, o antagonista de *Riverão*:

— Eternidade! — enfartou-se Guimarães Rosa na Academya Brazyleyra de Letras e dez anos depois ele estava comigo lutando contra Karter Bracker no faroeste televisivo internacional popular que mixariamos Rancho Alegre às synfonyaz de Villa Lobos: (ROCHA, 2012, p. 230)

NECY NO FUNDO DO ELEVADOR: êste Discurso revelado me projetou na fama da Loukura mas a POLYTYKA SE FEZ VERBO NA PRIMEIRA PESSOA: o engordamento da Onça, a espessura mytyka de SUSSUARANA SELVAGEM E RIVERÃO civilizado, equilíbrio das extremidades, petroleo sanguíneo, sono sonhador e feliz, despertar diante dum mar fetido e arvores brilhantes (ROCHA, 2012, p. 193)

Em “A linguagem do Iauaretê”, ensaio publicado originalmente em 1962, Haroldo de Campos destrincha os tupinismos do conto de Rosa, explicando que a linguagem do onceiro protagonista desse conto é o “nhennhem”, pois são incontáveis as pontuações de sua fala em “Nhem?” ou “Hein?” e Rosa cunha a palavra-valise juaguanhenhém para a linguagem das onças. É possível localizar no *Riverão* que Glauber também se apropria dessa sonoridade, fazendo o jagunço Riverão falar de forma semelhante:

O Comandante bondiou a vaqueirada pelo nome e esquipa pra naômorá Riverão despencado no campolino bebendo duma gamela leite com mel: “Bom dia Riverim... Bons sonhos?”.
Olhos negros de River nos olhos azuis do Comandante: “Ianhamsim...” (ROCHA, 2012, p. 33)

— Ianhhh nunauamam nao.... num quero ser inocentado — Laco Branco empinou e
Sussrauauanarssuarararauauananasssuararssussussusuararnana chamou Anjo pra longe que foi tremendo mas pegou um burro rosado de musculaturas lendarias no encontro de verdades: (ROCHA, 2012, p. 205)

Essas constatações indicam que “Meu tio Iauaretê” é absorvido e incorporado no *Riverão* enquanto temática e linguagem. Porém, os trechos destacados indicam mais do que a temática da metamorfose em onça, a transmutação como um presságio ou sonho. Conforme o ensaio de Campos, uma única “contranota” abre um outro universo de significações: “Macuncôzo”, palavra interpolada aos tupinismos resmungados por homem-onça, é de origem africana, e Rosa esclareceu em carta enviada ao estudioso que a nota destoante é exclamada como

tentativa de identificação (conscientemente, por ingênuo, primitiva astúcia? Inconscientemente, por culminação de um sentimento de remorso?) com os pretos assassinados; fingindo não ser índio (onça) ou lutando para não ser onça (índio), numa contradição, perpassante, apenas, na desordem, dele (CAMPOS, 1992, p. 62)

Glauber tem a astúcia de inserir, no seu romance, ponderações sobre o conteúdo político da obra de Rosa, que se dá via polimento da linguagem, salientando a antropofagia do Iauaretê:

Luiz Papagayo rodoinhou lentamente sobre seu Rosa triste: que esplanada! Os sertões se definiam no Seculo e eram Virgens Orenocos das Indias! Progresso? Rodoferrovias levando humanidades aos Ymperios de Pedras Precyozas? Fabricas de Ócio poluindo ares altiplanos e cavernas

prehistoricas? Cidades Tecnológicas nas Fenycyas do Pyauy? A Cidade conta estórias de luxo em riba dos ciclos agrários de Pau Brazyl ou cana de café com leite. O sertanejo é antes de tudo um forte, não tem o exaustivo raquitismo dos mestiços neurastênicos do litoral. E me chamam de reacionário. **Uns críticos dizem da Rosa, és alienado? Uirêtêrêrê. O sertão bugre fala nas minhas letras,** Varios Sertões e as Veredas, Sagaranas, Corpos de Baile, Tutameias, meu romance é faunaflorado do Brazyl Central e não previa a invasão de Karter Bracker. (ROCHA, 2012, p. 202, grifo meu)

A recusa de Guimarães Rosa em falar diretamente de política é inversamente oposta ao gosto de Glauber Rocha por tratar do assunto. Os pesquisadores de Rosa frequentemente mencionam o episódio de sua retirada durante o “I Congresso de Escritores Latino-Americanos”, ocorrido em Gênova, em 1965. O ocorrido é comentado por ele em famosa entrevista a Günter Lorenz:

- Ontem, quando escritores participantes deste Congresso (1) debatiam sobre a política em geral e o compromisso político do escritor, você, João Guimarães Rosa, político, diplomata e escritor brasileiro, abandonou a sala. Embora sua saída não tenha sido demonstrativa, pela expressão de seu rosto e pelas observações que fez, podia-se deduzir que o tema em questão não era de seu agrado.

É verdade; agi daquela forma porque o tema não me agradava. E para que nos entendamos bem, digo-lhe que não abandonei a sala em sinal de protesto contra o fato de estarem discutindo política. Não foi absolutamente um ato de protesto. Saí simplesmente porque achei monótono. Se alguém interpreta isto com um protesto, nada posso fazer. Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio entretanto que não deveria se ocupar de política; não desta forma de política. Sua missão é muito mais importante: é o próprio homem. Por isso a política nos toma um tempo valioso. Quando os escritores levam a sério seu compromisso, a política se torna supérflua. Além disso, eu sou escritor, e se você quiser, também diplomata; político nunca fui.

- É uma bela opinião sobre a importância do papel do escritor: mas não será demasiado idealista? Foram discutidos muitos aspectos do cotidiano político; e além disso acho que um escritor não teria muitas probabilidades de êxito se, como você quer, tratasse apenas apenas do homem em geral, deixando de lado a vida diária desse mesmo homem.

Posso compreender isso e também sei que aqui provavelmente todo pensam de modo diferente do meu. Entretanto, me propuz a dizê-lo claramente: tenho a impressão de que todos eles discutem demasiado, e por isso não conseguirão realizar tudo o que desejam. Perdem muito tempo, que empregariam melhor escrevendo. Mesmo supondo-se que tudo aquilo que dizem estivesse certo, então seria ainda mais acertado que cada um escrevesse sua opinião, em vez de expressá-la perante um auditório tão limitado. A palavra impressa tem maior eficácia e além disso estas discussões secas me entediam, pois são muito aborrecidas. Desconfio que só são feitas para alguns deles poderem se confirmar a si próprios sua importância e poderem assim se desligar de sua responsabilidade sem peso de consciência. Naturalmente isto não vale para todos, pois quando homens como Asturias falam pro domo, terão também suas razões. Mas você já observou que os que mais falam de política são sempre aqueles que têm menos livros publicados? Quando os têm, não são livros onde expressem

idéias semelhantes às expostas aqui. Noto a falta de coerência entre suas obras e suas opiniões.

- Você quer dizer então que aprova que um escritor discuta sobre política, apenas quando também às suas obras der um acento político, e não quando se mostrar politicamente neutro em suas obras?

Sim, é verdade que, embora eu ache que um escritor de maneira geral deveria se abster de política, peço-lhe que interprete isto mais no sentido da não participação nas ninharias do dia-a-dia político. As grandes responsabilidades que um escritor assume são, sem dúvida, outra coisa... (ROSA, 2009, p. 235)

Além dessa referência, tornou-se anedótico outro episódio de retirada: o aparente descaso com que Rosa presenciou o evento denominado “Bogotazo”, revolta popular ocorrida em Bogotá a partir de 9 de abril de 1948, data em que um candidato presidencial, Jorge Eliécer Gaitán, foi assassinado. Antonio Callado, então repórter do “Correio da Manhã”, divulgou, posteriormente, a versão de que Rosa releu Proust enquanto a violência tomava conta da cidade, e ainda afirmou que não precisava presenciar esta violência para ilustrar seus livros, já que tinha as histórias que o alimentavam na cabeça¹⁷.

Esses dois episódios são assim trazidos em Riverão Sussuarana:

Vanguarda cosmica no Congresso: todo mundo falou e o maior escritor disse besteira.

Os fofoqueiros o exculhambavam nos corredores e Restaurantes. “*Viu o que disse? Que não entendia de política.*” Pois sim: no tal Bogotazo da Colombya, contou-me Antonio Callado, estava seu Rosa no Hotel curtindo um proustezinho enquanto o povo tocava fogo na cidade. Pois era: havendo problemas da Censura Itamaraty no Congresso, Rosa funcionou com autoridade pra dizer que os filmes representavam mel fino da civilização brasileira, sangue fresco sem leucemia.

Na moita. (ROCHA, 2012, p. 10-11)

A referência à intervenção de Rosa contra a censura põe em xeque a impressão de descaso político que se colou ao diplomata. Ao longo do Riverão, o Rosa personagem dará verdadeiras aulas de política, que serão comentadas nos capítulos seguintes desta dissertação. Por ora, interessa aprofundar o apontamento de Glauber quanto à relevância de “Meu tio Iauaretê” para a confirmação do teor político da obra de Guimarães Rosa. Aponte, apoiada em Campos, que uma única palavra de origem africana denunciava um remorso do personagem narrador daquele conto em relação aos negros que devorava. Ocorre que outro conto (ou poema, conforme designação do sumário de *Noites do Sertão*) de Rosa traz a temática do negro também de forma sutil (no conto “São Marcos”, essa referência é explícita), mas de uma relevância tal que põe em questão toda a história brasileira escravocrata: refiro-

¹⁷ CALLADO, Antonio. Versos de Guimarães Rosa aguardam registro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25/07/1992, Folha Ilustrada, p. 8.

me a “Lão-Dalalão (Dão-LaLaLão)”, segundo o sumário, ou “Dão-Lalalão (o devente)”, segundo o texto, o qual também é incorporado ao fluxo de *Riverão*.

1.3 DORALDO, DORALDA

O enredo do referido conto/poema consiste em expor, do ponto de vista de Soropita, o amor por uma mulher, Doralda, que fora prostituta. Soropita teme que os vizinhos descubram o passado de sua esposa e, com isso, ele perca o respeito, pois é um homem influente na região, comerciante bem quisto no povoado do ão. O passado de Soropita também é desconhecido destes habitantes: boiadeiro e matador, justificava sua fortuna para os demais como advinda de herança. Está em dúvida sobre adquirir uma propriedade em Mato Grosso, num lugar chamado Campo Frio, ainda mais isolada do que o Povoado do ão, em Minas Gerais. No caminho de volta para casa, ansiando pelo corpo de Doralda, encontra Dalberto, amigo dos tempos de boiadeiro. Doraldo está acompanhado de um grupo para receber o gado de um fazendeiro, Seo Remígio Bianôr. Nesse grupo, um negro, Iládio, chama a atenção de Soropita. Em suas fantasias sexuais, um negro viola Doralda. Inquieto com a presença de estranhos, Soropita se convence de que os contratados de Dalberto comentam entre si sobre seu passado de assassinatos: “Falavam até que ele era mandado do Governo, p’ra acabar com os valentões aí do Norte. Que um sabe: por regra, Surrupita só liquidou cabras de fama, só faleceu valentões arrespeitados...” (ROSA, 2006, p. 497-498). Por educação, convida Dalberto a sua casa para a janta, e ele, por sua vez, despacha o grupo para outro acampamento e segue com o antigo companheiro para a residência de Doralda. Nesse caminho, Soropita imagina que o amigo e a esposa já possam se conhecer, que ele já tinha sido seu cliente, que aceitava o convite para rir-se do amigo, posando de homem de respeito. Convence-se que terá que matar o amigo.

Mas Dalberto lhe confessa que está apaixonado por uma prostituta chamada Analma, e mecanicamente Soropita propõe-lhe que se case com a moça e comece outra vida, sem revelar que assim já o fizera. Dalberto se surpreende, mas avalia a proposta de bom grado. No encontro com Doralda, Soropita percebe que seu ciúme era fantasioso e se envergonha de ter desconfiado do amigo. No dia seguinte, quando a comitiva vem buscar Dalberto, Soropita se convence de que Iládio, o negro, o ofende, e o faz porque reconhecia Doralda. A mulher tenta convencê-lo de que o homem apenas fez uma saudação, mas Soropita está tomado de ódio. Cavalga para o povoado e aponta a arma para Iládio, que se humilha, pedindo perdão, mesmo

afirmando inocência, se ajoelha, se joga no chão, em desespero. Diante da humilhação de Iládio perante a comitiva de jagunços, Soropita recupera seu orgulho e desiste de matá-lo.

O notável, nessa passagem, é a referência ao desnível patrão/escravo. Antes, Soropita está pensando para si diversas injúrias racistas, chega a verbalizá-las para Doralda, que retruca “Mas, Bem, preto é gente como os outros, também não são filhos de Deus?...” (ROSA, 2006, p. 545). Não obstante, no embate final a carga histórica é levantada:

– Tou morto, tou morto, patrão Surrupita, mas peço não me mate, pelo ventre de Deus, anjo de Deus, não me mata...Não fiz nada! Não fiz nada!...Tomo benção...tomo benção...

E os outros vaqueiros, esbarrando num arrepio só, gritavam calados. Eles viam Surrupita, viam a morte branca, seu parado de cair sobre eles; de muitos medos se gelavam.

Mas o preto Iládio deitado na poeira, açapado – cobra urutu desquebrada – tremia de mãos e pernas. “– Tu é besta, sêo! Losna! Trepa em tua mula e desenvolve daqui...” – Soropita comandava aquele grande escravo aos pés de seu cavalo. Urubús do ar comiam a fama do preto. Os outros vaqueiros, sensatos, não diziam nada, iam tocando estrada a fora, encordoados. O pobre do bom Iládio bambo atrás de todos. (ROSA, 2006, p. 556)

Conforme análise de Adélia de Meneses¹⁸, “Dão-lalalão” apresenta intertextualidade com alguns livros da Bíblia, em especial o “Cântico dos cânticos”, além de mitos gregos, mas sua radicalidade está no apontamento de nossa matriz escravocrata, que contamina de preconceitos e hostilidade o convívio social.

Entendo que a leitura de Glauber quanto a esse conto é mais sintomática, *Riverão* apresenta uma leitura do sintoma social e sexual. No *Riverão*, Iládio é convocado por meio de nomes semelhantes (Lídio, Ilídio), e Soropita é mencionado como tal, mas apaixonado por Doraldo:

Eu já com 16 para 17 anos FUGI para São Paulo, levando em minha companhia um pretinho que meu pai criava por nome de Lídio. (...) Fui de Jacaracy para Montes Claros no Estado de Minas a pé, eu e o Lidio. De Montes Claros comprei passagem na Central do Brasil acompanhado de Lidio, ele sempre comigo, comprei passagem para São Paulo.

Em São Paulo eu e Lidio ficamos perambulando quase já sem dinheiro, até que por informações fomos ao Centro de Imigração e conseguimos saber que no interior do Estado havia muitas fazendas precisando de trabalhadores braçais. (...)

Aí em São Paulo fui para a cadeia pública de São Paulo, na Av. Tiradentes nº 5. Aí continuei preso, sendo que meu companheiro Lídio tinha sido antes transferido para Taubaté. (ROCHA, 2012, p. 41-42)

floi Luiz heroi da FAB, o grande guerreiro que brilhou na Italia, Vencedora Exquadrilha da infância quando seu nome era Ilydio, Negro de Pelo

¹⁸ MENESES, Adélia Bezerra de. "Dãolalalão" de Guimarães Rosa ou o "Cântico dos cânticos" do sertão: um sino e seu badaladal. **Estudos Avançados**, v. 22, n. 64, p. 255-272, 2008.

Ourinho, Neto de Zumbi nos Quilombos das Alagoaz, Moleque da Senzala pros jantares do Professor Gilberto Freyre, Pai de Santo, Estivador e Proletario do Partido Comunista Brazyleiro, dissidente, Bleque Panther do Jimmie Hendrix e transversal Voador da Memoria Lingua, Unyko Passaro Faladô do Mundo, Simbolo Popular Ynternacional, com as cadeias do Navyo Negreyro comido de camarões nos Kandomblés e torturado no massapê sangrento do Bandydo Negro, Xangô e Oxosse, Catavento do Cativoiro, liberdade com o resto daquelas massas aberturas das caudaloseuclidianas nos arquipelagos dvsc-mares perdidos, infra tensão da menoria, explicação da fomortal em Lagoa Baixa nos 48 febris de Riverão louco (ROCHA, 2012, p. 97)

Era no mês aí pelo “15 ou 17 de junho de 1959” numa Sexta Feyra se bem alembro que uns pistoleiros chegaram pra matar Soropita num boteco e o Devente derrubou quatorze. “*Novela de ciume?*” — Rosa riu e lhe perguntei sobre o sexual ciume louco de Soropita por Doraldo.

Duas bichas e uma prostituta.
Ninguém fode, que repressão!

Burytú.

Calvário.

Convento.

Mynaz Mortaz.

Paixão de Riobaldo Tatarana por Diadorim — ih seu Globe! deixa pra depois! (ROCHA, 2012, p. 16-17)

o menino Tião filmaria duma estoria do seu Rosa: “*Soropita: O Devente*” ou “*O Bang Bang Dã Lá Lã*” — Balada do Capitão Corno, Othelo e Bentinho nos geraes. (ROCHA, 2012, p. 22)

Glauber resume a loucura de Soropita à repressão do homoerotismo, da mesma forma que Riobaldo reprime seus impulsos por Diadorim. Além do efeito de humor (por uma simplificação inusitada) na subversão de Doralda por Doraldo, as referências semânticas desses dois trechos destacados apontam para outros problemas: Otelo aponta para o racismo e “Minaz Mortaz” aponta para Cornélio Penna, cujo *A Menina Morta* dedica-se às tensões raciais conjugados ao processo de formação da república. Desse modo, a questão do negro em *Riverão Sussuarana* será aprofundada no capítulo que se segue, mas, por ora, os trechos citados dão conta de que há um profícuo diálogo com a obra de Guimarães Rosa (e outros autores, trazidos a partir de Rosa), incorporando-lhe temas e linguagem, ao mesmo tempo em que dessacraliza essa obra, pela via do humor crítico.

Esse diálogo nem sempre é explícito, pois em alguns momentos Glauber se apropria de imagens criadas na obra de Rosa. Extraídos de “Dão-lalalão”, temos dois exemplos: a criança que primeiro aprende a falar como os animais, por viver no isolamento, e o negro deitado ao chão, sob a mira de um assassino. Primeira imagem:

menino-pequeno de vaqueiro, em antes de aprender a falar, aprendia a latir, com os cachorros. (ROSA, 2006, p. 483)

— Zé! Zé! Zé!

O menino prefere as cabras, não ouve (...)

— Mas sem batismo, dona Maria? Um menino pagão e com o nome de Antonio?

— Tem tempo que o padre não vem. Pedro não quer ir procurar. E eu não faço questão... O menino anda que nem cabra. Vive com elas, parece até que conversa na língua delas. (ROCHA, 2012, p. 103 e 107)

A segunda imagem advém do desfecho de “Dão-lalalão”, como já citado, e reitera-se, espelhada, no ABC¹⁹ das páginas 142 a 147. Ali, cria-se um jogo entre o alvo e o atirador, numa cena cuja montagem alterna o foco em cada um, como num clássico bang-bang, até um desfecho poético. O negro contempla a torre da igreja, na qual monta tocaia o atirador. Para o negro, a igreja sinaliza a presença de Deus, e ali se sente em paz. Para o atirador, a torre é uma trincheira, cujo badalar de sino abafará o tiro. Deseja acertar o tiro na nuca, no momento do badalo, que atrasa. Enquanto isso, o negro é tomado por um prazer de viver, um ímpeto de liberdade, que será coroado com o badalo do sino, após o qual sua vida seguirá um rumo da rotina, trabalho honesto, mulher, ler o jornal tomando café na esquina. Celebrando sua decisão, num gesto de liberação, deita-se no meio da praça, agradecido pela vida. A mira permanece engatilhada, e já que não será possível acertar a nuca, acertará o meio da testa, de modo que a bala a atinja a nuca durante a trajetória. Quando o negro decide se levantar:

(S)
SI NO
(T)
TI RO
(U)
U I V O
(V)
VIVO RODEIO VIVO VIVO RODEIO VIVO VIVO RODEIO VIVO
(X)
XANGÔ
X A N G Ô
(Z)

(zero nas veias)
mais ainda é romper era do mal prosseguir (ROCHA, 2012, p. 146-147)

Esse desfecho realiza, visualmente, a imagem do tiro concomitante ao sino, seguido do uivo e turbção da vista do morto, negro vestido de branco, aludindo a Xangô, orixá da justiça. O último verso abre a direção desse duelo para uma configuração irrestrita: ainda há que se romper essa era em que o mal prossegue, em que o tiro é disparado na testa de um homem já entregue.

¹⁹ Conforme Teresa Ventura, o “á-bê-cê” é um canto oral de 26 estrofes com seis versos e cada estrofe se inicia com uma letra do alfabeto. Glauber teria escutado muitos “á-bê-cês” na sua infância, cantados nas feiras por violeiros e cego que narravam lutas, como a mencionada disputa entre “Meletes” e “Peduros” (VENTURA, 2000, p. 28/29).

Este ABC exemplifica todo o processo de montagem que se dá neste romance: referências simultaneamente misturadas – a Bíblia, ao travesseiro de pedra de Jacó, o conto “Dão-lalalão”, o *western*, o canto nordestino sobre disputas – provocam um acontecimento poético, pela forma como estão dispostas. Nesse proceder, as fronteiras entre literatura e cinema se rompem, pois o jogo, em ambos, é com as imagens²⁰. Note-se que Guimarães Rosa também já se entregara à montagem, em outro conto: “Cara-de-Bronze”. Já na epígrafe deste conto, brincadeira e jogo são convocados como imagens preparatórias. O enredo do conto é bastante simples: Cara-de-Bronze, um latifundiário velho, paralítico, isolado e desconfiado, solicita a um homem de confiança, o Grivo, que viaje pelos arredores e depois venha lhe contar “o quem” do mundo.

A forma deste conto, porém, destoa dos demais do conjunto de *Corpo de Baile*, embora, como já mencionado, ali o próprio Rosa questione os limites entre conto/poema/novela e ponha em jogo os títulos que deu, brincando com os formatos no sumário. Em “Cara-de-Bronze”, temos verdadeiros cortes, rubricas, e até um roteiro intercalado ao conto. Além das constantes quebras do fluxo narrativo (a que venho chamando de cortes, usando essa denominação da mesma forma que se fala em corte nas mudanças de planos de um filme), há variações na forma de apresentação (quanto à estrutura: narrativa, dramática ou de roteiro) e intercorrências de notas de rodapé. As notas, neste conto, variam entre cortes que promovem abertura para outras cenas, ou notas explicativas (como as longas listas de vegetação e animais catalogados pelo Grivo) ou ainda notas remissivas. Nessas remissões, o surpreendente é que Rosa traz as citações na língua original (italiano – Dante, grego – Platão, latim – Bíblia, alemão – Fausto) traduzindo para o leitor apenas as citações ao *Chandogya-Upanixad*, que são citadas em complementação ao *Fausto*, de Goethe.

Para o leitor comum, essas citações são verdadeiros obstáculos à compreensão do texto, obrigando à busca pelas traduções, ou apenas à aceitação intuitiva de que as remissões põem “Cara-de-Bronze” em diálogo com textos fundamentais da cultura. Notável que os textos da cultura ocidental não são traduzidos por Rosa no enxerto do conto, e sim o da cultura oriental, o *Chandogya-Upanixad*, que contém ensinamentos hinduístas.

1.4 ANTIGRAMATICAL

²⁰ Quando me refiro a imagens literárias, entendo-as como construções que operam deslocamentos do sentido literal das palavras, seja por figuras de linguagem, seja por montagem (na frase, na palavra).

Na temática, “Cara-de-Bronze” pouco dialoga com o *Riverão Sussuarana*, já que é um texto sobre a contemplação e a palavra, mas, na forma, a inspiração parece ter sido direta, pois ambos flertam com uma desestruturação estruturante, ambos se configuram textualmente como montagem. Glauber indica já ter percebido essa qualidade nos textos de Rosa quando, no início do *Riverão*, numa introdução à sua relação pessoal com o escritor, diz:

Visitando Arnaldo Carilho e Mario Dias Costa no Palacyo Ryo Branko algumas tardes parava no Gabinete das Fronteyras onde o Mestre me deu cordas.

Primeiro contou que viajara de Montes Claros a Caldas de Cipó pra tomar nota das cores de uns bezerros vermarronzim.

E noites escrevendo ruidos na madrugada com luzes que lhe fugiam.

Retirou da gaveta uns contos ciganos, à mão, e me pediu pra ler em voz alta advertindo: “São contos em cinemascópio colorido...”. (ROCHA, 2012, p. 11)

Ao longo de *Riverão Sussuarana* a mistura literatura/cinema ocorre em vários níveis. Diretamente, é palpável no vocabulário de referência a processos cinematográficos: quando relata a investigação pessoal da morte de Anecy, acusa o marido de “Montagem mal feita” (ROCHA, 2012, p. 180); ou quando está narrando o embate Riverão/Comandante “Seu Grober bateu o primeiro take da Mitchell e desceu a ladeira travelando no carro de boi: — Deste carrinho o Marechal Mauro vai gostar, e uma sequencinfinita, bota as Baqueanas nos eixos pro movimento cantar macio...” (ROCHA, 2012, p. 212); ou no fechamento do livro quando diz que “Esta misteriosa relação explica o surgimento de Guimarães Rosa personagem deste romance montado às mortes de minha irmãs” (ROCHA, 2012, p. 235).

De forma indireta, há referência aos próprios roteiros de Glauber: *Deus e Diabo na Terra do Sol*²¹ é convocado na canção de Lampião (ROCHA, 2012, p. 134-137), atribuída, no romance ao cego Deraldo: “— O Cego Deraldo das Horas Dantas passou muitas vezes cantando o Cauê de Lampião...” (ROCHA, 2012, p. 225); *O nascimento dos deuses*²² é referido inúmeras vezes, diretamente na página 195, e indiretamente quando fala de anábase – “Tiveste na anabazyz?” (ROCHA, 2012, p. 22) – ou de Ciro e Alexandre – “antes que eu reescrevesse a vida de Cyrus e Alexandre, num Exylyo de 1971 a 1976” (ROCHA, 2012, p. 200).

²¹ As canções do referido filme e sua origem em farta pesquisa local estão esmiuçadas no artigo: MONZANI, Josette. Glauber e a cultura do povo. *Revista USP*, n. 30, p. 290-306, 1996.

²² O roteiro não chegou a ser filmado. Um estudo aprofundado do roteiro e sua relação com a formulação de sertão por Glauber pode ser encontrada na Tese de Demétrio Panarotto: PANAROTTO, Demétrio. **Glauber Rocha: de Xenofonte a Euclides da Cunha, de Euclides da Cunha a Xenofonte**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2012.

Mas, certamente, o mais interessante é quando a relação literatura/cinema perpassa a própria (des)estruturação do texto, nos já mencionados cortes, desvios e incorporações de outros textos ao fluxo do romance, tais como canções (de Lampião, Sussuarana); peça teatral sobre o tópico do boi bonito²³, assim introduzido: “Meio dia Linda veio com Luiz Papagayo e Duendes Vagalumes fazê um teatrinho” (ROCHA, 2012, p. 119); “á-bê-cê”, como já esmiuçado quando o comparei a “Dão-lalalão” e até dois contos de autoria atribuída por Glauber a sua irmã Anecy Rocha.

Desenhado esse percurso, forçoso concluir que os ensinamentos de Eisenstein, que notoriamente influenciaram a concepção de Glauber sobre a montagem, foram também trazidos para sua produção literária. Essa transposição é natural, pois mesmo Eisenstein não discrimina o uso da montagem pelo cinema ou literatura, sua concepção de montagem é ampla e aplicável a todas as artes. Nos seguintes trechos de *O século do cinema*, percebemos o que Glauber entende por montagem, e como argumenta sobre a autonomia desse princípio em relação à narração:

A busca do "imponderável" cinematográfico jamais foi o alienado jogo da forma na forma, do plano no plano ou da luz na luz, embora tais conflitos abstratos valham como a melhor pintura moderna não figurativa.

Recusa-se uma existência formalista para o cinema porque seu próprio e incontido poder de criar no conflito a problemática imprevisível leva até mesmo o intencional jogo da forma pela forma abstrata de criar uma Entidade.

Partindo daí (e numa sala de montagem temos verificado que o princípio teórico se realiza na prática) podemos romper com o cinema narrativo-literário e partir para aquele em que a câmera e a montagem CRIAM uma dimensão fílmica sobre o tema e não CONTAM uma Heuztória com pré-existência literária. (ROCHA, 2006, p.49)

as linguagens são de tal diversidade que um filme fiel à *Montanha mágica*, de Thomas Mann, seria talvez péssimo, ao passo que qualquer fiel a uma novela de quinta classe pode alcançar rendimento artístico.

Isto porque o cinema não é arte "explicativa" e daí ser escape para todo verbalismo saturado e sua dinâmica ser peça da teoria poética – a palavra existir coisa substantiva talo fotógrafo cinematográfico: dessa abstração passar à existência pela sucessão de palavras semelhantes a fotogramas ou planos, isto é, montagem criando *ad infinitum* uma arte clara porque pura. (ROCHA, 2006, p.79)

A discussão que Glauber coloca nesses trechos é retomada das concepções de Eisenstein sobre a montagem como princípio motor, que dá vida à arte, por meio da quebra da linearidade. O conflito aqui é entre a sucessão linear e a ruptura criativa. Tendo por horizonte o princípio dialético, Eisenstein defende a montagem dialética, que produzirá movimento no

²³ Esse tópico, tal qual ocorrido com o “á-bê-cê”, é oriundo das memórias de infância de Glauber, das festas de bois-de-reis, como referido por Teresa Ventura: (VENTURA, 2000, p. 30-31).

embate tese/antítese: “montagem é conflito. Tal como a base de qualquer arte é o conflito (uma transformação “imagística” do princípio dialético). O plano aparece como a célula da montagem. Em consequência, também deve ser considerado do ponto de vista do conflito.” (Eisenstein, 2002, p. 43).

Segundo o pensamento do cineasta russo, o que se põe como jogo, na montagem, é a relação entre os fragmentos: não como encadeamento lógico, mas como colisões, cuja junção, para formar sentido, depende do espectador. Esse proceder, comum a todas as artes, se intensifica quando o jogo é simultâneo, como no teatro Kabuki; ou quando há um laconismo ou condensação dos elementos, como no haikai. Na relação entre os fragmentos, se constrói o ritmo, a tensão e a significação:

o quadro cinematográfico nunca pode ser uma *inflexível letra do alfabeto*, mas deve ser sempre um *ideograma* multissignificativo. E pode ser lido apenas em justaposição, exatamente como um ideograma adquire *significação, significado* e até *pronúncia* específicos (ocasionalmente em oposição diametral um ao outro) somente quando combinado com um indicador, em separado, de leitura, ou de mínimo significado – um indicador para a leitura exata – colocado ao lado do hieróglifo básico. (EISENSTEIN, 2002, p. 73)

A condensação, como sinaliza Eisenstein, por vezes produz um efeito cômico, decorrente da tendência dedutiva universal de extrair um significado de dois elementos justapostos:

Esta tendência a juntar numa unidade dois ou mais objetos ou qualidades independentes é muito forte, mesmo no caso de palavras isoladas que caracterizam diferentes aspectos de um único fenômeno. Um exemplo extremo disso pode ser encontrado no inventor da “palavra *portmeanteau*”, Lewis Carroll. (...) O encanto deste efeito “*portmeanteau*” é construído com base na sensação de dualidade que existe na palavra formada arbitrariamente. (...) Este efeito cômico é conseguido através da percepção tanto do novo resultado quanto de suas duas partes independentes – ao mesmo tempo. (...) Acho evidente que o fenômeno que estamos discutindo está mais do que difundido – é literalmente universal. Por isso, não há nada de surpreendente no fato de uma plateia cinematográfica também fazer uma inferência precisa a partir da justaposição de dois pedaços de filme colados. (EISENSTEIN, 2002a, p. 15-16)

Do traçado que viemos fazendo quanto à estrutura e composição de *Riverão Sussuarana*, fica claro que, nele, a montagem é levada ao extremo: está na formação de palavras, na formação dos episódios aglutinados, nas referências múltiplas e simultâneas. Com aparência de brinquedo, ou de rebeldia, as disrupções do *Riverão* compõem o que Glauber chamou de antigramaticalidade:

Meu livro tem a fala do povo. O problema é que a burguesia e a pequena burguesia urbana têm uma outra fala. **E a fala do Terceiro Mundo, a fala**

secreta, a fala selvagem, a fala reprimida, é uma fala antigramatical. A gramática é ditadura do patriarcalismo. Na gramática, a língua é forjada segundo todo um sistema de dominação pré-estabelecido. (ROCHA, 1978, p. 37, grifo meu)

Vê-se, então, que as dificuldades de leitura, atribuídas à loucura ou ingenuidade de Glauber, fazem parte de uma estratégia discursiva, da mesma forma que a montagem opera uma estratégia para a conclusão de um filme. Em entrevista sobre o lançamento do *Casa de Lava Scrapbook*, caderno de colagens que acompanhou o processo de filmagem de *Casa de Lava*, o cineasta Pedro Costa estabelece esse paralelismo de procedimentos (colagem no caderno/montagem do filme):

E é a magia da colagem que é uma arte leve, infantil e barata como o cinema podia ser. E, de vez em quando, algumas palavras, uma estrofe de um poema que pode ligar várias coisas. As actualidades e a poesia. Privado de alguma dessas duas caras - uma mais antiga, mais esquecida e outra nova, mais luminosa - acho que o cinema perde muito. (...) É assim que o cinema se faz. Começa por ser associativo, dissonante, aproximativo, elementar, primordial. Mais tarde um filme pode começar a pensar por si próprio. Dois planos juntam-se e fazem nascer uma outra coisa nova. E este terceiro elemento é a parte profunda e misteriosa. Mas o tipo de trabalho que está aqui não é nada original, já foi feito mil vezes, por exemplo por um tipo agora fora de moda, André Malraux, que lhe chamou o "museu imaginário". E depois foi levado para o cinema pelo Jean-Luc Godard. Trata-se de tentar materializar a tal terceira parte que é sempre invisível. É esse tipo de construção que tento fazer aqui.

(COSTA, Pedro. Entrevista a Nuno Cobra. **Morrer Mil Mortes**. Disponível em: <http://www.publico.pt/temas/jornal/pedro-costa-morrer-mil-mortes-24402347>)

Glauber transpõe para o texto essa leveza infantil da colagem, brincando com a língua o tempo todo, tendo por meta a antigramaticalidade. O trabalho com a linguagem, então, traveste-se de erro: são incontáveis palavras sem acentuação ou com acento diferencial, já abolido em 1971 (sôbre, fôra, mêdo, êsse); é constante a troca de “i” por “y”, “s” por “z”, “c” por “k”; há troca propositalmente “errada” de “j” por “g”, “z” ou “ç” por “s” (geito, economisando, dansarinos); palavras escritas como se fala (mulhé, milhó, cumê); palavrões em profusão e até uma mistura de línguas (tu eres, this is paradise).

O erro, em *Riverão*, tem, portanto, um propósito:

De Rosa é o povo falar português Bugre misturado às contribuições milionárias de todos os erros como queria
Oswald de Andrade (ROCHA, 2012, p. 234)

Nessa proposição, o valor da mistura, que apaga a centralidade do correto: português bugre, português contaminado de todos os erros.

CAPÍTULO 2 – ONDE HÁ GLÓRIAS SOBRE CRIMES, QUE SÃO AS RUÍNAS?

Numa terra linda vive um povo triste porque pobre,
bagaço da uzynengenho artystykaz kolonyays, era
o São Francisco o Rio que unia Mynaz ao Nordeste
de sub vida da subempreza assucareira algodoeira
coureira infrindustrializado pela SUDENE DOS
CYCLOS — aquele Juiz de porre a Boreste da
Gave a e a nave seguia a Paulo Afhonzo, tumulo
do Burguês Nacyonalyzta Delmyro Gouveya,
destruido pelo Ymperyalyzmo Inglez... unh
ainhaña — onde há glorias sôbre crimes... que são
as Ruynaz?

(Riverão Sussuarana, p. 220)

O Rio corre vazio;
A luta de classes continua
Ruínas feias mitos pobres
Quem vive o prazer da natureza sem geografia.

Roma, 1979

(Poemas Eskolhydos de Glauber Rocha, p. 21)

2.1. CRISTAIS

Walter Benjamin comparece em *Riverão Sussuarana*:

Sempre tentado a escrever romances teóricos falei com Mike que Walter Benjamyn granditelectual judeu suicidou-se amedrontado dos Nazystaz numa fronteira da Segunda Guerra Mundial e mandei-lhe anotar o livro do filósofo húngaro Georgeiu Lucaskatansky, traduzido no Brazyl, o que pôs críticos Marxystaz contra Rosa de coloridas infinitas pétalas cheirosas. (ROCHA, 2012, p. 12)

Esse trecho é sua única menção nominal. Mas Benjamin também comparece no *Revolução do Cinema Novo*:

Li em Walter Benjamin uma máxima de Brecht: “É melhor as más coisas novas que as velhas coisas boas”. Os revolucionários têm medo das coisas novas em arte. São tradicionalistas, viciados na cultura burguesa. (ROCHA, 2004, 165)

Creio que a dimensão poética é o estímulo maior do marxismo. O materialismo cientificista é o princípio do neofascismo – (Benjamin diz que Brecht assinalava que na Rússia, havia uma “ditadura sobre o proletariado”). (ROCHA, 2004, 168)

O escrever é mais livre. Pode-se escrever aquilo que se quer e se o livro não é publicado, não importa. Em vez disso, o cinema implica em uma máquina, mas não existe diferença entre a máquina de escrever e a cinematográfica, como é claro desde Walter Benjamin. Existe uma máquina que escreve letras e outra que naturaliza imagens: as letras ou as imagens são produtos da sua imaginação. Mas hoje o cinema é uma aventura bastante difícil e muito arriscada. (ROCHA, 2004, p. 300-301)

Os trechos citados fazem parte dos seguintes textos da coletânea *Revolução do Cinema Novo*: América Nuestra 69 e Filmcrítica 75. O primeiro artigo, América Nuestra, é uma espécie de anotação crítica de Glauber. Conforme nota da edição, o roteiro de *América nuestra*, que não chegou a ser filmado, inspirou *Terra em Transe* (ROCHA, 2004, p. 528). Nessa anotação, Glauber se reporta a ambos projetos (*America nuestra* e *Terra em transe*), ao *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (*Antônio das Mortes*), além de outros filmes que planejava filmar: *O leão de sete cabeças* e *A morte de D. Quixote*. Essa pequena anotação lembra as páginas de um diário, em que a escrita não se direciona a um leitor ideal, mas se dá como espécie de diálogo interior, cheio de comentários e desvios. Listando suas impressões sobre cinema e cineastas, esclarece: “Falo aqui destas coisas porque quero talvez me livrar de todas as influências boas e ruins para me preparar para filmar” (ROCHA, 2004, p. 163).

Nesse artigo, a menção a Benjamin, visando a chegar em Brecht, se insere no comentário sobre a necessária vinculação entre estética e política revolucionárias. A defesa clara de Glauber, nesse pequeno texto, é pelo exercício dialético do cinema: “Chega de

criticar o cinema, é preciso transformá-lo. O exercício dialético do cinema pode gerar novas formas e introduzir o espaço na montagem, que ainda é rígida por um princípio temporal” (ROCHA, 2004, p. 167). Seu modo de conceber a dialética aponta para a poesia enquanto trabalho com a forma:

A dialética me parece um soneto – em Petrarca, por exemplo, há tanta lógica quanto há tanta imponderável sensação e percepção; são funções básicas do poema. De Petrarca a Mallarmé – seria como de Chaplin a Godard – neste momento a obra de arte se faz prática (e práxis) no cinema nada mais fascinante. A montagem dialética deve começar pela análise das estruturas. (ROCHA, 2004, p. 168)

O segundo artigo que menciona Benjamin em *Revolução do Cinema Novo*, Filmcrítica 75, é uma curta entrevista a Judita Hribar. O comentário que menciona Benjamin se insere dentro da pergunta de Hribar sobre como seria o método de trabalho de Glauber. Sua resposta parte do princípio de que “um filme é somente a materialização audiovisual de ideias” (ROCHA, 2004, p. 301). Assim, enquanto construção de um pensamento, sua prática é orientada por uma ética revolucionária. Mas esse resultado a que almeja não engessa seu método, ao contrário, justamente por acreditar na possibilidade de um filme ser um produto revolucionário, sua forma não se exaure:

Não existe diferença entre a ideia e a forma: a linguagem é o resultado e o produto dialético das contradições. (ROCHA, 2004, p. 300)

Procuro aprofundar a análise dialética da história, deixo que os atores liberem suas energias, essa liberação das energias dos atores promete um produto estético diferente e coincide automaticamente com a liberação das estruturas audiovisuais. (ROCHA, 2004, p. 301)

Eisenstein tinha um pensamento político também em relação à montagem. A sua montagem é dialética e sintética, e isso cria a poesia ou a estética; chegar à síntese é um trabalho de pesquisa e intuição, como para a física demonstrar se torna ciência, lei. Com a arte você demonstra através da forma, mas em cada forma artística existe uma contradição, você intui mas não exaure, o que difere da fórmula matemática. A arte deixa sempre uma porta aberta para você, para uma interpretação diferente. (ROCHA, 2004, p. 303)

Se, por um lado, a menção a Benjamin nos trechos supracitados não dimensiona a extensão em que Glauber era familiar às ideias do pensador alemão, por outro, é palpável a afinidade de pensamento entre os dois. Acredito que tal afinidade se deva menos à possível leitura atenta de Glauber e mais à semelhança de postura frente à tarefa da arte. Ambos, em seus diversos textos, indicavam que, por meio da arte, seria possível um despertar, um desanestesiamento da alienação capitalista. Não é o intuito desta pesquisa revisar detalhadamente a obra de Walter Benjamin, mas parece-me conveniente, neste ponto, desenvolver alguns temas,

para que fique claro de que modo *Riverão Sussuarana* está impregnado de noções de Benjamin: os episódios do texto compõem imagens dialéticas, cuja apresentação proporcionada pela montagem revela fantasmagorias.

Evidentemente, Glauber jamais teve contato com o conceito de fantasmagoria, já que o livro das *Passagens*, obra póstuma e inacabada de Benjamin, teve sua primeira publicação em 1982, posteriormente, portanto, à morte de Glauber, em 1981. Porém o recurso recorrente a citações e à transmutação constante da voz que fala em seu livro expõe a todo tempo o caráter de montagem do texto, que se dá como uma circunvolução em torno da *heuztorya*. Nessa exposição de fraturas e nessa cesura de trechos aparentemente autônomos (à semelhança das mônadas de Benjamin) é possível subsumir a fala de uma história do Brasil que é violenta, opressora, escravocrata e machista, expondo, por meio dessas camadas circunflexas, a fantasmagoria dessa história. Ao mesmo tempo, *Riverão Sussuarana* apresenta um caráter fantasmagórico em outro sentido, igualmente potente, porquanto desfila diversos fantasmas pessoais de Glauber: as presenças-ausentes do pai, de Guimarães Rosa, das irmãs.

Em Benjamin, fantasmagoria é o caráter ilusório da cultura no contexto capitalista, vez que o fetichismo da mercadoria se espalha também entre as relações pessoais, de modo que as relações (opressivas) de produção se apagam, se ocultam, são esquecidas, nos produtos culturais:

X13,a – A qualidade (Eigenschaft) que se atribui à mercadoria como seu caráter de fetiche está ligada à própria sociedade produtora de mercadorias, na verdade não tanto como ela é em si, mas como ela desde sempre se representa e acredita se entender, ao abstrair do fato de que ela produz precisamente mercadorias. A imagem (Bild) que assim ela produz de si mesma e que costuma rotular como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria (cf. Eduard Fuchs, *Der Sammler und der Historiker*, III). Em *Wiesengrund*, ela é “definida como um bem de consumo no qual nada mais deve recordar como se realizou. Ele é magicizado quando o trabalho ali armazenado aparece como sobrenatural e sagrado, já que ele não pode mais ser reconhecido como trabalho” (T.W. Adorno, “Fragmente über Wagner”, *Zeitschrift für Sozialforschung* VIII, 1939, 1/2, p.17). Além disso, do manuscrito de “Wagner” (p.46/7): “A técnica orquestral de Wagner (...) expulsou da configuração estética o interesse na produção imediata de som (...) Quem compreendesse completamente porque Haydn, em passagens piano, duplicou os violinos com uma flauta, poderia talvez chegar a um esquema para a percepção de porque a humanidade deixou há milênios de comer cereais crus e assou pão, ou porque ela poliu e aplainou seus utensílios. No objeto de consumo, o vestígio dessa produção deve se tornar esquecido. Ele deve parecer como se não fosse mais de modo algum fabricado, para não revelar que justamente aquele que troca não o produziu, mas se apropria do trabalho contido nele. A autonomia da arte tem como origem o ocultamento do trabalho”. (BENJAMIN, 1997, p. 74)

Como método de combate às naturalizações e ocultamentos ideológicos, Benjamin forjou uma visão própria quanto ao materialismo histórico, ponto central das famosas teses “Sobre o conceito de história”²⁴, nas quais refuta uma linearidade progressiva da história em prol de uma leitura a contrapelo, constelatória, desenvolvendo este ponto nas *Passagens* como:

N2,6 – Um problema central do materialismo histórico que finalmente deveria ser observado: se a compreensão marxista da história tem de ser adquirida necessariamente ao preço da visibilidade (*Anschaulichkeit*) da própria história. Ou: por qual caminho é possível unir visibilidade intensificada e aplicação do método marxista? O primeiro passo deste caminho será assumir o princípio da montagem na história. Erigir, assim, as grandes construções a partir de minúsculos elementos confeccionados de modo nítido e preciso. E mesmo descobrir, na análise do pequeno momento particular, o cristal do acontecimento total (*Totalgeschehen*). Romper, portanto, com o naturalismo histórico vulgar. Compreender a construção da história enquanto tal. Na estrutura do comentário. # Detritos da história # (BENJAMIN, 1997, p. 74)

O “cristal do acontecimento total”, a mônada, é a imagem dialética:

N2a,3 – Não é que o passado jogue sua luz sobre o presente ou o presente, a sua luz sobre o passado, mas imagem é aquilo onde o que já foi e o agora se reúnem de forma relampejante em uma constelação. Em outras palavras: imagem é a dialética na interrupção (*im Stillstand*). Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação entre o que já foi e o agora é dialética: não é decorrer, mas imagem, que irrompe. – Só imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas); e o lugar em que se encontram é a língua. # Despertar #.

(...)

N3,1 – O que distingue as imagens das “essências” (“*Wesenheiten*”) da fenomenologia é o seu índice histórico. (Heidegger tenta em vão salvar abstratamente a história para a fenomenologia, através da “historicidade”). Estas imagens devem ser inteiramente distintas das categorias das “ciências do espírito”, do chamado *habitus*, do estilo etc. O índice histórico das imagens diz, de fato, não só que elas pertencem a uma época determinada, mas sobretudo que elas alcançam a legibilidade apenas em uma época determinada. E precisamente conseguir alcançar essa “legibilidade” é um ponto crítico determinado do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: todo agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele a verdade está saturada de tempo até a ruptura (*Zerspringen*). (E esta ruptura nada mais é que a morte da intenção, que coincide, assim, com o nascimento do autêntico tempo histórico, do tempo da verdade.) Não é que o passado jogue sua luz sobre o presente ou o presente, a sua luz sobre o passado, mas imagem é aquilo onde o que já foi e o agora se encontram de forma relampejante em uma constelação. Em outras palavras: imagem é a dialética na interrupção. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação entre o que já foi e o agora é dialética: não de uma natureza temporal, mas imagética (*bildlicher*). Só imagens dialéticas são

²⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, traz no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, que está na base de toda leitura.
(BENJAMIN, 1997, p. 75-76)

Miriam Hansen, em “Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia”, discorrendo sobre a teoria da experiência em Benjamin, argumenta como, dadas as circunstâncias de pobreza de experiência, haveria uma possibilidade de transformação do modo aurático da experiência na citação, aliada à leitura crítica que se dá na alegoria: “É que só em estado fragmentado, como ‘citação’, o sedimento utópico da experiência pode ser preservado, arrancado do *continuum* vazio da história” (CAPISTRANO, 2012, p. 215). Se a alegoria tem o condão de transpor a experiência, rompendo o tempo linear, essa operação se dá na linguagem:

O que está em jogo para Benjamin é a possibilidade de um *uso* diferente da linguagem, um uso capaz de mobilizar o poder mimético historicamente concentrado nela contra o “‘era uma vez’ da narrativa histórica clássica”. Ao definir o “lado pedagógico” do *Projeto das Passagens*, ele cita Rudolf Borchardt: “Treinar nossa faculdade de criação de imagens para olhar de forma estereoscópica dimensional para as profundezas das sombras da história”. Esse olhar heurístico deveria produzir não imagens hermenêuticas (nas quais o passado e o presente se iluminam mutuamente como um *continuum*), mas “imagens dialéticas” – imagens “em que o passado e o agora cintilam numa constelação”. A óptica dialética do olhar histórico detém o movimento das imagens (“naturais”, arcaicas, míticas, oníricas) no momento de seu “acesso à legibilidade”; dá-lhes um “choque”, ou seja, alegoriza-as, possibilitando que sejam citadas. No entanto, só “na paralização” elas podem tornar-se imagens genuinamente históricas, mônadas que resistem à continuidade catastrófica do tempo. “A primeira etapa dessa viagem será transpor para a história o princípio da montagem” (CAPISTRANO, 2012 p. 222)

Lembrando que, para Benjamin, a catástrofe é o eterno retorno do mesmo, sem diferença, valoriza-se o estranhamento como aquilo que resiste ao mesmo. Se a alegoria se relaciona com as ruínas, se, por meio dela podemos ser levados a outros tempos, que se presentificam no agora da leitura crítica, a citação e a montagem sublinham o mesmo efeito relampejante, por manterem em aberto as significações, mantendo-as estranháveis.

Quando analisa a diferença entre alegoria e símbolo de acordo com Walter Benjamin, Jeanne-Marie Gagnebin, em “Alegoria, morte, modernidade”, acrescenta à alegoria, enquanto instrumento crítico, uma relação com a morte:

O papel da crítica – e da filosofia – é aqui definido por Benjamin com uma clareza cortante: tirar das formas artísticas e linguísticas (ou na obra das *Passagens*, das formas sociais fantasmagóricas), a partir do emaranhado histórico por elas desenhado, seu vulto futuro, tal qual a morte o revelará, ele esqueleto tão caro aos alegoristas barrocos. Vulto desconjuntado e confuso

que não reproduz necessariamente a harmonia do vivo, mas se compõe de escombros, de elementos disparatados ou extremos, como o ressaltará o “Prefácio”; somente esses destroços, esses fragmentos dispersos de uma totalidade, reconhecida como sendo enganosa, deixam entrever o esboço de uma outra realidade, redimida. A teologia mística de Isaac Luria e as mais ousadas pesquisas da vanguarda estética se ligam assim no centro da doutrina benjaminiana da alegoria, que também é, profundamente, uma teoria da história como lugar conjunto da significação e da morte. A interpretação alegórica, essa produção abundante de sentido, a partir da ausência de um sentido último, expõe as ruínas de um edifício do qual não sabemos se existiu, um dia, inteiro; o esboço apagável e mutável desse palácio frágil orienta o trabalho crítico. A história não é, pois, simplesmente o lugar de uma decadência inexorável como uma infinita melancolia poderia nos induzir a crer. Ao se despedir de uma transcendência morta e ao meditar sobre as ruínas de uma arquitetura passada, o pensador alegórico não se limita a evocar uma perda; constitui, por essa mesma meditação, outras figuras de sentido. Ademais, quer ele o reconheça ou não, o trabalho do alegorista revela que o sentido não nasce de uma objetividade primeira do objeto (perdido), mas da ausência desse objeto, ausência dita e, deste modo, tornada presente na nossa linguagem. Esse trabalho nos indica assim que o sentido não nasce tanto da plenitude e da eternidade como, também, do luto e da história, mesmo se, através deles, estamos em busca de outro tempo. (GAGNEBIN, 1999, p. 45-46)

Ao contrário do símbolo, que se apresenta como imediato e total(izante), a alegoria implica uma demora, uma operação associativa para além do que está escrito, sem nenhuma promessa de verdade final. Assim, como exposto por Gagnebin, a finalização desse quebra-cabeça fica a cargo do leitor-crítico, que deve ter uma postura ativa, para que seja capaz de reconhecer os sinais, se não do Messias, ao menos do potencial revolucionário do desmonte da farsa fetichista.

O artigo “Fogo na Kultura”, publicado por Glauber em 1979 na revista *Encontros com a Civilização Brasileira* v. 15, impressiona pelo diálogo com as noções que trabalhamos acima, cunhados por Benjamin e analisados por seus comentaristas. Como não tenho notícia de publicação em outras fontes além da revista, vale trazê-lo por inteiro:

Fogo na Kultura

I

O Polytyko é, antes de tudo, um intelectual.

A consciência é uma "emoção intelectual" que leva o homem a agir.

O Polytyko age sobre as massas, sua excepcionalidade moral e intelectual é que o faz Líder.

A História Capitalista e Socialista estabelecem diferenças entre o Intelectual e o Político.

A posição *Patônyka* de negar aos Poetas lugar na Repúblyka nasce da complexa covardia do Político.

O Político Capitalista se identifica ao Político Socialista que, *revolucionando uma situação econômica*, se nega a uma revolução Kultural.

A ética Socialista é uma épica autodidática que repousa sua linguagem nos valores ultrapassados da Kultura Capitalista.

Os valores mentais se organizam como autodefesa numa linguagem fetichista.

A Arte Revolucionária Sovyétika foi sacrificada em nome de uma Arte Religiosa, o Realismo Socialista.

Esta Lyturgya Kultural esterilizou (*pela Demagogya*) as possibilidades criativas do Intelectual Político.

O PC distingue os "Intelectuais", como aves raras e excêntricas, excelentes e úteis à propaganda.

Preconceito e origem de Tragédias!

O Político, se não é dotado de qualidades intelectuais, ocupa o posto de Político?

Por que o Intelectual, dotado de *qualidades políticas*, não ocupa o posto Político?

A qualidade, se existe, é Intelectual Política.

Se a Política é uma arte dialética de *Reflex ação* exige excepcionais dotes Intelectuais.

O Político repressor sofre mais de ignorância do que de burrice, curável pela psykanálize e pela Kultura.

O acaso e o oportunismo criam em todos os regimes, *Políticos Desqualificados*.

Estes, em geral, cozinham as saladas Fylozófykas que enchem as barrigas das Ditaduras.

O pânico gerado pela frustração do Político diante da Kultura, estabelece a Censura e as condenações.

Eis a Tragédia Heutzóryka que o Socialismo alimenta, sacrificando novos Sócrates como Romanos crucificaram Cristo.

O Político usurpador, Torturador, sectário, retrógrado, totalitário, bárbaro, cederá lugar ao Político que concretiza História e Cultura, Étyka/Eztétyka.

Os conflitos entre Intelectuais e Políticos nascem também da incapacidade dos Intelectuais de assumirem autênticas condições e posições Políticas.

Estes Intelectuais declinam de suas responsabilidades Políticas em nome de uma *Kultura direta ou indiretamente desligada da História*.

II

Existe uma burocracia crítica que reprime a criação artística.

Cientistas ou artistas investem o máximo de possibilidades na pesquisa, análise, classificação, comparação, síntese qualitativa da natureza da sociedade.

Os artistas são menos conscientes que os cientistas?

O Crítico (intelectual torturado na prática ambígua de projetar no artista sua fantasia) tem caráter provocatório que revela ao mesmo tempo cósmica frustração diante de vozes que se coletivizam através de uma revolucionária língua de letras, sons, imagens, cores, movimentos, aventura física, transcendência – a Desintegração Dialética – algo mais além do mecanismo ascético que faz dos críticos profetas amargurados da miséria cultural.

Os artistas são mais livres que os cientistas e não se pode aterrorizar a percepção/transmissão do in/consciente materializadas em profecias.

As providências da Ciência não são as mesmas da Arte, a tentativa da psicanálise em decifrar o *mergulho na experiência cega*

(Lenin&Althusser&Lacan) acaba nos limites em que somente o fluxo ilegal do Crítico se comunica à usina in/consciente do objeto.

Esquizofrenia – a integração não evolue do seu agravamento típico das mentes partidas de um revolucionarismo contestatário pequeno-burguês mas através processos em que Arte exerça com eficácia simbólica as leis de sua Ciência e que a crítica, abrindo sua sensibilidade à Arte, possa recuperar o visionarismo vital que a liberte do mecanicismo ideológico.

A febre poética do Homem – esta Kultura reprimida pelo patriarcalismo falocrata – gera, pelo furor das marcas, o movimento de estruturas mais poderosas que aquelas da máquina IBM – espelho terrorista da consciência totalitária.

A crítica se nutre da Arte e a Arte da vida – esta dialética produz uma estética crítica que reage a cada ruptura revolucionária da arte e reestrutura a regressão.

A desimportância atual da crítica e a decadência artística são os resultados de uma prática intelectual impotente para impor a luz de suas idéias: as armas do sistema são mais fortes que as consciências rebeldes das vanguardas sem marcas – o revolucionário vive a crítica e materializa seu Teatro até a Pátria, Paraíso ou a Morte, Transferência do tempo carnal ao espaço anti-histórico.

A intromissão psico-física do artista na eternidade mediante a língua fantástica é uma experiência tão intensa quanto a sexual e por isto é impossível ao crítico explicar o *êxtasztétyko*, experiência intransferível da vivência artística.

As teorias circulantes da Arte materialista histórica e dialética se apresentam paramentadas de preconceitos naturalistas e dogmatismos ideológicos que reduz a arte a um território castrado.

A esterilidade crítica produz um rigorismo dependente de subjetividades estéticas dialeticamente reestruturadas como camisa de força – porque se o crítico ouve o som e vive a fúria ele se transforma em seu próprio objeto artístico, espermiza a experiência criativa e rompe a explicação do mundo pelo sentimento, a eterna revelação.

Para André Breton, criador do surrealismo francês, nos anos 20, e Ele mesmo corpo surrealista, a metáfora é a mais poderosa força da linguagem, Kozmo Síntese Nuclear Tese da Produção *Symbólyka*.

Para mim também.

Eu sou Eu ou a Laranja da Terra?

Cientistas e Artistas desuni-vos!

(ROCHA, Glauber. Fogo na Kultura. in: SILVEIRA, Ênio; et al. **Encontros com a Civilização Brasileira**, n. 15. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, grifos originais)

Nesse pequeno texto, lê-se de forma condensada alguns dos postulados de Glauber sobre arte, crítica e cultura, percebendo-se seu esforço em convergê-las para a política e a história, sem dissociá-las da vida. Esses pontos de convergência são comuns a Benjamin, assim como a defesa de uma acessibilidade ao eterno via língua “fantástica”, língua trabalhada pela arte, que pode proporcionar experiência e revelação. A valorização do surrealista Breton (que também interessava a Benjamin) leva, nesse artigo, ao símbolo, que não era negado por Benjamin, mas cuja leitura, assim como nesse artigo de Glauber, não se

alinha a uma leitura fechada e progressiva da história, e sim a linhas de abertura e ruptura reveladoras.

“Fogo na Kultura” é posterior a *Riverão Sussuarana*. Temos em comum os traços de contaminação da linguagem (as trocas por k, y, z), de recursos enfáticos como uso de maiúsculas no meio da frase e itálico, de montagens dentro das palavras (in/consciente, êntasztétyko), além dos erros propositais (“evolue”, subtração de preposições: “através processos em que Arte exerça”). Na parte I do artigo, encontramos o eco de uma crítica que já está em *Riverão* e em inúmeras entrevistas anteriores de Glauber, a crítica a um dogmatismo de esquerda, que esteriliza e despota a arte. Se cotejarmos esse pequeno manifesto com as entrevistas anteriores, as cartas, o *Riverão* e a filmografia, perceberemos claramente o desenho de um pensamento inconformado, que se mantém em torno de temas trabalhados desde a juventude, como a revolta contra o subdesenvolvimento oriundo da submissão ao capital imperialista, a necessidade de uma revolução cultural e a reflexão constante sobre o papel do intelectual nesse contexto, apontando de inúmeras formas seu fracasso como ator político revolucionário, em razão da distância que mantém de uma instância difícil de apreender – aquilo que falta, como diz Deleuze – o povo.

2.2. MONTAGEM NUCLEAR

A presença-ausente do povo: “se houvesse um cinema político moderno, seria sobre a seguinte base: o povo já não existe, ou ainda não existe...o povo *está faltando*” (DELEUZE, 2005, p. 258-259). Ao abordar o que chama de cinema-corpo e cinema-cérebro, Deleuze se indaga quanto à possibilidade de um cinema político no cinema moderno, percebendo, no chamado Terceiro Mundo, o movimento maior de agitação, com cineastas como Glauber Rocha, Brocka, Pierre Perrault, Chahin. O cinema do Terceiro Mundo e das minorias é político justamente por, na falta do povo, contribuir para inventá-lo, pois, nesse cinema, ao contrário do cinema clássico, o povo não é um dado pré-existente, já posto, ainda que idealmente.

Também se diferencia do cinema clássico na separação público-privado, dado que, no cinema político moderno, esse liame de separação é descartado, o privado é imediatamente político, tal como na literatura menor (expressão recortada de Kafka e analisada em *Kafka: por uma literatura menor*, de Deleuze e Guattari). Não há evolução do arcaico ao moderno ou revolução modernizadora, o que há é um mundo misturado:

Há antes, como no cinema da América do Sul, uma justaposição ou uma compenetração do velho e do novo que “compõe um absurdo”, toma “a forma da aberração”. O que substitui a correlação do político e do privado é a coexistência até o absurdo, de etapas sociais bem diferentes. É desse modo que, na obra de Glauber Rocha, os mitos do povo, o profetismo e o banditismo, são o avesso arcaico da violência capitalista, como se o povo voltasse e duplicasse contra si mesmo, numa necessidade de adoração, a violência que sofre de outra parte (Deus e diabo na terra do sol). A tomada de consciência é desqualificada, seja porque se dá num vazio, como no caso do intelectual, seja porque está comprimida num vão, como em Antônio das Mortes, capaz tão-somente de captar a justaposição das duas violências e a contaminação de uma na outra.

O que resta, então? O maior cinema de “agitação” que se fez um dia: a agitação não decorre mais de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo *entrar em transe*, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo á aberração, tanto para por em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político, e o político no privado (*Terra em transe*). Daí o aspecto tão particular que a crítica do mito assume, em Glauber Rocha: não é analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual – fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração. (...) Extrair do mito um atual vivido, que designa ao mesmo tempo a impossibilidade de viver, pode fazer-se de outras maneiras, mas não deixa de constituir o novo objeto do cinema político: fazer entrar em transe, em crise. (DELEUZE, 2005, p. 260-261)

O mito como um atual vivido implica, então, em um choque de tempos, que provoca um transe, uma crise. No entanto, o mito também coloniza:

O diretor de cinema se vê perante um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades impessoais a serviço do colonizador. O autor não deve portanto fazer-se etnólogo do povo, tampouco inventar ele próprio uma ficção que ainda seria história privada: pois qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, está do lado dos “senhores”. É assim que vemos Glauber Rocha destruir de dentro os mitos, e Perrault denunciar toda ficção que um autor possa criar. Resta ao autor a possibilidade de se dar “intercessores”, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de “ficcional” por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*. (...) Não era esta a operação que Glauber Rocha fazia sobre os mitos do Brasil? Sua crítica interna começava desgarrando, por baixo do mito, um atual vivido que seria como que o intolerável, o que não pode ser vivido, a impossibilidade de viver agora “nesta” sociedade (*Deus e o diabo na terra do sol*); depois, passava a arrancar do “invisível” um ato de fala que não pudesse ser calado, um ato de fabulação que não seria a volta ao mito, mas uma produção de enunciados coletivos capazes de elevar a miséria a uma estranha positividade, a invenção de um povo (*Antônio das mortes, O leão de sete cabeças, Cabeças Cortadas*). O transe, o fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através

da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual. O autor faz entrarem em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, que é o único capacitado a constituir o conjunto. Mas as partes não são exatamente reais em Glauber Rocha, porém recompostas.(DELEUZE, 2005, p. 264-265, grifos originais)

Glauber, para Deleuze, foi capaz de perfurar a cultura colonizada e a colonizadora com uma fabulação do transe, uma destruição do mito por dentro, lançando mão do próprio mito. Nesta tarefa, a fabulação ganha contornos de luta, por permitir a invocação inventiva de um povo, e, nesse intento, convocar personagens reais ficcionados, criando um circuito fabulação-memória-povo: “Não o mito de um povo passado, mas a fabulação de um povo por vir. É preciso que o ato de fala se crie como uma língua estrangeira numa língua dominante, precisamente para exprimir uma impossibilidade de viver sob dominação” (DELEUZE, 2005, p. 266). Esse circuito fabulação-memória-povo é constituído a todo tempo em *Riverão Sussuarana*, que, na sua composição fragmentária e na sua língua(gem) estranha/estrangeira, convoca, a todo momento, personagens e eventos reais, históricos, conjugados à imaginação de uma grande batalha contra a dominação – da correção gramatical, do imperialismo, do patriarcado, do consciente sobre o inconsciente.

Nesse sentido, a fragmentação ganha um novo estatuto para Glauber, que, em 1977, formulou sua noção de montagem nuclear, tal como aparece no curta *Di*: a quantidade está na qualidade²⁵. Essa noção aparece nos créditos finais de *Di* e repete-se em entrevista concedida a Maria Lucia Rangel no Caderno B Jornal do Brasil em 28/05/1977. Apresentando-a como novidade teórica, indica que essa será sua nova ferramenta criativa:

a novidade prática e teórica do filme é a montagem nuclear, que, de acordo com Eisenstein, revela que a quantidade está na qualidade²⁶. *Di* é apenas um flash do que pretendo criar de agora em diante no cinema, em busca de uma montagem dialética que supere definitivamente a montagem literário-teatral do cinema contemporâneo, restaurada depois do impasse de Godard em 1968. (ROCHA, G. Um incômodo cineasta do terceiro mundo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de maio de 1977, Caderno B, p. 10. Entrevista concedida a Maria Lucia Rangel)

Após *Di*, Glauber finalizou apenas *Jorjamado no cinema* e *Idade da Terra*, sua experiência estética mais radical. Nesse intervalo, temos a publicação do *Riverão Sussuarana*. Não obstante a distância temporal entre o lançamento das quatro obras referidas, é importante

²⁵ *Di*, 15min 48s

²⁶ A meu ver, Glauber retirou esta noção do seguinte trecho de *O Sentido do filme*: “a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o *produto*. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o *resultado é qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente. A esta altura, ninguém realmente ignora que quantidade e qualidade não são duas propriedades diferentes de um fenômeno, mas apenas aspectos diferentes do mesmo fenômeno.” (Eisenstein, 2002a, p. 16, grifos originais).

mencionar a circunstância de que o ano de 1977 perpassa todas elas: *Di* e *Jorjamado* foram realizados naquele ano, *Riverão* já vinha sendo escrito e foi publicado em 1978, *A Idade da Terra* também já vinha sendo concebido²⁷, mas as filmagens começaram no final de 1977²⁸ e o lançamento ocorreu somente em 1980, após dois anos de minucioso trabalho de montagem.

1977 configura, então, um marco: é o ano da morte de Anecy (fato que rasga o *Riverão*²⁹), o ano da revisão ortográfica de Glauber, o ano da montagem nuclear e seus frutos cinematográficos. Embora não tenha deixado artigo escrito detalhando melhor a sua concepção sobre tal montagem, podemos inferir alguns de seus elementos a partir da obra final, ponto alto de sua radicalização estética. A virada metodológica em relação ao fragmento se acentua em *A Idade da Terra* porque, nesse experimento, não há nenhuma teleologia que ultrapasse e amarre o conjunto de blocos autônomos, como ocorria em filmes anteriores.

Aqui, cada sequência abre uma porta para a experiência, que só pode ser gozada³⁰, e não explicada. A linha que vai da aparição de Brahms, o imperialista a ser combatido, até sua morte, é tão sinuosa e quebradiça, que poderia simplesmente não existir, o filme poderia começar pela morte dessa personagem, esse momento não é o mais importante, muito menos direciona as sequências, elas são tão autônomas que o projetorista poderia escolher como exibi-las:

Não é para ter nem título nem créditos no filme: é uma outra experiência com o cinema. A questão da montagem nuclear na verdade era um pouco isso: quando você não tem início nem fim, você não tem um plano inicial, você não tem um plano no final, não há um significado produzido pelos planos que começam e terminam o filme, como os filmes geralmente têm. O filme na verdade pode ser passado em qualquer ordem, o projetorista faz a montagem, ele que faz a estrutura final do filme. (MIRANDA, 2005³¹)

Essa multiplicidade de entradas acarreta a confrontação com um excesso: em substituição à linearidade, temos o simultâneo – o tempo não é discernível, somos arrastados por um fluxo, uma correnteza que nos desorienta:

Com a montagem nuclear, Glauber já não forma conceitos por princípios de oposição e justaposição de partes. Há, em lugar disso, efeitos de suspensão e disjunção. Não há a totalidade orgânica, mas o fragmento, a simultaneidade.

²⁷ Pelo menos desde 1973, conforme dossiê da revista *Contracampo*, disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/idadedaterradossieintro.htm>>

²⁸ A famosa confusão em torno das filmagens no Museu de Arte Sacra da UFBA ocorreu em 27 de dezembro de 1977, conforme crônica de Claudio Luiz Pereira disponível em: < <http://www.mae.ufba.br/wp-content/uploads/2013/09/Ago-Jan-2015final.pdf>>

²⁹ “A morte de minha irmã Anecy Rocha, no Marçabril carioca de 1977, arrebatou a estrutura de “*Riverão Sussuarana*”” (ROCHA, 2012, p. 177)

³⁰ ROCHA, 1979 apud BENTES, 1997, p.67

³¹ Ricardo Miranda, um dos montadores do filme, em debate sobre *A Idade da Terra* no Cine Odeon. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/idadedaterradebatecineclubes.htm>>

(DE ARAÚJO LIMA, Érico Oliveira. **Imagem e acontecimento: caminhos com a montagem nuclear em Di Cavalcanti e A Idade da Terra.** XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2012, p. 7)

A justaposição de sequências independentes que em si contêm repetições e conflitos internos, associadas a uma sonorização livre, gera um explosivo acúmulo de tensões³². O resultado é a liberação de um êxtase: “Para que o público veja e ouça bem, é necessário que as projeções sejam perfeitas na medida do possível. Somente assim o público poderá curtir o extazextetyko (polytyko) de *A Idade da Terra*” (ROCHA, 2005³³). Nesse êxtase, e apenas nele, seria cumprida a utopia redentora:

A Idade da Terra é o resultado fílmico de Glauber Rocha aos 41 anos. Encerra o "Ciclo do Jovem Glauber", expressão cara àqueles que curtem "o jovem Marx". Este ciclo começa com *Pátio* (58) e se desenvolve revolucionariamente em *Barravento* (62), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (64), *Amazonas*, *Amazonas* (65), *Maranhã* 66 (66), *Terra em Transe* (67), *Câncer* (68), *O Leão de 7 Cabeças* (África, 70), *Cabeças Cortadas* (Espanha, 70), *História do Brazil* (Cuba, 72, com Marcos Medeiros), *Claro* (Itália, 75), *Di Cavalcanti* (77) para, à maneira das cúpulas barrocas, concluir a cathedral com *A Idade da Terra*.

Cathedral, monumento, painel cineterceyromundista que, modesta e humildemente (como o Aleyjadinho) significam a luta de um brasyleyro de 41 anos pela criação de uma sociedade redimida da nossa tragédia kolonyal. Para quem conhece minha trajetória ficcional, resumo que, em *A Idade da Terra*, "o cangaceiro mata Antonyo das Mortes (o ymperialismo polyvalente) e o povo triunfa na utopya". (ROCHA, 2005, op. cit.)

O povo, aquele que falta, triunfa somente na utopia de uma revolução estética, pois, no cotidiano desencantado, é a base de uma pirâmide de poder:

Aqui, por exemplo, em Brasília, neste palco fantástico no coração do planalto Brasileiro, forte irradiação, luz do Terceiro Mundo, numa metáfora que não se realiza na história, mas preenche um sentimento de grandeza, a visão do paraíso, essa pirâmide, esta pirâmide que é a geometria dramática do estado social, no vértice o poder, embaixo, as bases e depois os labirintos intrincados das mediações classistas.

(...)

Os povos subdesenvolvidos estão na base da pirâmide. Não podem fazer nada. Todos buscam a paz. Todos devem buscar a paz. Existirá uma síntese dialética entre o capitalismo e o socialismo, estou certo disso. E do Terceiro Mundo. Seria o nascimento da nova, da verdadeira democracia. A democracia não é socialista, não é comunista, não é capitalista. A democracia não tem adjetivos. A democracia é o reinado do povo. A democracia, a democracia é o des-rei-nado do povo. Sabemos todos que morremos de fome nos terceiros mundos, sabemos todos das crianças pobres, dos velhos abandonados, dos loucos famintos, tanta miséria, tanta feiúra, tanta desgraça, sabemos todos disto. É necessária uma revolução

³² MATTOS, Tetê. A imaginação cinematográfica em Di-Glauber. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) **Documentário no Brasil – Tradição e transformação.** São Paulo: Summus Editorial, 2004, p. 173.

³³ Artigo de Glauber Rocha: *Idade da Terra*, Aviso aos Intelectuais. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/glauberaviso.htm>>

econômica, social, tecnológica, cultural, espiritual, sexual, a fim de que as pessoas possam realmente viver o prazer. (ROCHA, 1980³⁴)

De sua parte, Glauber vinha tentando promover uma revolução estética, desde os manifestos com a estética da fome (em 1965³⁵) e a estética do sonho (1971³⁶), num percurso de exacerbação da violência na linguagem empregada: acentuação das descontinuidades das sequências, aceleração do ritmo de montagem, intervenção direta do diretor no filme (em falas off de comando de cena, comentários ou até deixando-se filmar, como ator), teatralização das atuações (exageradas, a sublinhar sua artificialidade), assincronia entre som e imagem, fragilização da constituição das personagens (que, com o abandono do roteiro, são criadas no momento da filmagem³⁷). É possível afirmar, então, que, desde *Barravento*, até *A Idade da Terra*, ocorre uma radicalização na descontinuidade narrativa dos filmes de Glauber, em paralelo a um processo de frustração com a perspectiva de revolução política. Enquanto se desfazia a unidade teleológica da narrativa fílmica, acentuava-se o convite a uma leitura ativa do filme, pela entrega ao êxtase estético.

Nessa aposta no êxtase pela fruição da arte, Glauber se aproxima mais uma vez de Eisenstein. Luiz Felipe Soares, a respeito da teoria do êxtase em Eisenstein, apresenta-o como “algo que nos altera, nos leva para além de nós mesmos, para um outro estado – “ex-stasis””, “estado que se produz por diferentes associação de imagens” (SOARES, 2015)³⁸. Abordando o ensaio *El Greco, cineasta*, Soares promove uma aproximação entre Eisenstein e Bataille, esclarecendo que, para Eisenstein, o êxtase, enquanto fenômeno, possuía diversas manifestações, seja o êxtase religioso, a histeria ou o orgasmo. Sua definição, então, atinge a radicalidade etimológica:

Mesmo escrevendo em russo, em cirílico, ele escreve *ex-stasis* assim, em alfabeto latino, indicando depois o sentido em russo: usa primeiro o termo *исступление*, que podemos traduzir por êxtase mesmo, frenesi, ou arrebatamento; depois a expressão *выход из себя*, literalmente *fora de si*; e por fim a expressão completa, *выход из привычного соотношения своего состояния*, algo como fora da proporção habitual de sua condição, um corpo que abandona as regras que normalmente regem seus movimentos, garantindo suas proporções. (SOARES, 2015)

³⁴ Fala de Glauber em *off*, inserida em *A Idade da Terra*, na sequência entre 2h06min e 2h15min33s da versão final.

³⁵ ROCHA, 2004, p. 63-67.

³⁶ *ibid*, p. 248-251.

³⁷ Conforme relato dos atores em release de *Idade da Terra* para a imprensa. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/idadedaterrarelease.htm>>

³⁸ SOARES, Luiz Felipe. **Ecoss e espadas: Eisenstein leitor de renascimentos**. Conferência apresentada dia 24 de outubro de 2015 no Seminário Eisenstein #2, na Fundação Casa de Rui Barbosa. Texto inédito, gentilmente cedido pelo autor.

Nessa desproporção reside um dos pontos que diferenciam representação e imagem: “representação, uma especificidade intencional, cultural, e uma imagem, algo aberto, geral, imprevisível, desregrado, carregado de potência quanto a sentidos, inserções, eficácia política em relação ao espectador” (SOARES, 2015). A imagem passa por um trabalho de associações e misturas, via montagem. Nessa operação associativa, Soares identifica o rastro de Aby Warburg, por uma leitura rigorosa que ambos (Eisenstein e Warburg) fazem de contextos históricos diferentes, aproximando-os em torno de um *pathos* desestabilizador. Analisando o trabalho realizado em *Ivan o terrível*, Soares identifica não só no ensaísmo de Eisenstein a teorização do êxtase, mas em toda a sua produção:

Para além do que descreve, em *A natureza não indiferente*, sobre *O velho e o novo*, **a mistura extática de gestos e tempos diferentes em Eisenstein é generalizada**. Extática, mesmo, no sentido que ele propõe, de ir sempre além de si mesmo, de ser sempre outro. E isso vale para os filmes, para os desenhos, para os ensaios – e muito provavelmente para o teatro. Principalmente quando se trata de desproporções (...)

Cada um dos seis longas que terminou em vida – com um pouco menos de intensidade no *Alexandre Nevsky* – traz na maioria dos planos uma dose apreciável de deformação ou ampliação da forma; transformação dramática ou debochada de rostos e corpos, principalmente sob efeito da grande angular; complicação geométrica das composições; contrastes extremos de texturas; exasperação da profundidade de campo; alterações violentas de ritmo etc; além de, nos dois últimos filmes, jogos intensos de relações entre os desenhos de produção e as partituras de Prokofiev. (...)Do mesmo modo, seu ensaísmo é um constante desafio aos editores pela extensão e pela **radical heterogeneidade de insights, hipóteses, argumentos e exemplos**. **Em todas essas atividades, como que freneticamente, ainda que em geral com rigor, Eisenstein solenemente negligencia fronteiras** entre oriente e ocidente, sagrado e profano, sofisticado e vulgar, ortodoxo e heterodoxo. (SOARES, 2015, grifos meus)

Os aspectos destacados por Luiz Felipe Soares em relação ao êxtase em Eisenstein em muito dialogam com a perspectiva da montagem nuclear que Glauber elaborou e apresentou em seus filmes finais, a meu ver, fruto de uma radicalização do seu trabalho com a montagem, que é provocadora desde seus primeiros filmes. Em entrevista de 1967 para a revista *Positif*, publicada em *Revolução do Cinema Novo*, detectamos elementos que já prefiguram esse apreço pela explosão extática fruto da montagem:

Há poucos dias, um amigo brasileiro me perguntou quanto eu vou resolver *contar uma história num filme*. Caio sempre num conflito e tento abrir um discurso crítico sobre a história.

O cinema político é uma discussão sobre estes fatos. E acho que a montagem está ligada a esta acumulação de vários conflitos, ao mesmo tempo subjetivos e objetivos. Gosto muito de Faulkner, porque há sempre nele uma *acumulação simultânea e progressiva dos conflitos*. Por outro lado, o meio social, os negros, a gente do Sul, isto poderia ser também o Nordeste do Brasil, ou algum país da América Latina. Existe aliás um romance de

Faulkner que eu quero filmar, é *The Wild Palms*. (ROCHA, 2004, p. 124, grifos originais)

Desse modo, mesmo sem haver uma posição *oficial* sobre o tema, podemos caracterizar a montagem nuclear com um exercício radical de fragmentação, no qual não corre uma teleologia que harmonize os fragmentos entre si – há a construção de um labirinto, cheio de entradas e saídas, sem que uma prevaleça sobre outra, não há meio nem fim, não há centralidade. Nesse descentramento, o excesso, a desproporção e a aparente desarmonia contribuem para um efeito de êxtase – desnorreamento, saída de si, instabilidade – no espectador, que se aproxima da obra pela razão (desafiada) e o sentimento (convocado) – outro ponto que Glauber³⁹ parece elaborar a partir de Eisenstein: “A força a montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador” (EISENSTEIN, 2002a, p. 29).

Nesse sentido, defendo que *Riverão Sussuarana* é um exercício literário de montagem nuclear, posto que apresenta uma configuração labiríntica, na qual não é possível tecer uma linha de ordenação entre os diversos blocos que o compõem. No Anexo I desta dissertação, apresento uma tentativa de apresentar os blocos componentes do romance, a fim de demonstrar a frouxidão de sua costura: os blocos são “montados” a cortes secos, bruscos, sem qualquer transição ou solução de continuidade – às vezes o corte se dá no meio de uma frase, outras vezes uma personagem que participa de um episódio se apresenta em outro, numa continuidade ainda assim pouco evidente. As ações entre os blocos não se sucedem linearmente, o tempo e o espaço são múltiplos, não é possível uma leitura linear deste romance, não há uma narrativa unificadora, e sim uma junção de narrativas que partilham os universos (fílmico, histórico, literário, biográfico, imagético) que povoavam as falas de Glauber sobre o Brasil. Talvez o subtexto a que Glauber se referia⁴⁰ – repetindo o gesto lúdico de Rosa, que propunha charadas com suas epígrafes – seja o próprio país e seus conflitos no tempo-espaço: a leitura, re-leitura, re-escritura, re-visão, é livre.

³⁹ Conforme referido na introdução desta dissertação, Glauber respondeu à crítica recebida de em carta na qual argumenta: “*Riverun* – assim começa Joyce em seu FYNNEGHANZ – pelo chamado louko. E Artaud? Bataille? Alvares de Azevedo; Leautréamont? **Onde está a Razão do Sentimento, germen criativo?** Você pode ter achado meu texto *obsuro* ou *marcante* *but* não aceito que o seja por eu não ter escrito *corretamente* a História, nem porque Koncretismo lhe parece *minha doença da juventude*, ou pela elaboração i-racional”.(ROCHA, Glauber. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de maio de 1978, Livro, n. 86, p. 5, grifo meu)

⁴⁰ Conforme referido na introdução desta dissertação: “Acho que o leitor deveria se dedicar um mês com o livro. **Ele tem uma mensagem secreta, que só os leitores vão descobrir. Como se diria, um subtexto.** O leitor poderá até reescrevê-lo, se quiser. Como eu reescrevi Guimarães Rosa”. (ROCHA, G. Glauber Rocha seus divinos e demônios (fazendo a cabeça). **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 e 17 de junho de 1979, Suplemento da Tribuna, n. 318, ano VI, p. 6-7. Entrevista concedida a Lurdes Gonçalves, grifo meu.)

A valorização do fragmento, em *Riverão Sussuarana*, dialoga diretamente com as noções de imagem dialética e de montagem: uma vez que os blocos que compõem o livro não se harmonizam, ganham autonomia, assumindo aspecto de constelação. Há um acúmulo, um excesso, uma correnteza que nos arrasta. A pontuação, que dá um certo ritmo e amarra suavemente os blocos, é o enfoque numa comitiva de jagunços, que, inicialmente, faria o transporte do gado, mas, com os percalços políticos que enfrenta, passa a combater o imperialista Karter Bracker. O jagunço mais temido é Riverão Sussuarana, que está sendo pago pelo Comandante. Rosa e Glauber estão como observadores, tomando notas ou até filmando a aventura do grupo, mas em muitos momentos o Rosa da comitiva assume uma postura ativa, ora como médico, ora como filósofo, ora como militar. Outros integrantes fixos da trupe são Linda, a mulher de todos, e Luiz Papagayo, que por vezes é o animal, por vezes é um negro. Os blocos autônomos que se interpolam ao avanço da comitiva se assemelham somente por delinarem conflitos, mas personagens, vozes, cenários, são cambiantes e independentes.

Dessa forma, ao desviar da linearidade narrativa, privilegiando a irrupção de fragmentos, Glauber parece por em prática a espacialização da montagem, já que o elemento temporal é descartado. Nessa operação, irrompe o tempo messiânico, pois o jogo, me parece, é com a utopia de redenção da dominação colonial: é Riverão quem liquida Karter Bracker, é “Rosupera James Joyce”⁴¹. Nessa conjuntura, a citação e a alegoria são outros fortes elementos que reforçam o argumento de um contexto do tempo messiânico, misturado, convulso, carregado de agoras, pois colaboram nessa mistura suspensiva do tempo.

Já nas primeiras páginas do *Riverão*, Guimarães Rosa é citado, ao lado de uma profusão de artistas. Mas não são meras menções, as referências se embrenham de tal forma nas frases que criam relações insuspeitas, aproximações críticas:

Abade João era vaidoso e nos transamos mais tarde diante do mar em Ilha: tinha cara de Lobo Recomido e me passou temperos literários.
Peguei a infância taligrafando “As Ventura Brazy Lêra”marcação de veredas: só o Sargento Teodoro, ajudante de Ordens do Governador José Sarney no Palacyo Holandez de São Luiz do Maranhão, sabia mais Geografya que Guimarães declinado no Gabynete das Fronteyras.
Contava o Myto que tal Sacerdote tinha descendentes prostituídos ou que duas mulheres lhe rompiam a existência de médico e militar nos Sertões passou Joseph Conrad reescrevendo a vida nos Consulados a partir de 1930 e além de sua geração Rosa floresceu quando todos os genios nacionais da Utopya 30 estavam paridos. (ROCHA, 2012, p. 11)

⁴¹ ROCHA, 2012, p. 233

A aproximação de Rosa a Euclides da Cunha é comum e já havia sido observada na coluna de jornal que Glauber escreveu em 1956 e que abre o *Riverão*. Mas, na mesma frase, logo em sequência, associam-se de uma só vez Guimarães Rosa, Os Sertões, Joseph Conrad, Revolução de 1930, geração literária de 30 e utopia. Essa frase-novelo proporciona associações críticas pouco comuns: a menção a Conrad rompe a sequência que poderia ser feita entre os demais elementos, provocando inúmeras possibilidades – sertão-mar, Conrad escritor-marinheiro/Rosa escritor-diplomata, Riobaldo/Marlow/rio, sertão/África, um sem-fim de associações.

Riverão Sussuarana segue nesse enovelamento, aglutinando referências quase que a cada frase. Mas não são apenas referências literárias, filosóficas ou históricas, a citação aglutina também a filmografia de Glauber, a já realizada naquele momento e a vindoura – há referências ao roteiro de *A Idade da Terra* (p. 12); às personagens Mata Vaca e Antônio das Mortes (ambas a partir da p. 20), de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro e Deus e o Diabo na Terra do Sol*; a Ciro e Alexandre (p. 242), do projeto de *O nascimento dos deuses*. Esse excesso de referências e citações joga o leitor a todo momento para fora do texto, de modo que a leitura é sempre entrecortada, dificultosa. Nesse sentido, entendo que *Riverão Sussuarana* não é passível de uma compreensão total – o presente estudo, nesta dissertação, tenta iluminar alguns pontos, ciente de que este romance não se presta a uma sistematização, a uma interpretação unificante. Escolho para análise conjunta o romance *A Menina Morta*, de Cornélio Penna, por acreditar que essa opção enriquece a reflexão em torno de uma concepção redentora da história/heuztorya em *Riverão*. Além disso, ambos romances partilham, talvez por sua estranheza, uma escassa fortuna crítica.

2.3 FANTASMAS

Quando me referi à fantasmagoria, apontei que essa noção é ambígua em *Riverão Sussuarana*, pois, concomitantemente ao desvelamento de uma condição opressora (fantasmagórica), ocorre em diversos momentos, por agentes distintos, a incorporação – que evoca os mortos ou animaliza o possesso. Essa noção é igualmente ambígua em *A menina morta*, pois, ao mesmo tempo que nos deparamos com a opressão escravagista/patriarcal (fantasmagórica), há uma atmosfera de terror sobrenatural que contamina e paralisa as personagens e influencia o próprio ritmo lento da narrativa, composta de 125 pequenos capítulos, nos quais se aprofunda o terror associado à ausência fetichizada da menina.

Já no tocante ao trabalho com a linguagem, em Cornélio Penna a invenção é bem menos evidente que em Glauber. A organização de *A menina morta* é a de uma narrativa tradicional, com princípio, meio, fim, capítulos claramente delineados, ritmados, tempo e espaço evidenciados, ortografia correta, narrador onisciente. Quanto à organização, partilha com *Riverão*, talvez, uma tendência à circularidade, com o espelhamento dos eventos final e inicial dos romances: respectivamente, morte da menina/morte figurada de Carlota; elogio a Guimarães Rosa/elegia a Guimarães Rosa. A sucessão dos capítulos acrescenta camadas de significado paulatinamente, fornecendo peças para uma visão global dos acontecimentos. Não há o efeito de choque de fragmentos descontinuados, não há a exposição nítida da montagem, há uma continuidade progressiva e lenta.

O enredo de *A menina morta* é relativamente simples: os eventos se dão numa fazenda produtora de café, a Fazenda do Grotão (próximo ao Rio Paraíba e à vila de Porto Novo, que hoje pertence à cidade de Caraguatatuba/SP), em torno da família Albernaz (a menina morta, o Comendador, Mariana e Carlota), os agregados (Celestina, Virgínia, Inacinha, Sinhá Rola, Manuel Procópio), empregados (Frau Luísa, estrangeira, Nolasco, um dos feitores, Justino, o administrador português) e escravos (Lucinda, José Carapina, Bruno – o cocheiro, Libânia, Ângela, Dadade, Joana Tintureira, Joviana). O casal de proprietários (Comendador e Mariana) perde a filha e manda buscar a outra filha que está estudando na corte e está prometida em casamento ao filho dos proprietários vizinhos – essa união dará ao jovem casal os títulos de barão e baronesa. Contudo, antes da chegada da moça, chamada Carlota, ocorre a morte de um escravo, Florêncio, que teria tentado assassinar o Comendador e foi “suicidado”. Após esse evento, o casal se desentende, pois a esposa desafia o marido solicitando um enterro cristão, cuja benção seria negada a um suicida. Com essa atitude, a Senhora Mariana se retira da fazenda, não ficando claro se foi expulsa ou se foi embora voluntariamente, nem se explica para onde ela foi. A chegada da nova menina, por sua vez, não traz a alegria esperada. Antes de finalizar as tratativas do casamento, o Comendador retira-se à corte, pois o filho caçula adoece num surto de febre amarela. Durante sua ausência, Carlota hesita quanto ao casamento arranjado. O Comendador também adoece e também vem a falecer. Carlota torna-se herdeira da fazenda. Seu irmão Pedro vem até a fazenda para finalizar os termos de sua herança, deixando claro que nunca mais retornará. Carlota desiste do casamento e alforria todos os escravos. Os agregados se retiram, menos Manuel Procópio, que assume a incumbência de auxiliá-la na gestão da propriedade. D. Mariana retorna ao Grotão, porém totalmente ausente, dada como louca. Por fim, Carlota assume-se como morta em vida.

Esses poucos eventos, contudo, são relatados lentamente, em meio a muitas especulações, dúvidas e ansiedade. Os diálogos entre os convivas nunca são francos e diretos, e se desenha toda uma angústia em decifrar as intenções ocultas nas palavras, gestos e olhares dos interlocutores, não importa a que classe pertençam. Todos estão sempre com medo de que algo terrível está prestes a acontecer e qualquer barulho os assusta. O gestual empregado muitas vezes é animalizado pelo narrador: o agouro de coruja (Joviana, escrava), a altivez de uma ave de rapina (Comendador), a dissimulação de um gato (Libânia, escrava), a imprevisibilidade de uma onça (Carlota). E a carga de tensão que acompanha a todos é associada, em inúmeras passagens, à presença de um fantasma ou à própria condição transitória de fantasma perante os demais. No jogo de silêncios entre os envolvidos, cada qual se sente incompreendido, incomunicável e inútil: D. Frau, D. Mariana (que é descrita como alguém que não faz barulho ao andar, flutua com o vestido), Celestina e Carlota.

O Grotão possuía ao menos 300 escravos (PENNA, 1997, p. 163). Destes, distinguam-se os escravos domésticos (amas e pajens), os intermediários (cozinheiras, lavadeiras) e os da lavoura. Todos eram vigiados por feitores, que lhe aplicavam castigos a mando do Comendador. Na colheita do café, se excediam o mínimo, recebiam uma moeda da própria fazenda, que, acumulada, poderia garantir a alforria. Contudo, há menção de casos de escravas que, mesmo forras, permaneciam na fazenda desempenhando os mesmos papéis, já prenunciando que o ato final de Carlota, alforriando a todos, não seria de fato uma revolução libertadora.

Ainda no começo do romance, no capítulo 7, somos apresentados a Libânia, a ama de leite da menina morta. A mulata desejava acompanhar o cortejo do funeral da menina, mas Justino, o administrador, adverte que nenhum negro escravo acompanharia o enterro sob pena de palmoadas com grãos de milho na mão. Diante dessa resposta agressiva, Libânia grita que não é negra nem escrava e põe-se a chorar copiosamente, postura que não é compreendida por Justino, que, segundo o narrador “apenas tivera a intenção de mostrar a sua autoridade, e quem sabe vingar-se de ter sido alguma vez repellido” (PENNA, 1997, p. 39). Esse breve desencontro é expressivo dos inúmeros outros que se sucederão na narrativa, numa espécie de balé de rancores e desejos de vingança insinuados em olhares, frases de efeito e reticências.

Após essa cena, o sentimento de revolta de Libânia volta-se contra ela: rasga a carta de alforria que trazia junto ao bolso, mas guarda os retalhos, para só então dar vazão à raiva com seu choro. Entre a discussão com o administrador português e a emblemática cena da destruição da carta, o narrador revela que Libânia era filha de branco com negra, mas nunca lhe revelaram quem seria seu pai; teve um filho que morreria logo ao nascer e por isso

transferia todo seu amor para a menina agora morta e havia sido casada com o chefe dos terreiros de café por ordens dos patrões, e igualmente por ordens superiores retirada da companhia do marido. Essa caracterização da personagem já demonstra que sua vida pouco vale naquele teatro da fazenda, que nada de relevante sobre sua própria vida está sob seu controle e que até a revolta não tem como ser extravasada, a não ser sobre si mesma.

A ineficácia da alforria é reiterada em cena posterior, que se passa na área de engomados, durante uma visita das senhoras agregadas da casa. Novamente, é uma empregada da fazenda, Frau Luísa, que contesta a atitude de uma negra (como Justino fez com Libânia) e recebe uma resposta desautorizadora:

Frau Luísa não pôde reter rápido movimento de impaciência quando viu no canto uma negra das mais velhas sentada e a fumar cachimbo. Chegou até perto dela e disse-lhe rispidamente ser proibido aos escravos fumar ali, e que se pusesse imediatamente de pé para receber as senhoras. A velha ergueu-se devagar e responder sem alterar sua simplicidade:

— Estou fumando aqui porque sou forra, Dona Frau. Foi a Sinhá velha mesma quem me forrou.

E não tirou o “pito” da boca, limitando-se apenas a não soltar as grossas baforadas de fumaça acre que costumava lançar para os lados. A estrangeira tornou-se rubra mas nada disse pois reconheceu a antiga mucama da dona da fazenda, afastada do interior da casa pelo Comendador, vivendo agora entre as outras pretas sem ter serviço determinado. Muitas que tinham sido alforriadas, comprando com seu próprio dinheiro a carta de liberdade, permaneciam em suas obrigações antigas e recebiam muitas vezes os castigos distribuídos às escravas. Aquela entretanto tinha qualquer coisa de sombrio, de ameaçador, em sua atitude de isolamento, de ensimesmada, e era tratada com respeito e receio por toda a domesticidade convencida de ser ela possuidora de poderes diabólicos. (PENNA, 1997, p. 251)

Por fim, outra passagem afirma a inutilidade da alforria, desta vez entre Carlota, futura Senhora da propriedade, e Joviana, velha escrava que havia sido sua ama-seca, ou mãe-preta, como Carlota a chama: “Eu estou forra...eu estou forra...eu estou forra...a negra velha nunca será forra...nunca será forra...será sempre escrava de sua Sinhazinha. Sinhazinha pode mandar matar sua preta...” (PENNA, 1997, p. 257). Essas cenas preparam o desfecho desdenhoso da alforria geral concedida por Carlota:

Um dia, sem nada fizesse prever qualquer coisa de novo, os escravos receberam à noite, das mãos dos feitores irritados, suas cartas de alforria, e voltaram para as senzalas, atônitos, sem saberem explicar a si próprios o terem passado de sua miserável condição de escravos para de homens livres, assim, de repente, sem cerimonial algum. (...) As mucamas de dentro tinham se recusado a se juntarem com os negros da senzala, e continuaram seus afazeres no interior da casa, na voluntária ignorância do que acontecera (...) Não havia a menor comunicação com o mundo, e apenas se sabia vagamente haver bandos de fugitivos, saídos para se esconderem no mato, onde permaneciam em silêncio, presos de fantástico terror, com a suspeita de alguma inexplicável maldição a pesar sobre eles, e outros e outros

desapareceram para sempre, perdidos nas terras vizinhas (...) Carlota de nada queria saber, e mergulhava com alívio na solidão e no silêncio feitos em torno dela, pois só via sombras que se esgueiravam à sua aproximação, como se tivesse sido lançado sobre a fazenda terrível malefício. Nenhum dos negros viera agradecer-lhe a liberdade, e as mucamas a espreitavam horrorizadas (PENNA, 1997, p. 457-459).

A máquina que moía aqueles corpos é de tal natureza que, mesmo ferida, volta a se recompor, se reorganiza, sobrevivendo ao esvaziamento de suas peças propulsoras, indicando, com isso, que as peças são descartáveis:

Entretanto, o senhor Manuel Procópio permanecia sempre no escritório, sentado em sua escrivaninha, e agora sabia ser ela bem sua, pois os antigos e orgulhosos senhores tinham arriado sob o peso de sua carga, de olhos fechados, dispersados pelo medo e pela morte, e era preciso fazer frente a toda aquela calamidade...e, pouco a pouco, ora um negro sozinho, ora algum feitor seguido por pequeno número de homens sob suas ordens, enfim mulheres, os filhos presos às ancas possantes, vieram até seu reduto, para com ele falarem e, sem plano definido, sem ordem, sem compreender bem qual seria o resultado de tudo aquilo, tendo em mãos apenas criaturas apavoradas diante da queda súbita de suas algemas, e que se sentiam mutiladas de forma irreparável, ele foi reconstituindo a máquina feita em pedaços. Lentamente, tal o organismo ferido de morte que reage e se põe a reviver vida vegetativa, até poder sustentar-se em agonia lenta de muitos anos, a vida da enorme propriedade agrícola se refez, dentro de outro ritmo, sem a antiga pujança, desaparecida para sempre. (PENNA, 1997, p. 458)

Luiz Costa Lima estudou Cornélio Penna em livro de 1976, intitulado *A perversão do trapezista*, reeditado em 2005 pela UFMG, agora sob o título de *O romance em Cornélio Penna*. Como adverte no prefácio da reedição, a primeira versão do estudo era fortemente estruturalista, e na segunda versão, optou por não reescrevê-lo, mas editou alguns capítulos e cortou alguns pontos, mantendo o tom original, substituindo a antiga introdução por um prefácio, “movido pelo propósito de que melhor ajude a tirar Cornélio Penna do limbo em que sempre esteve” (LIMA, 2005, p. 8). Já nesse prefácio concentra-se em *A menina morta*, pontuando duas questões de suma relevância: a abordagem crua da escravidão, oposta à miscigenação pacífica de Gilberto Freyre, e a bifurcação entre um caminho masculino e um caminho feminino. No prefácio, quando revê seu texto de 1976, Lima destaca a oposição que sua interpretação do romance oferece em relação ao mito de uma sociedade harmônica, construído em *Casa Grande & Senzala*:

ao passo que a confraternização proposta por Gilberto Freyre levará ao mito de um Brasil harmônico, de que a monocultura e o latifúndio eram notas dissonantes, mas superáveis, em *A menina morta* a separação radical, no mundo dos próprios brancos, levará por fim ao quiasmo da libertação que apavora. (LIMA, 2005, p. 18)

A estrutura de *A menina morta* compõe, então, um contramito, no qual se acentua a impossibilidade de comunicação. A oposição mito/contramito revelaria, assim, “a miséria de nossa formação. Pois o passado a que Cornélio Penna se mantinha preso era a fonte de seu pesadelo.” (LIMA, 1997, p. 21). Nessa esteira de interpretação, acentua-se um problema de formação nacional, que a história tal qual apresentada em Freyre consagrou como conciliatória, enquanto Penna evidenciou, de maneira dissonante, como extremamente violenta. No mesmo sentido de leitura, Josalba Fabiana dos Santos entende tanto Penna quanto Freyre como produtores de metáforas de uma nação ainda por construir:

A nação está plena de fronteiras internas e essas fronteiras não são as que limitam estados ou regiões: são metafóricas, dividem e excluem do país uma série de grupos que não cabem no projeto daqueles que articulam o poder. Essas minorias não são silenciosas, mas são constantemente silenciadas. No Brasil do século XIX da obra corneliana, elas estão presentes nas figuras femininas e principalmente nos negros, nos mulatos e nos escravos. Mais uma vez a imagem da família enquanto metáfora e metonímia da nação é reforçada: ela não é a nação, é como se fosse; é parte dela e, sendo parte, torna-se ela. A família em Cornélio tem suas próprias fronteiras internas delineadas pelo patriarcalismo e pela escravidão. As mulheres, os parentes pobres, os agregados e os escravos não estão fora da família, mas presos e silenciados no seu interior. Logo, fica comprometida a fundação de uma identidade nacional tão brutalmente marcada pela desigualdade. A nação corneliana, se há nação, é pura instabilidade e tensão. A fundação estaria suspensa, estaria por ser feita, pois as condições da sua configuração histórica (ainda?) não foram dadas. (...)

Casa-grande & senzala busca reconstruir o mundo colonial português no Brasil. O novo não lhe interessa: sua atenção está voltada para as elites às quais o autor pertence (REIS, 2001, p. 57). Mas a sua qualidade será a de ter possibilitado uma fundação nacional positiva – ainda que discutível –, ao contrário de Cornélio Penna que, negando qualquer harmonia no passado, inviabiliza o futuro. (SANTOS, 2005, 83-84).

Contudo, esse projeto de formação não se realiza (ou ainda não se realizou) porque apoiado desde o início em uma deformação em que o interesse público está a serviço do privado:

O romance apresenta uma espécie de narrativa de fundação nacional, porém invertida. Existe um temor constante de uma revolta dos negros, que impossibilita a construção de um mito original. O sentido é diverso do de *Casa-grande & senzala* porque em Freyre o relacionamento é harmônico desde o título; há um idílio entre o branco e o negro. Porém, se a escravidão é proposta de forma diversa, a família se constitui de forma semelhante. É comum estabelecer ligações entre a formação do Estado nacional moderno e um certo nível intelectual, científico e tecnológico (cf. Elias, 1993). Mas não há formação em Cornélio Penna e muitos dos problemas advêm da superposição entre civilização e barbárie. Cunhou-se um discurso em torno da idéia de que a nação só é possível se houver progresso, ao mesmo tempo em que se apaga o que não couber nesse projeto. Há um abismo aparentemente intransponível, mas após percorrer imbricados caminhos se percebe que a civilização advém da barbárie. Afinal, é o negro, rebaixado

intelectualmente em diversas passagens, que dá suporte ao desenvolvimento nacional. Por ironia, a divisa da família de *A menina morta* é *Spes et labor* (Penna, 1997: 116). Se o futuro pode ser aguardado com algum entusiasmo é às custas do trabalho escravo: portanto está comprometido.

(...)

O mito do Brasil edênico configurou o nacional deformado desde o período anterior à “descoberta”. Com o passar dos séculos, foi pouco a pouco sendo substituído pelo do progresso. Quando Cornélio Penna publica seu último romance (1954), o país passa por uma fase de grande apelo modernizador. Visto ser um escritor preocupado em retratar o passado, é natural que seja arredo a transformações abruptas: “O mundo apodreceu, envenenou-se de civilização” (Penna, 1958: xlvi). O resultado é uma obra que trava qualquer possibilidade de fundação nacional. Sem esperança de redenção no futuro, só restaria o recurso de retorno à memória. Mas, ao tornar visíveis as lacunas da história, o escritor deixa escapar apenas fantasmas e monstros, evidenciando a ausência de saídas que a sua narrativa labiríntica propõe. (SANTOS, 2005a, p. 138 e 140-141)

Para Luiz Costa Lima, esse caráter fantasmal está associado ao feminino. Ainda no início de seu estudo, apresenta essa bifurcação ao associar o progresso capitalista ao masculino, enquanto o feminino seria uma volta às raízes e à natureza. Apoiando-se em uma comparação com *Robinson Crusoe*, Lima aponta o dado patriarcal, masculino, no desenvolvimento da acumulação capitalista, investindo nessa oposição masculino x feminino ao longo de sua análise, apoiado ainda no conceito de erotismo em Bataille e na estrutura mítica para entender a obra e Cornélio Penna como um conjunto, no qual *A menina morta* é o ponto alto. O ensaísta desenvolve o raciocínio em torno do silêncio e da incomunicabilidade entre os habitantes do Grotão como fruto da estrutura opressiva patriarcal. Diante da vigilância, só resta a fuga:

Na verdade, a vigilância do olhar não tem êxito quando o vigiado é capaz de criar para si um outro lugar, suspenso no tempo. É o lugar do fantasma. A rebeldia de Inacinha, no trecho há pouco referido, diz de sua insujeição à ordem que os mecanismos interditors favorecem; seu fracasso declara sua incapacidade de se elevar. Inacinha é, em suma, um mediador fracassado entre a ordem interditora, a ordem masculina, e a ordem capaz de chegar ao fantasmal, a feminina. (LIMA, 2005, p. 129)

Para o estudioso, o fantasma, ainda que suspenda o tempo, que contenha uma insubordinação, não é capaz de romper com a interdição que o criou:

Seria então o fantasma o vencedor de uma ordem repressiva? Não, assim como no Oswald dos “Poemas da colonização”, onde a negrinha de volta ao pilão da fazenda apenas assustava os vivos, também aqui o fantasma, por se realizar em solo além do real, apenas consegue incomodá-lo, corroê-lo, mas nunca erigir um real contraposto (cf. análise de Carlota no cap. VI:3). Onde o duplo caráter de interditor-interditado do olhar é de natureza complementar. Contudo, quando o olhar é interditado e algo dele escapa, este produto é de tal maneira etéreo, fugidio e aterrorizante que nunca o fantasma será o símbolo de uma ordem contraposta à da caça. Ao contrário,

os que atualizam este rarefeito produto se definem, como Mariana, por seu olhar fechado – “seus olhos de luz cega e fria” (cap. CXXIV: 1291) – ou como Carlota, por seu gesto de destruição e pavor. Enquanto interditor, o olhar motiva a metáfora de “ave de rapina”; enquanto interditado, a do fantasma. O masculino sempre se identifica à primeira. (LIMA, 2005, p. 131)

Ocorre uma espécie de solidariedade perversa entre opressor e oprimido, que pode reagir numa espécie de guerrilha simbólica (as negras com suas ameaças de feitiçaria, mau agouro, invocação demoníaca) ou apenas se ausentar enquanto fantasma ou morto-vivo. O pilar dessa solidariedade é o recalque:

A figura da interdição mostra sua função real: recalcando o saber, impede o reconhecimento do que passa em cada um; estabelecendo uma válvula de escape, a adoração da menina, a interdição cria uma área benéfica ao próprio sistema interditor. Entendemos agora plenamente por que a menina morta fora convertida em fetiche e mito, suspensa no tempo, com o papel de ocultar conflitos reais. (LIMA, 2005, p. 192)

Quando Carlota fura o bloqueio do recalque, extraindo o verdadeiro sentido do gesto da menina morta em “pedir negro”, todo o sistema desaba. Mas mesmo assim, a fazenda, tal qual uma entidade, sustém-se como ruína, perdura e se reestrutura. Costa Lima atribui a permanência do *status quo* em *A menina morta* a uma estrutura circular dessa narrativa, que se aprisiona em um sistema cíclico, de modo que a troca de posições não altera de fato a organização espacial do sistema:

Sendo contudo concêntrico o espaço da narrativa, não consegue destruir o seu conteúdo, mantém-se nas malhas do mesmo continente, nas malhas da mesma ordem, articulada à mesma estra da corte, que poderá mudar de ocupante ou mesmo deixar de conduzir à corte, historicamente caracterizada, sem que o novo ocupante ou o novo regime seja outra coisa senão a continuação do mesmo. A permanência do círculo indica a permanência de um pesadelo, que nenhum outro prosador brasileiro formulou melhor. (LIMA, 2005, p. 208)

O apelo ao estruturalismo, inferindo os significados desenvolvidos na trama por elementos moduladores da própria trama, leva Lima a desenhar de fato um círculo no qual estão contidos dois triângulos opostos que se compõem do caminho masculino e feminino, agrupados respectivamente em vampiros e fantasmas, intermediados por uma guerrilha simbólica de feitiçarias. Se, por um lado, tal esquematização somente sugere uma das interpretações possíveis da forma como a narrativa foi disposta, forjando um sistema que explica a coesão de seus elementos internos, por outro, a imagem da prisão circular e da repetição sem possibilidade de diferença remetem ao conceito de catástrofe em Walter

Benjamin, o que favoreceria uma análise histórica mais rica, insinuada quando Costa Lima valoriza o fato da sobrevivência da fazenda:

a destruição da fazenda não atingirá o estatuto dela, a ordem que a possibilita e onde ela se inclui. Os personagens morrem, fogem, voltam enlouquecidos, os escravos são alforriados e vagam aterrorizados, Carlota permanece como uma viva-morta, mas todo esse movimento não afeta a existência mesma da fazenda, por assim dizer condenada a sobreviver. Ao passo que em Defoe a forma de exploração capitalista amadurece de modo rápido, em Cornélio Penna ela é o que persiste além de sua degradação. Ali, se faz (ficcionalmente) história; aqui, a história sobrenada ao “naufrágio” ficcionalmente afirmado. (LIMA, 2005, p. 32)

A permanência do latifúndio cafeicultor a despeito da derrocada da família Albernaz é a própria configuração da marcha do progresso, do triunfo do tempo linear e da barbárie da incapacidade viver e trocar experiências. O progresso é de tal modo irrefreável que antes do gesto demolidor de Carlota, o Comendador já dava pistas de se preparar para a futura abolição, contratando estrangeiros de forma assalariada (a governanta alemã, o administrador português, o veterinário com forte sotaque estrangeiro), bem como estrangeiros para o serviço temporário da colheita: “De espaço a espaço, muito de longe, lenta canção portuguesa se ouvia em outra tonalidade inteiramente diferente, e essa modulada de melancolia...eram os brancos que cantavam sua saudade da terra lá longe!” (PENNA, 1997, p. 142). O patriarca estava a par dos acontecimentos políticos da corte, discutindo-os rotineiramente durante a leitura de jornais com Manuel Procópio, o agregado, e demais homens que estivessem de passagem pela fazenda. Considerava-se o próprio motor da história:

— É mesmo coisa de “luzia”, e eu sempre fui pelos “saquaremas” – disse o Comendador com desdém. – Em tudo isso há muita coisa romaneada, como a história das cem léguas de linha de navegação que afinal eram só trinta e a companhia passou a ser de estrada em vez de ser de navegação...é preciso muito boa vontade e imaginativa para se acreditar nesses planos fantásticos. Para mim, a colonização do interior do Brasil terá que ser feita individualmente. Cada homem deve abrir a sua fazenda e depois reunir-se em grupos, de onde surgirão as cidades. Está aí Porto Novo como prova do que digo. O resto é coisa de gabinete, feito sobre tapete de pelúcia, com penas de pato bem aparadas!...(PENNA, 1997, p. 85-86)

Assim o seu domínio é da mesma natureza que o da história oficial, e sua narrativa prevalece, como no caso do assassinato de Florêncio, que oficialmente registra-se como suicídio. Quando Mariana tenta desmontar a fantasmagoria deste discurso, é retirada de casa e perde a sanidade. Quando Carlota interpreta as ações da menina morta junto aos escravos, por quem era adorada, desvenda a fantasmagoria do discurso afetivo entre dono e escravos, pois a “bondade” de pedir que cessem os castigos corporais impingidos, o “pedir negro”, só é possível enquanto exista tal disposição sobre o corpo do outro, que se assume como

propriedade, e mais, Carlota suspeita que a “graciosidade” do gesto, a brincadeira que isso era para a criança alimentava o espetáculo dos açoimentos, ali dispostos para que a menina interviesse:

O ronco ritmado e muito regular partia dália, mas às vezes destacava-se dele o lamento profundo e sombrio por ela já escutado e agora ouvido distintamente. Procurou a porta, e ao achá-la deu volta à taramela simples que a prendia e entrou na quadra atijolada e foi até a parede fronteira. Realizou então serem escravos no tronco, e lembrou-se a sorrir das histórias contadas de que a menina morta ia “pedir negro”...Mas, o sorriso gelou-se em seus lábios, porque agora via o que realmente se passava, quais as consequências das ordens dadas por seu pai e como aqueles homens velhos, os feitores de longas barbas e de modos paternos, que a tratavam com enternecido carinho, cumpriam e ultrapassavam as penas a serem aplicadas. Sabia agora o que representava o preço dos pedidos da menina morta, que a ela custavam apenas algumas palavras ditas com meiguice. E teve ódio da criança ligeira de andar dançante, a brincar de intervir, vez por outra, em favor daqueles corpos que via agora contorcidos pela posição de seus braços e pernas, presos no tronco, e cujo odor de feras enjauladas lhe subia estonteante às narinas. Parecia-lhe monstruosa a cena, no entretanto muitas vezes vívida em sua memória, e tantas outras contadas pelas mulheres e irmãs daqueles agora diante dela, sem sequer a olharem, se estavam mesmo acordados, na certeza de ser ela alguma aparição infernal, talvez alguém mandado para averiguar se sofriam tanto fora determinado... (PENNA, 1997, p. 412-413)

A indiferença com que seu gesto libertador é recebida explica-se, então, pelo modo paternalista com que o faz:

O problema do poder não lhes concerne porque não têm acesso algum às suas tramas e tensões. No entanto, a sua fidelidade à antiga ordem ou sua adesão à nova era decisiva. Por isso a decisão de Carlota é um gesto de branco, uma decisão senhorial, que não encontra o endosso dos escravos (LIMA, 2005, p. 163)

A decisão fora unilateral, não negociada, e, portanto, mal recebida. Glauber em *Terra em Transe* apresenta um jogo similar, em que o intelectual de elite quer “salvar”, “libertar” o povo, mas é arrastado pelo jogo do poder, fracassando, ao final. Essa distância marcada entre o gesto paternalista/populista e os seus supostos favorecidos escancara a farsa a que tantas vezes chamamos de democracia. Conforme análise de Ismail Xavier sobre *Terra em Transe*:

o desenvolvimento geral da cena traz a lição gráfica sobre a farsa democrática encenada pelos líderes de Eldorado. O espaço da participação é aquele definido pelos donos do poder que têm no populismo o grande teatro de aparente inclusão do povo na esfera política, e sua real exclusão. O ponto controverso está na provocação de Paulo: ela ativa o preconceito que o filme sabe existir, muitas vezes inconfesso, em setores variados. A agressão do poeta lança o clichê elitista e choca o espectador. (XAVIER, 2012, p. 97)

Riverão Sussuarana se investe do mesmo gesto antifantasmagórico, escancarando, no seu jogo interno, as farsas dos conluios para golpes e contragolpes. Nos momentos finais da batalha contra Karter Bracker, por exemplo, a personagem do Delegado Carango é um desses que representa o discurso oficial, e, portanto, pretende aniquilar o jagunçismo, mas na realização de sua missão institucional se alia ao explorador imperialista, e a quem mais lhe pagar – tanto faz se MDB ou ARENA:

Carango Karango, o Ynvyzyvel, estava cansado de enfrentar legendas. O suicídio maternalizou Carango, êle sorriu fascinado pela bala que o mataria disparado por seu dedo indicador esquerdo, êle Carango o massacrador dos inocentes. Da Folha Corrida de Carango, que fui desencavar num Cartório de Governador Valadares, contavam-se crimes infindos, compromissos nefandos com as mais facciosas tendências em luta dasalmada pelo poder, desmascaramento do falso prestígio político que pretendia a deputança federal com votos de MDB e ARENA. Carango sabia também do conteúdo processual do Cartorio de Feira de Santana, que acrescentava, conforme portou-me o primo Heitor Humberto Andrade, suas tenebrosas ligações com os homens de Jeronimo Clara, o comedor das criancinhas de Jequié, pra pagar uma promessa de só ir pro céu caso sete inocentes fossem degolados em sua tumba, todos tramando Golpes de Estado contra governos nacionalistas e populares.

Se uma das definições possíveis de fantasmagoria refere-se ao discurso ilusório que, repetido, sustenta a continuidade do poder oficial, temos tanto em Glauber quanto em Penna momentos de revelação que apontam a falsidade desse discurso. Se esse desvelar não é capaz de implodir as bases desse poder, ao menos indica sua farsa. Se em Penna não há redenção possível, apenas destruição, em Glauber há um sentido de utopia na esperança de libertação das massas oprimidas, no gesto amoroso do cristo vivo, como diz em *A Idade da Terra*, e não na penitência culposa do cristo morto:

Sou uma pessoa do povo. Sou um camponês de Vitória da Conquista. “A Idade da Terra” seguirá o mesmo itinerário dos outros filmes, criará polêmica, será odiado, será adorado. O filme desenvolve os mesmos caminhos, princípios, linhas, desejos de justiça e humanismo num mundo cada vez mais destruído pela violência. Uma das coisas que mais chocou no filme é que ele realmente entrega o colonialismo americano e europeu, como o grande responsável pela miséria latino-americana. Diz que Cristo é brasileiro, é do Terceiro Mundo, é da África, é da Ásia, do Oriente Médio; e não é romano. O filme é uma missa bárbara, não é uma missa civilizada. Mesmo porque em matéria de linguagem cinematográfica, montagem, estrutura, foi tudo refeito, subvertido, reestruturado. É um estilo barroco, reconstrutivista, coisa muito nova que os brasileiros que viram o filme estão adorando. (DEL PICCHIA & MURANO, 1982, p. 23-24)

Contudo, a crença numa liderança jamais é ingênua, pois, entendendo como se opera a reprodução do poder, Glauber está, em sua arte, constantemente questionando o modelo patriarcal, o fantasma do pai⁴². Jorge Amado, em carta datada de 20 de junho de 1980, aponta:

Querido Glauber – quando eu soube da morte de seu pai, mandei um telegrama para você no Rio, foi-me devolvido dias depois, erro do endereço ao que parece. Agora, com sua carta de 15, dou-me conta da figura que ele foi e da importância que teve para você – antes eu valorizava sobretudo a figura inconfundível de dona Lúcia. Vejo agora que também ele marcou você e sua criação, o *Riverão*. Bem, aqui vai o meu abraço solidário que foi e voltou com o telegrama. (BENTES, 1997, p. 668)

No primeiro capítulo desta dissertação, falando do episódio de Seu Dama, fiz a aproximação com a figura do pai de Glauber, Adamastor, indicando ali um ponto de *heuztorya*. Mas o dado biográfico não esgota o caráter fantasmal do pai – que ainda era vivo quando lançado o livro. O que pode ser muito mais interessante nesse dado é o embate constante com a norma: o pai como aquele que impõe a regra, como o dono do poder, esse é o fantasma em *Riverão*. Nesse embate com esse fantasma do poder é que se encaixam a montagem nuclear (tentativa de superação do modelo dialético de Eisenstein), a antigramaticalidade, a incorporação profanada de Guimarães Rosa (com a salada de personagens do universo de Rosa, além da dose de humor com que retrata o Rosa personagem, alguém que caga, fuma, transa). Nesse mesmo embate, a aparição da irmã, que aproxima a Carlota.

2.4 ASSASSINATO CULTURAL

Se ao final de 1976, no retorno do exílio, já circulavam na mídia as acusações de loucura, como referido na introdução desta dissertação, em 1977, após a morte acidental de Anecy Rocha, essa fama se alimentou de mais uma polêmica, provocada pela insistência de Glauber de que Anecy teria sofrido assassinato cultural:

O argumento dos que têm opinião contrária à de Glauber é de que ele está louco. Ele lembra de que logo que chegou ao Brasil, há seis meses, o jornal Movimento o atacou. Ele respondeu no Pasquim com um artigo intitulado Querem me matar. Esse mesmo artigo levou-o a interpretações posteriores:
- Eu digo que a morte de minha irmã Anecy Rocha foi um assassinato cultural. Do ponto-de-vista de uma interpretação psicanalítica, metafórica, eu veria o seguinte: várias forças negativas em conspiração para me matar, atingiram minha tribo e mataram minha irmã, que era uma cangaceira desarmada e desavisada e foi seduzida por mágicas diabólicas. A morte de minha irmã significa também o massacre de uma mulher pelo machismo dos intelectuais. Gostaria de reunir todos os seus namorados e saber como eles a

⁴² Conforme observado agudamente por Ismail Xavier em seu *Alegorias do Subdesenvolvimento*, no capítulo em que aborda *Terra em Transe*.

trataram. Na verdade, o machismo sádico é a prática mais sofisticada dos intelectuais. Como eu faço uma análise objetiva e subjetiva evidentemente eu me choco, e me torno um homem isolado. (ROCHA, G. Um incômodo cineasta do terceiro mundo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de maio de 1977, Caderno B, p. 10. Entrevista concedida a Maria Lucia Rangel)

Quase um mês depois, no mesmo *Jornal do Brasil*, o psicanalista Eduardo Mascarenhas publicou um artigo⁴³ apresentando simplificada e algumas teorias de Freud, Levi-Strauss, Wilfred Bion e Lacan em torno da conformação do individual ao grupo, de modo a afirmar que o assassinato cultural seria pertinente para a psicanálise e a antropologia. Mencionando ligeiramente as perspectivas dos quatro pensadores – respectivamente, as apresentadas em *Totem e Tabu*, a eficácia simbólica, a mentalidade grupal e a relação entre cultura e corpo – Mascarenhas afirma que Glauber não está isolado em sua análise, pois essas teorias têm em comum a hipótese de que aquele indivíduo que não adere à história oficial do grupo possa sofrer consequências físicas, pela somatização das forças negativas decorrentes de sua exclusão social. Finaliza o artigo inferindo que as então recentes mortes de dois ex-presidentes deveriam também ser olhadas por esta perspectiva pelos analistas políticos.

Esses dois ex-presidentes mortos em menos de um ano eram João Goulart (falecido em 06 de dezembro de 1976) e Jucelino Kubitschek (falecido em 22 de agosto de 1976). Ambos são referidos em diversos momentos no *Riverão*, pois a comitiva avança, no livro, deparando-se com eventos históricos, como o golpe de 1964, e a história torna-se elemento interno à cambiante desenvoltura do texto:

Riverão chamou os vaqueiros de guerra Xico Macambira, Gabião de Tafeté e Augusto de Quatro Chaves:

— Os home são êsses, o Comandante já sabia. Temo mais sete velho e cinco ciganos que num atiram...

— E Eu! — era Cigana Escarlata, indescritivelmente bela!

— Você derrota qualquer Exército! — glorificou Jango Rosa, lecionando o Brazyl:

— Aprendam que Washington Luiz foi deposto em 1930 por Getulyo Vargas. Que Vargas consolidou a Revolução no Estado Novo de 1937 que se converteu em Estado Tupy Fascyzta Modernyzta mas logo rompeu com o Eixo Italo Teutão Nipônico e foi à Segunda Guerra Mundial. Que depois da Guerra os generais democratas derrubaram Vargas. Que Vargas legalizou o Partido Comunyzta. Que Dutra foi eleito. Que Vargas voltou eleito Presidente e se suicidou em 1954. Que veio Juscelyno. Que veio Janyo. Que veio Jango. Que veio Castello. Que veio Costa e Silva. Que veio Medici. Que veio Geisel... Os senhores aprendam os nomes dos Presidentes e creiam na Democracya. Nossa tradição é fortemente demokrátika...

— Anarquica! — berrou Xico Macambira abrindo arco nas pernas com a Pindoba de flecha. Êta gaiteiro dum alvo certo! “*Tamo condenado no sertão!*” e pra êles a politica era o Presidente distante Civil ou Militar, eu me

⁴³ MASCARENHAS, Eduardo. Assassinato Cultural. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1977, Revista Domingo, p. 14-16.

arreto Xico Macambira, sou um degredado louco! (ROCHA, 2012, p. 215, grifo original)

Guimarães Rosa é também Jango e leciona história com fortes notas irônicas sobre uma suposta tradição democrática que começa e avança em golpes, dos quais o sertanejo – o povo, aquele, o faltoso – é distante porque condenado desde a origem, e ele, Glauber, é um degredado louco, arretado, irritado com esse cenário.

Assim como Glauber deglute e vomita Rosa, incorpora as acusações de loucura ao fluxo do *Riverão*, inclusive a sequência da defesa do psicanalista:

A metáfora tem caras, eu não estava Louko como falavam meus amigos e a imprensa glosava em Manchetes, Artigos, Entrevistas: “GLAUBER ROCHA LOUKO DECLARA GUIMARAÊS ROSA MORREU NO SERTÃO LUTANDO CONTRA TROPAS NORTE AMERICANAS INVADIRAM CYDADES FENYCYAS DO PYAUUY E SUA IRMÃ ANECY ROCHA FOI CULTURALMENTE ASSASSYNADA PELO MACHISMO SADICO DOS INTELECTUAYS LYBERAYZ PROFETYZANDO QUE O JORNAL “MOVIMENTO” DECRETOU SUA MORTE E VARIOS GRUPOS MDB CIA FASCISTAS O AMEAÇAM DE SABOTAGEM OUTROS DE MORTE QUE SUA PRODUÇÃO DE AMYLAZ PANKRETAYYKA SOBE QUE ELE É UM ESQUIZOFRENYKO DISSIDENTE DO PC SOVYETYKO “NA TELE GLOBO” Revista do Domingo do JB o psicanalista Eduardo Mascarenhas publica ensaio “Assassinato Cultural”, defendendo algumas de minhas teses que êle compara a Freud, Bion (não conhecia) e Lacan.

Lembro-me vaga tese de Lacan jovem sobre u’ a Mulher que mata alguém na Porta do Teatro e conto de Cortazar dedicado a Peter Brook quando comecei a ver o mecanismo inconsciente da produção metafórica típica da Eztetyka, o discurso barroco contraditorio a dialeticantropofagica do corpus brazylensys em particular, o Eu Selvagem consiente do Ocupante, o Ocupado que se ocupa do Ocupante e não de Si, o Ser sequestrado colonial de Franz Fanon, o discurso flagelado da Eztetyka da Fome na Tragedya Kolonyal, a comunicação de massas através a Heuztorya Sekreta e Pablyka da Cyvylyzação e da Barbarie, nossa Pre Hystorya Brazyleyra retrazada um Sekulo dos Estados Unidos e Europa vasto funereo Chãoceano de Myzerias atravessaram Riverão Sussuarana (ROCHA, 2012, p. 229)

Nesse trecho percebemos como a voz que fala nesse livro muda a todo momento: Glauber/manchetes de jornais/Glauber/narrador. A partir da menção a *Riverão* dá-se novo corte e a comitiva segue no combate a Karter Bracker. No entanto, esses parênteses, essa interferência, essa montagem, aponta para inúmeras direções. Vemos claramente o entranhamento dos eventos factuais do ataque midiático sobre uma suposta loucura, ao lado da defesa publicada de fato na revista Domingo do JB, mas, ao mesmo tempo, vemos Guimarães Rosa lutando ao lado de *Riverão* contra o imperialista, e mais ainda, vemos um raciocínio filosófico claro sobre a estética de Glauber, relacionando o ocupante/ocupado da psicanálise de Lacan ao ocupante/ocupado da história colonialista (a partir de Franz Fanon), e

mais além, a relação da ocupação com a tragédia da miséria, da fome, que se estetiza em dialética antropofágica na cultura Brasileira. Notório, então, que em *Riverão Sussuarana* a vinculação radical entre vida, arte e política é explícita:

Que há dias e noites desde a morte de sua irmã Glauber considerado louco
ressuscitado de varias guerras
Haviam mortas em Cornelio Penna e Rosa
PERSONAGENS FEMENINOS DO ROMANCE MINERO BARROCO
DAS MYNAZ E DOS GADOS
Simbolizam minhas irmãs Ana irmã de Carlota e Diadorim Nocy
Esta misteriosa relação explica o surgimento de Guimarães Rosa
personagem deste romance montado às mortes de minha irmãs
Fluxo censurado do inconsciente reino da consciência
Meu corpo tenso na guerra permanente
Sem nenhum descanso (ROCHA, 2012, p. 235)

Seu engajamento é uma guerra permanente. Ana e Nocy, *minha* irmãs: a fratura da morte de duas irmãs irmana Carlota e Diadorim, Penna e Rosa. Ana Marcelina de Andrade Rocha faleceu em 1952, aos onze anos de idade, de leucemia. Anocy de Andrade Rocha faleceu em março de 1977, num acidente com o elevador de sua residência. Ao juntar Ana e Nocy, *minha* irmãs, pelo denominador comum da morte, Glauber aponta para duas questões em Rosa e Penna: a morte e o feminino, que comparecem em Carlota e Diadorim. Essa operação, barrocamente, é contraditória, já que o feminino, tradicionalmente, é ligado à geração da vida, e não à destruição da morte. A essa inversão aglutina-se, nesse trecho do *Riverão*, a guerra permanente, da qual o louco ressuscita: é a encenação, dobrada sobre si, da batalha consciente/inconsciente. Qual seria então a misteriosa relação entre as irmãs mortas Ana-Carlota-Nocy-Diadorim com o romance barroco mineiro, a ponto de determinar Guimarães Rosa-personagem em *Riverão*?

Carlota, como se sabe, desmonta o sustentáculo do sistema opressivo patriarcal ao libertar os escravos, mas, ao mesmo, é incapaz de implodir o latifúndio, que aos poucos se reorganiza, embora não volte a ter a opulência de antes. Em Carlota, portanto, a oposição ao masculino é frontal: rejeita o casamento com João Batista e recusa-se a ser a sucessora do pai na gestão da fazenda, escusa-se dessa tarefa, retirando-se como *fantasma*, ao lado da mãe louca, assume-se como a *verdadeira* menina morta. Em Diadorim, por sua vez, não se dá essa rejeição ao masculino, pelo contrário, Diadorim é o duplo, o andrógino, Diadorim é Reinaldo, o valente jagunço que vingará o pai contra Hermógenes, e sua *revelação* como mulher ocorre apenas quando de sua morte. Assim, a bipartição Ana-Nocy intercalada a Carlota e Diadorim sugere introjeção do duplo:

Qual a relação entre a morte de Neco e um artigo que publiquei naquele Domingo em “Folhetim”, intitulado “Afryka 70” sobre o assassinato do Presidente Marien N’Gouaby?

Do Vale da Morte do Kongo ninguém retorna vivo... seria a maldição da Bêsta de Sete Cabeças?

Lembro-me que numa Ilha eu via a Onça sair de mim, a pantera jaguar puma gritar do meu corpo na sala ou na piscina, gesto-me Sussuarana numa impressão entre o sonho a invisibilidade volumosa no espaço, um Tempo sem Imagem, a dúvida era maior do que a dor da perda do meu espelho fêmea. (ROCHA, 2012, p. 186)

Haveria uma relação entre o artigo publicado por Glauber sobre o assassinato de um presidente africano e o acidente que vitimara Aneco, seu *espelho-fêmea*, naquele mesmo domingo: o assassinato cultural. Mas como entendê-lo, e como relacioná-lo ao duplo e a Guimarães Rosa?

Ela estava aqui na copa numa tardomingueira e naquele dia de manhã a encontrei na Rua Voluntarios da Patria, Botafogo, com o filho dotivo vindo do apartamento do marido para tomar café na casa de minha mãe, Rua das Palmeiras, nos cumprimentamos afetuosos sem beijos e abraços, olhei as revistas e jornais na Banca e ela me disse para não tomar o Elevador da Frente, que estava quebrado, e sim o dos fundos, em caso de subir para falar com o marido que dormia.

Almocamos juntos e eu disse a Neco, diante de minha mãe e do marido, depois de ouvir suas queixas:

— Mude de vida senão você morre — e ela sorriu secretamente fascinada.

Não passamos um dia feliz, houve rugas contornadas, ela expulsa do meu espaço pela presença do marido, às cinco da tarde recebo a visita de Sonia Coutinho, Sonia e Neco se cumprimentam, saímos para uma volta de carro rodamos pelo mar da Barra á congestionada Avenida Nossa Senhora de Copacabana e quando Neco morria no fundo do poço do Elevador da frente, o mesmo que ela me advertira para não subir, eu contava a Sonia que minha outra irmã, Ana Marcelina, morrera de leucemia meloide aguda em 1952 e que meu analista Ivan Ribeiro descobrira minha culpa de sobrevivente na trágica tentativa de ressucitar a irmã na figura de R.M.P. reencarnação de Carlota, heroína libertadora de escravos no romance “A Menina Morta”, de Cornelio Penna.

Procurei uma explicação para a morte de Neco. (ROCHA, 2012, p. 177-178)

A explicação encontrada, no calor do momento, foi acusar o marido, numa investigação pessoal, que reforçou a fama de loucura⁴⁴. Sem pretender adentrar nos meandros desta grave acusação, na polêmica que isso causou entre os amigos, nem investigar o grau do abalo psíquico provocado pela morte inesperada, proponho extrair o significado do assassinato cultural dentro da moldura do *Riverão*. Glauber já havia se introduzido como personagem no livro, fazendo o mesmo com Guimarães Rosa e diversas figuras e eventos históricos. Desse modo, considerando apenas o livro, que foi publicado somente em 1978,

⁴⁴ Conforme Tereza Ventura, no já referido A poética polytica de Glauber Rocha, Glauber sofreu algumas internações psiquiátricas no período e chegou a se encontrar com o General Golbery, oportunidade em que insistiu que o general interferisse nas investigações. (páginas 342 a 345)

tempo suficiente para Glauber reavaliar sua acusação, entendo que, ao mantê-la, ocorre um movimento de incorporação do fato trágico ao fluxo do romance, transformando também Anecy em personagem ao associar o assassinato cultural ao artigo “Afrika 70”, publicado no mesmo dia da morte de Anecy no suplemento “Folhetim”, do jornal *Folha de São Paulo*. Corroborando a transformação de Anecy-personagem a referência constante a Carlota e Diadorim, bem como a inserção de dois contos atribuídos a Anecy no romance, nos quais essa Anecy-narradora explora histórias de submissão⁴⁵.

É importante perceber, também, que Anecy está associada ao surgimento da onça no Riverão (personagem e romance), ela inspira o “engordar da onça”, é mais um alimento dessa onça-onírica que se chama Sussuarana:

— GEISEL É UM PROFETA: bastava para que novos inimigos surgissem da feijoadada democracyka brazyleyra, expressão de vanguardistas populistas ávidos de poder — era preciso desmascarar o
 TEATRO HYPOKRYTA PARLAMENTAR: revisar as estruturas do sistema que jogou
 NECY NO FUNDO DO ELEVADOR: êste Discurso revelado me projetou na fama da Loukura mas a POLYTYKA SE FEZ VERBO NA PRIMEIRA PESSOA: o engordamento da Onça, a espessura mytyka de
 SUSSUARANA SELVAGEM E RIVERÃO civilizado, equilíbrio das extremidades, petroleo sanguíneo, sono sonhador e feliz, despertar diante dum mar fetido e arvores brilhantes (ROCHA, 2012, p. 193)

A onça é o animal de Carlota, em Cornélio Penna (tal como a águia o do Comendador, o gato o de Libânia):

Deixou portanto Libânia perder-se no labirinto de suas narrativas, cheias de lacunas e sobrecarregadas de detalhes e de digressões inúteis, sem poder reter-se, e enquanto ouvia permanecia alerta, **como uma onça à espreita**, a procurar sempre qualquer palavra ingênua ou descuidada da rapariga, que a esclarecesse ou denunciasses o segredo insuspeitado por ela. (PENNA, 1997, p. 382, grifo meu)

Sussuarana é a canção que “ela” cantava:

Ela costumava cantar uma canção, “Sussuarana”, que nos emocionava adolescentes e não sabia o autor, a origem, acho que ela criou a musica que depois Gal gravou e em Los Angeles, 15 meses antes da morte de Necy, **as letras surgiram criando Riverão Sussuarana no pressentimento dum romance que tornasse Homem aquela Onça que saltou de mim no**

⁴⁵ O primeiro conto se intitula “Para meu marido”, e é uma relato de encontros entre as amigas Rosa Lia/Ana e Liana/Rosana. No primeiro encontro, as duas enfaixam um empregado de um antiquário como múmia. No segundo, a conversa não flui bem e elas se separam. Rosa vai a Firburgo ver o por do sol e na volta ela encontra o marido ainda acordado de madrugada a esperando, eles dormem abraçados e de mãos dadas e Ana se enche de paz, pois o humor de Rosa Lia/Ana depende do carinho que recebe do marido. O segundo conto se chama “Assassinato” e relata o testemunho de Carolina de um assassinato na calçada. A acusam da morte e a torturam para que aponte cúmplices, mas ela sofre tudo resignada, é presa por cinco anos e quando sai sente saudade dos momentos parados.

Domingo crepuscular na Ilha, diante de uma piscinuterina na Byblyoteka d'Alexandrya antes que eu reescrevesse a vida de Cyrus e Alexandre, num Exylyo de 1971 a 1976, Ulysses transformado em Tezeu, Riverão não chega nem voltavança no ciclo barroco contraditório que o Brazyl é gigantesco guarany? (ROCHA, 2012, p. 199-200, grifo meu)

No início dessa dissertação citei o mesmo trecho, relacionando-o ao conto de Guimarães Rosa, “Meu Tio Iauaretê”. Naquele momento, discorri sobre a relação violenta que esse conto faz entre negro e branco. Agora podemos multiplicar essa relação, com o acréscimo dos dados do assassinato cultural de Anecy-personagem: a passagem do jaguar-Iauaretê para a sussuarana-Riverão, mediada pelas onças Carlota e Anecy, expande o gesto devorador, acrescentando à sintomática devoração do negro-onça de um narrador-fantasma⁴⁶ o questionamento da língua colonial e do colonialismo, bem como a luta contra todas as formas de dominação (econômica, política, de gênero) e o primado de uma libertação das forças irracionais como forma de impedir uma imposição opressora de valores perpétuos. Desse modo, as bipartições *Ana-Necy*, *espelho-fêmea*, *minha/irmãs* associadas ao artigo “Afrika 70”, ao romance *A menina morta* e ao conto “Meu tio Iauaretê” levam a uma transmutação do sentido da morte, pois essas meninas mortas deixam de se relacionar com o duplo estéril, saltando para a fértil multiplicidade simultânea.

Quando Carlota se opõe ao masculino, encontra a morte, quando Diadorim assume o masculino, também. Da mesma forma, a Anecy-personagem e a Anecy-narradora encontram a morte. O artigo “Afrika 70” trata do assassinato de Marien N’Gouabi. Glauber relata que N’Gouabi o apoiou para as filmagens de “O leão de sete cabeças” e que presenciou uma purga de traidores de seu regime, mas essas cenas teriam sumido misteriosamente em um hotel na Itália. O ponto a destacar nesse relato não é tanto o elogio a N’Gouabi, e sim a reflexão que gira em torno da descolonização. Glauber relata haver conhecido Leopold Senghor, do Senegal, mas o critica como mais um colonizado:

Os negros escrevem em idiomas colonizadores, a Negritude, analisada por Sartre, é uma Categoria Colonizadora, a Poesia não tem Escrita Autêntica porque não existe indústria nem alfabetizado, nem mercado, nem Código Sócio-Cultura. A língua Colonizadora sequestra a Riqueza mais profunda (a Poesia, a magia, o Ministério) e a TRADUZ BRUTALMENTE na conveniência do neo-colonialismo. (ROCHA, Glauber. *Afryka 70*. Folha de São Paulo, 27 de março de 1977. Folhetim, p. 5-6)

⁴⁶ Conforme Ettore Finazzi-Agró, se a onça devora o branco, o narrador nos fala do além, o que o leva a uma análise do duplo em Guimarães Rosa, bem como à análise das figuras híbridas que serviram aos mitos fundacionais de encontro entre civilização e barbárie, o europeu e o índio, idealizado no romantismo e invertido na antropofagia modernista. FINAZZI-AGRÓ, Ettore. A voz de quem morre: o indício e a testemunha na narrativa brasileira contemporânea. In: Marli Fantini. (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 36-43.

À negritude de Senghor, opõe a negridão de Patrice Lumumba, que teria crescido politicamente pregando a descolonização:

A palavra de Lumumba derrubou o conceito de Negritude. Era a Negridão identificada com Deuses além do Cristianismo e do Muçulmanismo, porque no Kongo já não reina Cristo e Alá, na Afrika Central reinam Forças Ancestrais que fazem de Lumumba uma Voz Unika, um intelectual que come a cultura colonizadora. (ROCHA, Glauber. Afryka 70. Folha de São Paulo, 27 de março de 1977. Folhetim, p. 5-6)

Porém, tanto Lumumba quanto N’Gouabi foram mortos “por um comando imperialista” e, no artigo, Glauber comenta a hipocrisia dos que criticavam ditadores africanos ajudados a chegar nesta posição por forças colonialistas, que depois se horrorizavam com os massacres e espetáculos antropofágicos:

Daí a grande hipocrisia em tratar Idi Amin Dada de monstro. Quem conhece o Cinema Americano Feito na Afrika (além de Tarzan e o Fantasma, dois Agentes da Cia na transversalidade informacional (o Território da Metáfora?) sabe qual é a Educação dada pelos Brancos, se não bastasse a História da Escravidão, um Navio Negreiro sem Memória, mas existente, basta ler Castro Alves, o Primeiro Poeta Afro-Brazyleyro, Poeta da Raça! (ROCHA, Glauber. Afryka 70. Folha de São Paulo, 27 de março de 1977. Folhetim, p. 5-6)

Ao associar o assassinato cultural de Anecy a esse artigo que aborda as lutas por independência na África, problematizadas pela colonização linguística e cultural, percebe-se que essa expressão tem um sentido mais profundo, o assassinato cultural não seria só a violência do machismo, mas a violência de qualquer opressão que passe pela cultura e pela língua. Guimarães Rosa, então, integra o circuito Ana-Carlota-Necy-Diadorim pela criação fecunda que fez ao nosso português-brasileiro, e a passagem jaguar-Iauaretê para sussuarana-Riverão substitui a esterilidade do duplo, da dicotomia, pela fecundidade do múltiplo, do simultâneo: a onça é Carlota, é Ana, é Necy, é Riverão, é Glauber, é Rosa, todos ao mesmo tempo.

CAPÍTULO 3 – TODAS ÉPOCAS SÃO CONTEMPORÂNEAS

Vaqueyroz cruzados buscam escravos fortunas pros sentidos razões
 Afrykazyameryka
 Trovadores jograis cegos bajuladores
 Revolucionários Rosa primeiras estorias corpo de baile do grande
 sertão: o que é a felicidade diante da morte?
 Como Humbolt e o professor Mayer do romance “Ynokentzya” de
 Taunay
 Rosa Freyre cronistas biologicos Darwin contado el Cid
 Feudos Luzyadaz
 Sertões Euclides da Cunha
 Grande Sertão: Veredas João Guimarães Rosa
 Riverão
 Linda
 Papagayo
 Augusto
 Macambira
 Gabião
 Sobreviventes do ataque a Karter Bracker
 Eu?
 Rosa morreu
 L(&& I(I(Mil novecentos setenta sete
 Todas epocas são contemporaneas
 Idade Media boliviana
 Greyczteca
 Cidades Fenycyas do Pyauy
 Usynergia nuclear do nosso futuro
 Envelhece na beira do fogo
 Relembrando guerras
 (Riverão Sussuarana, p. 231-232)

Em la Habana
 bajando la Rampa
 siempre se llega nel mar:
 ficar ou atravessar.

Maio, 1972

(Poemas Eskolhydos de Glauber Rocha, p. 23)

3.1 RIVERÃO BEBELO GITANO

Afrikazyamerika: todas as épocas são contemporâneas. O tempo simultâneo do *Riverão* mistura lendas coloniais – Eldorado, que já havia surgido como alegoria em Terra em Transe, ou a lenda do pássaro azul, de Idade da Terra –, Grécia (mitologia e filosofia), sertão brasileiro desde a Coluna Prestes até década de 1970. Os espaços, então, também são intercambiáveis, num movimento de constante dissolução de fronteiras, que chega ao limite das palavras montadas: *Afrikazyamerika*, Áfricas e América, África quase América.

Mais uma vez, é Guimarães Rosa quem une as sequencias poucos prováveis formuladas no *Riverão*: “Major Rosa conhecia Termopilas e Kylombos de Palmares!” (ROCHA, 2012, p. 227). O Guimarães-personagem em diversos momentos assume função professoral, guiando ou aconselhando o grupo. Ensina história e política e toma posições críticas:

— 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 Cachoeira refinado em Geneve:

— A mãe de Thomaz Mann nasceu em São Felix... Numa cena de “A Montanha Mágica” Hans Castorp, o tuberculoso retirado numa clinica para refletir sua cura numa Europa precipitada à tragédia de Wagner, Zaratustra e Hitler, fuma charutos baianos... Pois, meu Comandante, o General Izydoro era ante comunista. Era contra a corrupção e a miseria mas era ante comunista. Quem o apoia não são os proletários anarco-marxistas-leninistas de São Paulo mas desempregados analfabetos em busca de soluções...alguns proletários e intelectuais mas nenhum Modernyzta!!! **a Coluna é cantada mas não acompanhada...** Sem Fylozofya Nacyonal, Prestes entra para o PC numa época de ultra esquerdismo de Stalin que naquele momento condenava alianças com as burguesias nacionalistas nos países subdesenvolvidos... Prestes converteu-se do Papa Absoluto ao Stalin Absoluto. Sua posição rachou a Coluna, caindo as costelas nas mãos de outras correntes políticas sem a grandeza de Prestes, o que prova a força do pensamento Sovyetiko sobre a Heutzorya do Brazyl. Em Buenos Aires, nas alvoradas de 1930, Prestes se revelou estalinista a seus companheiros e não aceitou liderar a Revolução Lyberal, certamente financiada pelos Estados Unidos na ânsia de ocupar um territorio econômico sob tradicional dominio Inglez.

— Mas ele tinha razão, Doto Rosa... Getulyo traiu a Revolução...

— **Que Revolução?** A de 1930 foi liderada em nome do desenvolvimento da industrialização, do Estado intervindo em benefício da burguêzya industrial, uma classe proprietária moderna em relação ao aristocratismo latifundista destes gerais... é a velha guerra entre Barões da Terra e Empresários Portuários, boiadeiros e fabricantes de foguetes... o Brazyl é arcaico, filho de um Portugal atrasado, pobre, inculto... **Ninguém da Semana de Arte Moderna falou na Revolução. A Coluna não tinha pensamento, rodou soprada pelo Humanyzmo e se perdeu nas caóticas guerras expressas no suicídio de Getulyo...**

— A Revolução era um sentimento... — assoviou o Comandante.

— Como o Tremzinho Caipira? Evém um tremzinho cheio de soldados gauchos liderados por Generais Socyalyztas Nacyonalyztas?

(...)

— E veja a vida... o Jango, filho de Getulyo... inhuc... síô Governador de Mynaz Geraes num suporta o Komunysmo de Jango... A gente tá precisando de lider? Êsse Jango, pernetta, corrupto, subversivo que leio nos jornais...

— Um homem bom! — e Rosa reacendeu o cachimbo pelas quatro e meia da tarde morrendo aos trinados duns passaros loucos reprimidos nos sovacos do planalto quaternaryo crepusculo ARKO YRIZ abençoado chuvendo durante o sol e dias **berrando aventuras indigestas de Revoluções fracassadas:**

— Desde a Ynconfydecyca, desde o Martyryo ou não foi Tyradentes Kryzto? Heroyos Mytos de nossa gente! **Gente... a gente... nossa gente...** o Getulyo tinha uma concepção do Estado Novo... nacionalizou o sub solo... aqui ficaram nas distancias os latifundios danatários... **A fronteira movel das Entradas e Bandeyras sob a lei da escravidão negra, india...** uma raça se formando... subdesenvolvimento advindo do desenvolvimento... **uma guerra de 464 anos... com repetições sem gloria como a renuncia de Janyo num 24 de agosto que não era o mesmo dia do suicidiado Getulyo,** um 24 de Agosto urdido por Forças Ocultas, renuncia com uma carta pifia e bebia muito recitando Shakespeare nos corredores do Palacio de Oscar Niemayer... e foi a Guerra Civil, foi o General Machado Lopes de Porto Alegre e o Governador Leonel Brizolla, cunhado de Jango, e foi uma parte progressista das populações urbanas que se levantaram e foi o John Kennedy garantindo a posse do homem...

— Sei que o Coronel Dermeraveldo arrigementou oitocentos mil contos e comprou de armas pra lutar contra a Reforma Agraria... **Os jagunços defenderão os patrões...** Eu não posso tomar Partido, sou procurado pelo Exercito, meus documentos são falsos, não tenho licença pra transportar boiada... (ROCHA, 2012, p. 69-71, grifos meus)

Esse diálogo ocorre entre Rosa e o Comandante da comitiva, páginas antes de o Comandante pedir a Riverão e Luyz Papagayo para tentar fixação numa cidade chamada Saco da Onça tem Gado Bravo. Até que cheguem nessa cidade, se desenvolve a história do vaqueiro Campolino em Bela Flor, cidade na qual ocorre a disputa entre os coronéis Manuel de Souza, que se diz a favor da reforma agrária, e Lima Ferraz, que é contra. Durante os comícios ocorrem tiroteios e mortes de inocentes. O vaqueiro Campolino perde alguns amigos nesse embate e foge. Na fuga, conhece um advogado “acabado na bebida” e aprende que Manuel de Souza é mais um industrial da fome e jamais fará justiça. Assim, Campolino retorna a Bela Flor para se vingar tanto de Lima Ferraz quanto de Manuel de Souza.

Na chegada a Saco da Onça tem Gado Bravo, Riverão e Papagayo se deparam com o golpe militar, relacionado à agitação política de Bela Flor, pois os crimes de Lima Ferraz teriam despertado Jango para a reforma agrária e então Carlos Lacerda o acusou de comunista:

— Fala-se que o sertão é brabo... olhaqui nêstes jornais... agitações... greves... ocupações de fábricas... o Governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, chamou o Jango de comunista, que êle vai botar o Exercito em cima dos fazendeiros e tomar as fabricas e os bancos e dividir tudo com o povo pobre...

A Heutzorya de Campolino decifrada num desfiladeiro de turmalinas que cozinhava a memória no meio dia sem destino: o Exercito derrubou Jango e

Riverão com Luiz Papagayo e a caravana não podiam cumprir os projetos do Comandante de fundar nova sociedade naquelas brenhas.

Os Reformistas Agrários foram presos com padres e funcionários da Prefeitura, comunistas no rêlho pau de arara, progressistas impressados nos Engenhos e Uzynas dos Trigais, fugitivos contavam pra Rivo e pediam morada na caravana com Base Guerrilheira, treinadores cubanos, retratos de Fidel e Che.

Sussuarana miou Futuro Destruído na malestar da terra calva, estradinhas curvetas, pobreza, dor:

— Foi todo mundo metido na cadeia. Janguista, Comunista, Brizollista, Trabalhista, Arraesista, Padre Terceiromundista, Intelectual, Estudante... (ROCHA, 2012, p. 95-96)

Saindo de Saco da Onça tem Mato Bravo, Riverão chega ao lago Kamela Narô em maio de 1964: 464 anos de guerra, como disse o Rosa-personagem. Vê-se, pois, como os acontecimentos históricos do Brasil vão se apresentando no livro, entremeados às *heuztoryas* das personagens, com grande mediação de Rosa, tanto o personagem do *Riverão* quanto o criador do universo do *Campo Geral* e do *Grande Sertão: Veredas*, principalmente. Portanto, é capital a referência a seguir:

Rosa compreendeu que Riverão queria se transformar em Zé Bebêlo, era com Três Guerreiros, um Nêgro Papagayo Voado e um Amazonas Tropykal que Deus começava:

— És um mito Sussuarana, teu nome Riverão é sensual inexplicável... (ROCHA, 2012, p. 217)

Zé Bebelo é um coronel de *Grande Sertão: Veredas* que desempenha papel de destaque, especialmente pela relação paterna que desenvolve com Riobaldo:

Nessa hora, eu gostava de Zé Bebelo, quase como um filho deve de gostar do pai. As tantas coisas me tonteavam: eu em claro. De repente, eu via que estava desejando que Zé Bebelo vencesse, porque era ele quem estava com a razão. Zé Bebelo devia de vir, forte viesse: liquidar mesmo, a rás, com o inferno da jagunçada! (ROSA, 2006, p. 171)

A primeira guerra entre jagunços no *Grande Sertão* acontece porque Zé Bebelo se incumbem de acabar com o jaguncismo. Tem uma ambição modernizadora e política, achando que se cumprir tal tarefa será eleito. Riobaldo conhece Zé Bebelo ao ser contratado como professor do fazendeiro quase analfabeto, após ter deixado a fazenda de seu padrinho Selorico Mendes, o qual, descobre, é seu pai. Os projetos progressistas de Zé Bebelo, no entanto, o enjoam, especialmente após as encenações de discursos políticos e insinuações de que Zé Bebelo estaria sendo pago pelo governo para desempenhar uma tarefa de extermínio:

— “Ah, cujo vou, siô Baldo, vou. Só eu que sou capaz de fazer e acontecer. Sendo porque fui eu só que nasci para tanto!” Dizendo que, **depois, estável que abolisse o jaguncismo, e deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreado mil escolas.** Começava por aí, durava

um tempo, crescendo voz na fraseação, o muito instruído no jornal. Ia me enjoando. Porque completava sempre a mesma coisa. (ROSA, 2006, p. 131, grifo meu)

Deixa então de ser um dos “bebelos” e sai em busca dos “ramiros”, prestando lealdade ao bando de Joca Ramiro, o pai de Diadorim. Ao mudar de lado, ganha a alcunha de Riobaldo Tatarana e passa por um conflito moral quando captura Zé Bebelo, entregando-o para um julgamento.

— “O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei...”

— “Velho é, o que já está de si desencaminhado. O velho valeu enquanto foi novo...”

— “O senhor não é do sertão. Não é da terra...” (ROSA, 2006, p. 260)

Após decisão negociada entre os chefes dos bandos e com o próprio Riobaldo, Ramiro decide não matar Bebelo, apenas exilá-lo. Contudo, Hermógenes, um dos chefes dessa primeira guerra, trai os demais e assassina Joca Ramiro, gerando uma segunda guerra, na qual Zé Bebelo retorna, agora do mesmo lado que os jagunços. Porém, nesse segundo momento, Riobaldo enfrenta o famoso pacto e toma a liderança do grupo, agora como Urutu-Branco, alcunha forjada por Zé Bebelo:

— “Ah: o Urutú Branco: assim é que você devia de se chamar... E amigos somos. A ver, um dia, a gente vai entrar, juntos, no triunfal, na forte cidade de Januária...” — aprontado ele falou. Ao que resposta não dei. Amigo? Eu, ali, do lado de Zé Bebelo; mas Zé Bebelo não estava do lado de ninguém. Zé Bebelo — cortador de caminhos. Amigo? Eu era, sim senhor. Aquele homem me sabia, entendia meu sentimento. A ser: que entendia meu sentimento, mas só até uma parte — não entendia o depois-do-fim, o confrontante. Assemelhado a ele, pensei. Pensei: eu visse que traindo ele estivesse, ele morria. Morria da mão de um amigo. Jurei, calado. (ROSA, 2006, p. 338)

Assim. Arte que virei chefe. Assim exato é que foi, juro ao senhor. Outros é que contam de outra maneira. Ao fim, depois que João Goanhá me aprovou, reví os aspectos de Zé Bebelo. Acertar com ele.

— “O senhor, agora...” — eu quis dizer.

— “Não, Riobaldo...” — ele me atalhou. — “Tenho de tanger urubú, no m’embora. Sei não ter terceiro, nem segundo. Minha fama de jagunço deu o final...”

Daí, riu, e disse, mesmo cortês:

— “Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco...”

O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritavam, entusiasmados:

— “O Urutú-Branco! Ei, o Urutú-Branco!...”

(ROSA, 2006, p. 438)

Com essa nova identidade, enfrenta o inimigo, sobre quem a vitória encerrará também a derrota de perder Diadorim. Assim, coloca-se a questão: por que Riverão queria ser Zé Bebelo, e não Riobaldo ou Joca Ramiro?

Existe uma tradição na fortuna crítica do *Grande Sertão: Veredas* em situar o julgamento jagunço de Zé Bebelo por Joca Ramiro e demais chefes de bando como uma cena fundacional do país⁴⁷. De maneira simplificada, essa tradição aponta que Zé Bebelo, o homem da ordem, talvez pago pelo governo, apoiador da polícia, quer que a Lei seja cumprida. No entanto, é julgado por outra lei, a dos jagunços. A sentença recebida diz respeito ao pertencimento: o exílio é pena para aquele homem que não é daquela terra, que vá viver sua lei onde ela valha, sem impô-la àqueles que não a reconhecem. Assim, encena-se a coexistência de duas leis inconciliáveis: a estatal e a paraestatal, com a problematização da maior legitimidade desta última, pelo seu reconhecimento imediato. O jagunço Riverão, então, ao querer ser Zé Bebelo, quereria aderir a uma oficialidade?

Arre então, quando eu experimentei os gumes dos meus dentes, e terminei de escrever o derradeiro bilhete, eu estive todo tranquilizado e um só, e insensato resolvido tanto, que mesmo acho que aquele, na minha vida, foi o ponto e ponto e ponto. E entreguei o escrito a Zé Bebelo — minha mão não espargiu nenhum tremor. O que regeu em mim foi uma coragem precisada, um desprezo de dizer; o que disse:

— “O senhor, chefe, o senhor é amigo dos soldados do Governo...”

E eu ri, ah, riso de escárneo, direitinho; ri, para me constar, assim, que de homem ou de chefe nenhum eu não tinha medo. E ele se sustou, fez espantos.

Ele disse: — “Tenho amigo nenhum, e soldado não tem amigo...”

Eu disse: — “Estou ouvindo.”

Ele disse: — **“Eu tenho é a Lei. E soldado tem é a lei...”**

Eu disse: — “Então, estão juntos.”

Ele disse: — **“Mas agora minha lei e a deles são às diversas: uma contra a outra...”**

Eu disse: — **“Pois nós, a gente, pobres jagunços, não temos nada disso, a coisa nenhuma...”**

Ele disse: — “Minha lei, sabe qual é que é, Tatarana? É a sorte dos homens valentes que estou comandando...”

⁴⁷ Em artigo de Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto sobre as obras de Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*, Heloisa Starling, *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas* e Willi Bolle, *gradesertão.b*, destaca-se que, embora por vias diversas, os três almejam comprovar que Rosa encena uma formação de Brasil cujo contrato social se firma pela violência e anomia, configurada especialmente no julgamento jagunço de Zé Bebelo como reencenação da fundação do país. Assim, concluem que embora em *Grande Sertão: Veredas* haja muitos elementos com ineludível similitude com a política praticada nas instituições, os quais também permeiam as relações sociais (pretéritas e presentes), os ensaístas, ao atribuírem à narrativa dimensões sociopolíticas que extrapolam seu âmbito, imputam à obra de Guimarães Rosa a existência de um universo possível e imaginário não construído pelo autor, mas por eles próprios. LEONEL, Maria Célia de Moraes; SEGATTO, José Antonio. *Alegoria e política no sertão rosiano*. In: Marli Fantini. (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 400-423.

Eu disse: — “É. Mas se o senhor se reengraçar com os soldados, o Governo lhe repraz e lhe premêia. O senhor é da política. Pois não é? Ô gente — deputado...”

Ah, e feio ri; porque estava com vontade. Aí pensei que ele fosse logo querer o a gente se matar. A sorte do dia, eu cotucava. Mas ruim não foi. Zé Bebelo só encurtou o cenho, no carregoso. Fechou a boca, pensou bem.

Ele disse: — “Escuta, Riobaldo, Tatarana: você por amigo eu tenho, e te aprecio, porque vislumbrei tua boa marca. Agora, se eu achasse o presumido, com certeza, de que você está desconcordando de minha lealdade, por malícias, ou de que você quer me aconselhar canalhagem separada, velhaca, para vantagem minha e sua... Se eu soubesse disso, certo, olhe...”

Eu disse: — “Chefe, morte de homem é uma só...” (ROSA, 2006, p.334-335, grifo meu)

Nesse trecho, começa a transformação de Riobaldo, que vai adquirindo segurança e firmeza até o momento do pacto. A transformação começa, assim, com o questionamento do chefe. Ainda se submete a ele, mas desconfia, sobretudo, de qual seja a *sua* lei. A adesão de Zé Bebelo, o “projetista” (ROSA, 2006, p. 511), é mutável: começou contra os jagunços, passou para o lado deles, depois se retirou para que Riobaldo chefiasse. Ao final de todas as batalhas, morta Diadorim, Riobaldo passa três dias na fazenda de Zé Bebelo, e lá é aconselhado a visitar Compadre Meu Quelemém, ouvinte responsável por reconciliar Riobaldo com sua história. Nessa estadia, os planos do fazendeiro já são outros, o sonho de ser deputado dá lugar ao de ser famoso:

E Zé Bebelo corrigiu, para eu ouvir, os projetos que ele tinha. Aí, aí, fanfarrices. **Não queria saber do sertão, agora ia para a capital, grande cidade. Mover com comércio, estudar para advogado.** — “**Lá eu quero deduzir meus feitos em jornal, com retratos... A gente descreve as passagens de nossas guerras, fama devida...**” — “Da minha, não senhor!” — eu fechei. Distrair gente com o meu nome... Então ele desconversou. Mas, naqueles três dias, não descansou de querer me aliviar, e de formar outros planejamentos para encaminhar minha vida. Nem indenizar completa a minha dôr maior ele não pudesse. Só que Zé Bebelo não era homem de não prosseguir. Do que a Deus dou graças! (ROSA, 2006, p. 606, grifo meu)

Outra tradição de estudo do *Grande Sertão: Veredas* vincula-o a interpretações religiosas (cristãs, bíblicas), esotéricas ou mitológicas, esmiuçando nas diversas pistas deixadas por Rosa um sentido, de algum modo, espiritual: uma revelação do oculto na simbologia invocada no texto. Assim, para Francis Utéza, Zé Bebelo desempenha um papel messiânico, pois, fazendo cumprir a lei (que está em crise), permite a abertura para a instauração de uma nova lei (a do messias – no caso, Riobaldo, que pacifica o sertão ao liquidar Hemógenes):

Primeira encarnação messiânica do livro, sempre movido por uma energia à medida do universo – *vai remexer o mundo* –, como Moisés, Zé Bebelo vem do rio, numa balsa de papiro-buriti. Totalmente dedicado ao sonho de fazer

do sertão a nova Terra da Promissão, toma a direção de um povo desorganizado, dando-lhes estruturas militares e fundando desta forma uma ordem nova. (UTEZA, 1994, p. 214)

O que ambas leituras (histórico-políticas ou metafísicas) têm em comum é o destaque da relação de Zé Bebelo com a lei, seja para revertê-la, seja para realizá-la. Nessa relação, é Zé Bebelo quem introduz Riobaldo na vida jagunça, e, posteriormente, nomeia-o para a chefia, no mesmo momento em que o rebatiza. Zé Bebelo tem a função, portanto, de mediador, aquele que não instaura uma nova ordem, mas atua para prepará-la. Nesse raciocínio, quem de fato terá o poder e a lei é alguém a ser investido por essa mediação. Assim, se Riverão é Zé Bebelo, não é ainda quem poderá trazer uma nova ordem, e sim quem pode abrir os caminhos para prepará-la. E como tudo em *Riverão Sussuarana* é múltiplo e simultâneo, “Deus” (a nova ordem) começará com Riverão-Zé Bebelo, mais três guerreiros, um amazonas tropical e um negro papagaio voado.

Nos acontecimentos narrados no *Riverão*, escravidão e libertação estão constantemente em jogo. Um papagaio voado é um papagaio que fugiu de sua gaiola, um negro papagaio voado implica também nessa relação de fuga e liberdade. Luiz Papagayo é negro, é papagaio, é pracinha da FEB, é ex-integrante da coluna Prestes, pantera negra e comunista – certamente dialoga com Macunaíma, ainda que essa referência não apareça explícita no texto:

Luiz não tinha estórias como aquelas do famigerado Anjo Mauro, era um duende sem tragedias, **alegre e natural Utopya** voando com Linda, sempre... (ROCHA, 2012, p. 85, grifo meu)

Um ahn, Coluna? **Espinha dorsal da revolução brazyleyra...**

Papagayo cantava:

— A gente trabalhava em São Paulo numas plantações de café acordando quatro horas da manhã tomava-se café simples e ia-se de enxada no ombro com uns trezentos trabalhadores plantar colher café (...) e eramos pagos a cinco mil reis por dia que se recebia no fim do mês descontados as contas do Armazém que nos adiantava vales em mantimentos pros Domingos ia-se a Baurú e ouvi falar na Coluna Revolucionária de Isidoro Dias Lopes não me lembro de Miguel Costa e de Luiz Carlos Prestes que lutavam contra o Governo de Arthur Bernardes **e queriam mudar não sabíamos pra que direção não se falava em comunismo a Coluna era uma promessa** (...) e com uns companheiros numa quinta feira lá pelas oito da manhã tudo combinado matamos com as enxadas e facões os administradores da Fazenda de Café Bernardino Tosca e fugimos nuns cavalos pra Baurú no encontro do Regimento que vinha do Sul no Trem Noroeste do Brazyl sob comando do Tenente Octavio Montenegro, um Santa Catharynense jovem e corajoso com seus trezentos e tantos soldados (...) mas fomos presos na margem dum rio daqueles do Paraguay pelo Capitão Alberto dos Passos Junior numa tocaia, êle nos ameaçou fuzilar, não se tratava bem os inimigos que se executou com as exigências revolucionárias, **estou na guerra há muito mais tempo do que penso, acho que não tenho nenhuma mensagem, sou voador**

Riverão, sou triste de ver tanta violencia e pouco amô. (ROCHA, 2012, p. 86, grifo meu)

Luiz fumando a Cobra em Monte Castello, Pistoia leva a Força Expedicionaria Brazyleira ao combate dos Hitlermussolonistas eurazistycoskos de Hiroyto e Franco, floi Luiz heroi da FAB, o grande guerreiro que brilhou na Italia, Vencedora Exquadrilha da infância quando seu nome era Ilydio, Negro de Pelo Ourinho, Neto de Zumbi nos Quilombos das Alagoaz, Moleque da Senzala pros jantares do Professor Gilberto Freyre, Pai de Santo, Estivador e Proletario do Partido Comunista Brazyleiro, dissidente, Bleque Panther do Jimmie Hendrix e **transversal Voador da Memoria Lingua**, Unyko Passaro Faladô do Mundo, Simbolo Popular Ynternacional, com as cadeias do Navyo Negreyro comido de camarões nos Kandomblés e torturado no massapé sangrento do Bandydo Negro, Xangô e Oxosse, Catavento do Cativeiro, liberdade com o resto daquelas massas aberturas das caudaloseuclidianas nos arquipélagos dvsc- mares perdidos, **infra tensão da menoria** (ROCHA, 2012, p. 97, grifo meu)

O negro frequentemente foi abordado na filmografia de Glauber, mas não enfatizando apenas a questão racial, a referência ao negro põe em jogo a dinâmica da escravidão, fazendo referir à contemporaneidade a cadeia contínua de exploração, expondo a tensão entre explorador e subjugado – seja na questão político/econômica do colonialismo/imperialismo, seja no sincretismo religioso, seja na própria colonização da língua. Assim é que mesmo seu filme gravado na África aborda tais tensões, que extrapolam o ponto de vista unicamente racial:

Em 1970, no exílio, Glauber Rocha fez um filme na África sobre um tema africano. Seu título original era multilíngue – *Der Leone Have Sept Cabeças* (O Leão tem Sete Cabeças) –, refletindo cindo das potências colonizadoras da África (Alemanha, Itália, Inglaterra, França e Portugal). Para Glauber, *Der Leone Have Sept Cabeças* era um “filme popular, produzido pela cultura popular”, e ao mesmo tempo “anticolonialista e revolucionário”. Embora ele próprio fosse um euro-brasileiro, via o filme como um caso de “volta às raízes”. O filme está situado numa África genérica, onde a resistência africana, aliada a revolucionários latino-americanos, luta contra o neocolonialismo aliado à elite local e reforçado por forças mercenárias. No estilo usual de Glauber Rocha, influenciado por Sergei Eisenstein, Bertold Brecht e Shakespeare, *Der Leone Have Sept Cabeças* faz a orquestração de personagens sintéticos. Os colonizadores representam o “bicho de sete cabeças”, isto é, o imperialismo, cujas várias cabeças incluem um mercenário de ombros largos que entoia canções nazistas (como aqueles que trabalharam a favor da Rodésia e da África do Sul pré-Mandela); um administrador português; um homem de negócios americano (que garante suas apostas apoiando todos os lados); uma figura tipo prostituta babilônica, chama Marlene, sem dúvida em referência a Marlene Dietrich; um falso profeta (que afirma que a revolução ainda não está madura); e o Dr. Xobu, um presidente-fantochê burguês negro no estilo Mobutu, com uma sobrecasaca branca. (...) Opondo-se aos colonizadores estão o jovem militante Samba (homenageando o fenômeno cultural afro-brasileiro) e Zumbi (homenagem ao líder palmarino) – representantes, em suma, da resistência política e cultural, juntamente com o esquerdista europeu Pablo e

um padre revolucionário meio excêntrico interpretado por Jean-Pierre Léaud. (...) Embora seja obviamente pró-negro e pró-africano, *Der Leone Have Sept Cabeças* não é racialmente dualista. Quando os negros gritam “Morte ao colonialismo!”, é o branco Pablo quem responde “Resistência”, talvez uma referência à participação de alguns revolucionários brancos nas lutas anticolonialistas de Moçambique e Angola. Mais tarde ele faz parte da coluna de guerrilheiros que atravessa a savana. Enquanto isso, o líder-fantoches negro colabora com o colonialismo. (STAM, 2008, p. 359-361)

A escravidão como produto da exploração capitalista é reelaborada nas minas de urânio de Karter Bracker, um explorador do “geofogo”, no “centro da terra”. É o cigano Carlão quem lidera a rebelião dos escravos, unindo-se a Riverão para a batalha final. Mas Riverão também é cigano, como lhe diz o comandante no momento de sua morte. Riverão toma a frente do bando matando seu líder, ao contrário de Riobaldo, que substitui Zé Bebelo diplomaticamente:

Era o fim do Comandante, não havia outra solução, **aquele homem era o resultado de uma Hystória frustrada**, nada restava senão mata-lo diante dos vaqueiros, de seu Rosa, Glaudi, Linda, Luiz Papagayo e da boiada:

— Tu num eres o pai de Linda! Tu queres sua casança, tu a deflorastes depois de rouba-la. Eu la quero para mi...

— Riverin, seja sensato. Temos um inimigo comum, Mr. Karter Bracker. **Êle invadiu nossas terras, mantém escravos nas minas de Uranyum, controla tudo, quer nossa boiada.** Não temos saída, tu sabes disso. Nem por Conquyzta, porque não tenho documentos e o Tenente continua lá, decidido a botar a Lei nesta merda e pelo Saco da Onça Tem Gado Bravo está o Senador Lima Ferraz mancomunado nas Empresas de Mr. Karter Bracker. **Êste Karter é um monstro. A gente tem de matar êle e prestar um serviço ao Payz. Somos nacyonalistas, seja sensato...**

(...)

Os vaqueiros mudos, o Comandante temendo a boiada, Riverão com os revolveres brilhando:

— O Sinhô se aduele! Antes de sol cair o Sinhô se aduele!

— Mas eu sou um Heroy...

— Por isso mesmo, se aduele que nossa terra precisa de macho...

O Sol caía, seu Rosa ouve as bombas de Karter Bracker:

— Através o espelho cicatrizes de Guerra e Paz. Eu não mataria o Comandante!

— Num se meta em coisa de barbro... Nós sois bravos... Tenho motivos secretos pra não gostar do Comandante. Quero mata-lo e fa-lo-hei!

Laco Branco relinchou e Sussuarana ouviu a vaidade do Comandante:

— Cite Hesiodo na minha biografia...

— Ora, ora, Comandante, o Sinhô merece muito mais...

O Comandante gritou com arma e cavalo em cima de Riverão despejando vinte e dois tiros eternidadad ah sou um democyananananao eiy el Comandante el democraciatico... **Euted uno gitano...** El Riveráin Riveracari nala.a.a... Usted: **ele, Riverão, falou pra boiada seguir numa conspiração contra os contratos dos Coronéis e por isto ia mata-lo** mas ele é mais veloz e morri seu Rosa traído mas de frente no berro do ataque, ciúmes de Linda? Grandamor; impossível; morro feliz, sou velho, Brazyl, matei pra caralho e comi umas três mil cabeças de boi, fui o terror de 30, yo el Comandante! Sem religião...

Linda beijou o Comandante, êle morreu sorrindo e já se ouvia o tremor socavando pro Norte... Yayaya- yahaahahaha!
 Riverão mais Luiz Papagayo e os vaqueiros tangiam a boiada pra Brumado de Karter Bracker liderados pela Morum Bi!
 (ROCHA, 2012, p. 212-213, grifo meu)

O comandante, herói de 30, é o resultado de uma história frustrada, assim como a nossa história é uma sequencia de revoluções fracassadas, como ensinou o Rosa-personagem (ROCHA, 2012, p. 70). Os insurgentes, herdeiros da batalha, são os ciganos (Carlão, Riverão), negros (Papagayo), índios e mulheres (Amazonas, Linda). Se Riverão é também Zé-Bebelo, passará a liderança da batalha para essas minorias – a “infra tensão das menorias”, como argumentou Luyz Papagayo, já citado. Nessa promessa de deslocamento do poder, encena-se o vazio Povo/povo de que nos fala Giorgio Agamben:

a constituição da espécie humana num corpo político passa por uma cisão fundamental e que, no conceito de *povo*, podemos reconhecer sem dificuldades os pares categoriais que vimos definir a estrutura política original: vida nua (*povo*) e existência política (*Povo*), exclusão e inclusão, *zoé* e *bios*. *Ou seja, o povo já traz sempre em si a fratura biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído.*

Dáí as contradições e as aporias a que ele dá lugar todas as vezes que é evocado e colocado em jogo na cena política. Ele é aquilo que já é desde sempre e que precisa, no entanto, realizar-se; é a fonte pura de toda identidade e deve, porém, redefinir-se e purificar-se continuamente através da exclusão, da língua, do sangue e do território. Ou seja, no polo oposto, é aquilo que falta por essência a si mesmo e cuja realização coincide, por isso, com sua própria abolição; é aquilo que, para ser, deve negar, com seu oposto, a si mesmo (AGAMBEN, 2015, p. 37, grifos originais)

Se Riverão tomar o poder e passa-lo às minorias, enfim se cumprirá a promessa utópica de Povo=povo.

3.2. JARDIM DAS PIRANHAS

Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, filme lançado em 1969, já se encenava essa promessa de deslocamento do poder, quando Antônio das Mortes muda de lado e ajuda os habitantes de Jardim das Piranhas a acabar com o jugo do Coronel Horácio, um típico industrial da fome. O ex-exterminador de jagunços se converte pela Santa e ajuda o Professor, o negro Antão e o Padre a liquidar Horácio e os jagunços do bando de Mata Vaca, contratados por Horácio para chacinar os beatos que se escondiam no interior, junto à Santa e Antão. Contudo, Antônio não fica na cidade quando termina a guerra, deixando para o Professor a tarefa de uma reorganização política.

Riverão é primo de Antônio das Mortes:

Riverão, aquele Rivo era primo de Riobaldo Tatarana dum tal Antonio das Mortes, dum falado Mata Vaca, d'Antonio Pernambuco, Passarim, do Matyta Perê, um certo João do Capitão Rodrigo, Lampião, Zé Bebelo, Joãzim Bem Bem, Hermogenes, Joca Ramiro e o Coronel Franklin Cavalcanti Martins pai do deputado e romancista Wilson Lins do Rio San Francyzco atual Secretario de Educação do Governo Magalhães na Bahia. (ROCHA, 2012, p. 18)

E o Jardim das Piranhas é retomado literalmente em *Riverão Sussuarana*, num dos muitos blocos autônomos que se interpolam à narração da comitiva do Comandante contra Karter Bracker. Das páginas 147 a 177 desenrola-se uma trama muito parecida com a de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, mas sem a presença mediadora de Antônio das Mortes nem do beatismo da Santa e de Antão. A dinâmica da promessa que se dá na passagem Antônio das Mortes/Professor é substituída por uma dinâmica do sacrifício, que será anunciada na apresentação do episódio: “Se bota um boi ou a filha pra atrair as pyranhas... e enquanto todas comem um, passam bois e humanidades” (ROCHA, 2012, p. 147). Vicente, o agitador, será esse boi de piranha, mas não para a redenção de uma passagem, e sim para o estouro de uma guerra entre “os donos da terra e os danados da terra” (ROCHA, 2012, p. 176).

A referência ao filme se faz para além do nome da cidade/cenário:

Reunindo poderes sobrenaturais pra evitar o estouro da boiada e a greve dos vaqueiros o Comandante de acordo com Lalantino Angelo Mauro desgovernou as rotas rumo ao Vale dos Fantazmas perto de Lençóis onde figura o monumental retrato do Coronel Horacyo de Mattos nos criztaliêtes do diamantal falido.

Era o que unia Sussuarana ao Comandante no caminho de Jardim das Pyranhas, entre Penedo e Maurycyo de Nassau... (ROCHA, 2012, p. 147)

Coronel Horácio e Mattos são personagens de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Mattos estava a serviço do coronel, que o apoiava na política, porém Mattos trai o coronel, já velho e cego, com sua esposa, Laura. No literário Jardim das Piranhas, o chefe político é o prefeito Luciano, que pretende casar sua filha Maria a Juarez, que o sucederá na política. A esposa do prefeito também se chama Laura e o trai com o caixeiro viajante Albuquerque.

A trama política desse episódio do *Riverão*, porém, contém mais elementos que a do *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Julião Pacheco é um opositor que agita os camponeses contra o prefeito. Contudo, não é diretamente candidato, montando de fora estratégias políticas: quer convencer o Professor Antônio a se candidatar. Vicente, por sua vez, é um revoltado de dentro, sofre a sede a ponto da loucura, e é vitimado pelo jagunço

Pedro Moraes – o qual tem seu momento de ambiguidade ao saciar-lhe a sede com gelo. Vicente também recorda Firmino, de Barravento, pois, tal como ele, volta da cidade, onde também sofre miséria e exploração, para o campo, tentando convencer os flagelados a se rebelar. Nessa empreitada, confronta o tio, Vitório, lavrador já idoso, que acredita na lei, acredita que governo se respeita:

Vitorio guarda a faca, senta-se junto da mulher, dá uma pitada no cachimbo, aboia nas caatingas, toma benção, tira o chapéu e leva um esbregue do patrão, envelhece se curvando para o patrão, recebe o engano do patrão mais uma vez acreditando na palavra, na justiça, na verdade, na honra, na lei. (ROCHA, 2012, p. 158)

Somente quando Vicente é alvejado pela segunda vez (na primeira, o tiro não é mortal, na segunda, leva uma facada no abdômen) se junta a Julião para o enfrentamento. Assim, na versão do livro, não há cangaceiros (Coirana, no filme) nem beatos/santa a seguir, o enfrentamento é estritamente político: da parte dos flagelados, está em jogo a fome e a sede; da parte de Luciano e Juarez, as eleições já alinhavadas e as verbas federais que serão apropriadas e repassadas em migalhas para os pobres – diz Luciano: “Será eleito. No voto e na bala. Não estranhe que isso é a lei da gente” (ROCHA, 2012, p. 155). A hipocrisia do discurso oficial se encena pela boca de Juarez: “Vicente morreu porque veio correndo para a cidade de arma em punho, não o matamos, o ferimos pra salvar a vida de Luciano, Pedro Moraes é um agente da lei, Julião, êste sim, é um agente da desordem!” (ROCHA, 2012, p. 172).

O final, que encerra a terceira tentativa de enfrentamento entre camponeses e jagunços pagos pelo prefeito, contudo, não traz um horizonte redentor para a coletividade de oprimidos: não sabemos como termina o embate, não sabemos nem quem de fato guerreia na praça, pois Julião se rende e Vitorio suspende a foice. As palavras finais são: “gritos fogo tiros facadas explosão morte” e em seguida retornam Guimarães Rosa, Linda, Luiz, num outro local, chamado Razo da Katharyna. A única transformação que é narrada é a do professor Antonio, que filosofa sobre a morte enquanto carrega o corpo de Albuquerque:

— Tão longe como é a porta de minha casa carrego um homem de quarenta e cinco anos pesando infinitamente no arcabouço da morte — Alcançar aquela casa equivale por isto
 — Não pode a quem é concedida a vida
 — Por tal homem entre si ou entre o mundo
 — Pela ambição da moeda
 — Pela moeda
 — Pelo tráfico da moeda
 — Pela escravidão da moeda
 — **Não sou peça da máquina que determina minha morte (...)**

— Não és, abrirei tua cova e estarei convencido que também mergulho e lá ficaremos sob a eternidade das pedras e do pó sob raízes que assistiram a vinda das vidas para estas planícies de pedra e mandacará diante da qual pensamos por vezes que estaríamos conjugados pela idéia do horizonte

— **E atingíssemos a compreensão do infinito pela consciência da morte**

— Os fogos dos dias queimam nossas fronteiras e estamos cercados e livres

— **Nunca valeu o princípio segundo o qual o justo é aquele que sacrifica a vida diante de uma idéia, importam os vivos os mortos negam** (ROCHA, 2012, p. 175-176, grifos meus)

Jardim das Piranhas foi referido como situado no Vale dos Fantasmas. E é o professor Antônio, semelhante ao poeta Paulo Martins, de *Terra em Transe*, quem vislumbra a afirmação da vida na morte, numa inversão como a apontada anteriormente a respeito do universo de *A menina morta*. Conforme análise de Ismail Xavier:

em Eldorado, a morte do poeta é sem cerimônia e sem testemunha (Sara afinal deixa o seu recado quando o abandona); a busca de sentido se dá numa condição de exílio, na interioridade. O desespero de Terra em Transe está aí, nesse desgarramento que traz reconhecida a distância entre o poeta e a sociedade que ele quis representar como porta-voz. Considerada a textura obsessiva dessa interioridade, expressa nos versos e no próprio estilo da recapitulação, o gesto final do poeta parece mais um desdobramento de seu longo comércio com a pulsão de morte. (XAVIER, 2012, p. 97)

Em pleno comício de Vieira, quando Paulo se absorve em reflexões amargas sobre o país e seu destino, e ironiza a fé na conscientização das massas, é muito clara a proclamação de sua voz over enquanto observamos as imagens da festa: “Ando nas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado, cujo sangue sem vigor, este povo precisa da morte mais do que se possa supor. O sangue que estimula no irmão a dor, o sentimento do nada que gera o amor; a morte como fé, não como temor”.

O delírio final de Paulo no clímax da agonia faz retornar essa ideia. Dada a inconsistência geral do país, a violência – sejam quais forem as consequências imediatas – é um fator de redenção, ato coletivo de purificação. Seu chamado ao derramamento de sangue faz parte de uma liturgia que se quer popular e se contrapõe à liturgia aristocrática cuja metafísica do sacrifício legitima a exclusão do povo da cena política. Para Diaz, a política é feita “para os eleitos”, o sacrifício do Outro (o povo “cego e vingativo”) redime o oligarca no poder: “No sangue dos vermes lavamos a nossa alma”. O poeta, sem abandonar a lógica do sacrifício, dá ao derramamento de sangue um sentido oposto: representa um salto de qualidade, o meio através do qual a nação se constitui, o povo adquire consciência política e força, sua entrada no espaço da luta pelo poder. (XAVIER, 2012, p. 114-115)

Na análise de Xavier, o sacrifício de Paulo Martins, se não tem efeitos imediatos, exprime a fratura de um modelo de militância que se tornou fracassado. Mas, como epítáfio dessa consciência fraturada, desencadeou um novo impulso de criação na cultura, com filmes-resposta a este. Como demonstra o crítico, a alegoria em *Terra em Transe* é bastante clara, dialogando diretamente com o contexto histórico de estupefação diante do golpe de 1964.

Já neste episódio de *Riverão Sussuarana*, podemos enxergar personagens e situações alegóricas, bastante semelhantes às do Jardim das Piranhas de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, porém, a morte chorada pelo Professor Antonio não é a própria (sacrifício esvaziado de Paulo) nem é a de um arquétipo de guerreiro (Coriana, que se diz herdeiro de Lampião e se sacrifica como cristo), ou de rebelde (Vicente, o indignado), é a morte de um amigo, Albuquerque, caixeiro-viajante e amante de Laura, esposa do prefeito Luciano. O sentido da morte revelado a Antonio não tem a conotação coletiva, como tinha nos filmes referidos, o sentido é individual, mas mesmo assim, transformador, pois é uma tomada de consciência que o torna livre, mesmo diante das cercas e da máquina mortífera da moeda. Do filme para o livro temos a retirada do Antônio (das mortes) mediador de um processo coletivo (apenas prometido) e a ascensão de um (professor) Antonio que se ilumina sozinho, ainda que, em paralelo, permaneça a discussão em torno da legitimidade da lei que é usada contra o povo.

Pouco sabemos desse novo Jardim das Piranhas. A ambientação não permite inferir se está mais o menos modernizado que a cidade filmada em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. O tempo da ação poderia até ser anterior ao do filme. O fato inquietante é que a repetição de eventos similares ao de *O dragão* indica que algo na cadeia de causalidade não foi rompido, que continuará havendo o eterno retorno do mesmo, mesmo que não haja mais cangaceiros e volantes, santas e beatos. O tempo cíclico, circular, já era elemento do filme:

O movimento efetivo da sociedade auxilia Antônio em sua compulsão a repetir, pois é a permanência de um estado de coisas, é o colapso da teleologia de *Deus e o Diabo*, que lhe oferece a sobrevida e, dentro dela, o retorno do cangaço. Sua função era criar o novo tempo, o futuro que se encontrava vedado a ele próprio. Agora o encontramos disponível exatamente naquele futuro a que não estava destinado, por uma contradição do tempo que se escoou sem trazer a novidade mais profunda (a grande guerra), condenando-o, desse modo, a não morrer. Antes não era possível distinguir o Bem e o Mal – fazer o Mal era condição necessária à construção do Bem – e matar cangaceiros era “salvá-los” (fazê-los cumprir seu papel na história). Agora, na reposição deslocada do mesmo embate, o novo filme oferece uma oportunidade à antiga teleologia, pois evangeliza Coirana. Cerca, porém, tal evangelização de uma melancolia que, não exclusiva a Antônio, contamina toda a cena. Temos uma história desencantada, pois o sacrifício do cangaceiro, como fragmento da Paixão exemplar, não consegue impor o padrão da esperança ao conjunto do filme. Há, sem dúvida, o movimento das conversões: Antônio se arrepende, o professor renasce de seu niilismo, Antônio passa à desobediência, o padre pendura o fuzil nos ombros. Nesse movimento, se anuncia um tempo de redenção. Terminada a luta, no entanto, esse tempo parece não conseguir manter sua pregnância. (XAVIER, 2012, p. 286)

Revisitar esse cenário, parece, portanto, um alerta para esse tempo infernal, aprisionador, em que as batalhas terminam melancólicas, como em Penna ou em Rosa – não é à toa que o Brasil é referido como Jardim das Piranhas na famigerada carta de 1974 em que defendeu Geisel e Golbery:

Você me pede para responder sobre a Arte no Brasil de 64-74: são dez anos de Bode, daquele Demóz que crava fundo as patas no dorso da plebe. Reagimos, o sangue correu no Jardim das Piranhas, Antonio das Mortes falou ao terceiro mundo, esperamos agora, sobretudo Eu, que sou protestante, Luz e Ação. (BENTES, 1997, p. 482)

Riverão desfia um histórico de revoluções frustradas, para, somente no sonho, no irracional, no insubordinado, redimí-las. Na primeira tentativa de confronto de camponeses com os jagunços do prefeito, o professor Antonio consegue impedir o massacre “movido pelo impulso do sonho, por nada mais dialético além disto um mísero Professor salvando Jardim das Pyranhas de ser em segundos açougue fedido” (ROCHA, 2012, p. 160). No episódio de Campolino (p. 87-95), também sobre a luta pela reforma agrária: “Nêste trabalho rude um homem ignorante explorado e injustiçado/ Nhô Fredo sabe destas coisas ele é velho e sonhou/ O Menino Jesus anuncia dias melhores” (ROCHA, 2012, p. 95). Durante a travessia da comitiva: “Achei verdades depois de conversar com os sonhos de Rosa” (ROCHA, 2012, p. 137). Quando da interrupção pela morte da irmã: “gesto-me Sussuarana numa impressão entre o sonho a invisibilidade volumosa no espaço, um Tempo sem Imagem, a duvida era maior do que a dor da perda do meu espelho fêmea” (ROCHA, 2012, p. 186). No diálogo de Karter Bracker com o cigano Carlão, aquele que libertará os escravos do centro da terra:

— Existe vida no centro da terra. Tudo vem da terra. A terra, antes da neve, se converte em sólido corpo do sistema solar numa galaxia classificavelmente metafísica. **Os mortos desintegrados na materialimentam os vivos num sonho da morte, que é a vida. Como se a vida fosse a ilusão dos ossos, últimos vestígios daquilo que foi um corpo vivo...** Cortando o porco pela barriga desligamos os interstícios estruturais e osso&carnes&liquidados são anarquicos elementos se libertando do corpo morto para as revoluções vitais... se a vida deixasse os ossos na diluição das carnes... E se a gente continua cavar, cavando além do Petroleo, do Ouro, do Chumbo, da Prata, do Uranyum, chegamos no Japão... Miynaz Geraes é por cima de Tokyo... Mas, Mr. Karter, no Centro Geral tem um Deus, o interior sagrado da terra se libertará destruindo a superficie. **Nós sois este Deus tresprofundo, nossos emissários são os Profetas, os Guerreiros, os Cientistas, os Poetas, os Fylozofos,** todos representantes da Natureza Fauna Floral... **Os meteoros humanos morrem... Somos tudo nada...** (ROCHA, 2012, p. 224, grifo meu)

A própria vitória final de *Riverão* realiza, no livro, a utopia da irracionalidade, a vitória, enfim, de uma nova ordem, melancolicamente adiada na filmografia e até nos episódios intercorrentes à comitiva contra Karter Bracker. Mas “*Riverão* cria que possível se

faz do gesto, um danado da terra: vou derrotar Karter Bracker!” (ROCHA, 2012, p. 215). Nesse gesto, o possível, realiza, enfim, uma mágica que desmascara o absurdo, como Glauber postulou em “Estética do Sonho”:

uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica.

A existência descontínua desta arte revolucionária no Terceiro Mundo se deve fundamentalmente às repressões do racionalismo.

Os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. **O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado deste vício colonizador.** A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento. A tecnologia é ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo. **As respostas da esquerda, exemplifico outra vez no Brasil, foram paternalistas em relação ao tema central dos conflitos políticos: as massas pobres.**

O Povo é o mito da burguesia.

A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo.

As variações ideológicas desta razão paternalista se identificam em monótonos ciclos de protesto e repressão. A razão de esquerda revela herdeiro da razão revolucionária burguesa européia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir.

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída.

(...)

O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. **E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens. Este amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora.**

As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras.

A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica.

O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo significado revolucionário.

O sonho é o único direito que não se pode proibir.

A “Estética da fome” era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965.

Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda. (ROCHA, 2004, p. 249-251, grifos meus)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso desta dissertação procurei acompanhar, de perto, o pouco lido romance de Glauber Rocha, *Riverão Sussuarana*. Nesta pesquisa, localizei razoável interesse crítico nos artigos publicados em jornais e revistas quando do lançamento do livro, em 1978. Porém, após esgotamento da tiragem, parece ter havido enorme hiato no interesse pelo livro, com esparsa referência até os anos 2000, e retomada de produção após a reedição em 2012, pela editora da UFSC. Em 1999, é referido rapidamente em coluna de Wilson Martins, no jornal *O Globo*:

Se ‘*Finegans Wake*’ desencadeou o delírio imitativo no Haroldo de Campos de ‘*Galáxias*’ (parcialmente publicado desde 1964), o Leminski de ‘*Catatau*’ (1975) e o Glauber Rocha de ‘*Riverão Sussuarana*’ (1977) não resistiram ao tropismo simultâneo de Joyce, Haroldo de Campos e Guimarães Rosa. É uma cadeia de emulações frustradas, ou bem sucedidas (dependendo do ponto de vista). (MARTINS, Wilson. A arte da imitação. *O Globo*, 28 de agosto de 1999, Prosa&Verso, p. 4)

Em 2000, Tereza Ventura dedica parte do capítulo 9 de seu *A poética Polytica de Glauber Rocha* à análise do *Riverão*. Em 2008, Jair Tadeu da Fonseca publica o artigo que, modificado, integrará o posfácio da reedição do *Riverão* pela UFSC. Em 2009, Donny Correia propõe uma re-visão em artigo intitulado “RE-VISÃO SUSSUARANA: Glauber Rocha e a dialética do filme na ponta da pena”⁴⁸. O *corpus* de estudos sobre o livro vai engordando, como a onça sussuarana no livro, e a presente dissertação pretende ser uma pequena contribuição para esse gesto necessário de re-visar: olhar de novo, com atenção, detenção.

Como um grande novelo de fios de lã multicoloridos, *Riverão Sussuarana* se presta a inúmeras leituras, seja a partir das relações internas que estabelece, seja a partir das pontas soltas que remetem a leituras exteriores. Optei pelo viés político dessa construção, acompanhando, inicialmente, a relação com Guimarães Rosa, ao aproximar contos de Rosa com a atmosfera de certas passagens do *Riverão*, a fim de demonstrar que essa afinidade não é imitação, mas incorporação. Essa incorporação se acentua nos momentos em que Guimarães Rosa é mais do que inspiração, é personagem ativo, que ensina e guia a comitiva para a batalha contra Karter Bracker. Esse Guimarães, ao contrário da fama que o escritor legou, é extremamente político e crítico da história.

Nessa crítica, optei por acompanhar, no romance, o delineamento de uma noção de povo, em associação às postulações do artigo “Estética do sonho” e à bipartição paradoxal povo/Povo formulada por Agamben. Para essa tarefa, recorri a Walter Benjamin, com seu

⁴⁸ Disponível em: <http://oohodahistoria.org/n13/artigos/donny.pdf> Acesso em outubro de 2014.

tempo messiânico, e a Eisenstein, com suas formulações sobre a montagem, para verificar como esses fundamentos teóricos se articulam no *Riverão*. O messianismo no *Riverão*, como na filmografia de Glauber, não é evidente, pois a redenção final se apresenta como promessa inconclusa. No composto de narrativas que integram o *Riverão*, apenas a linha principal é concluída, com o vitorioso combate ao imperialista Karter Bracker. Para essa vitória, contribuirão as minorias escravizadas – e o sentido da servidão será ampliado para além do problema racial, expandindo-se para o colonialismo, que exige uma descolonização não só econômico/política, mas também cultural.

A montagem, por sua vez, é extremamente refinada, assumindo como tarefa especializar o tempo, na fórmula que Glauber cunhou como montagem nuclear, experimentada em *Di* e posta em prática em *A idade da terra*:

o filme tem outro tempo, outro espaço de montagem, então o barato é outro, os caras não podem entrar mesmo, então ficam absolutamente revoltados diante do que eles chamam de experimentalismo mas não é experimentalismo, é o fluxo da imagem, é a montagem que vai por caminhos incontroláveis, entende, como um rio que corre abrindo outros baratos. A coisa mais importante que eu acho foi a experiência que eu fiz no *Di Cavalcanti* que eu chamo de teoria de montagem nuclear, a qualidade está na quantidade, é no sentido de que na verdade o *Di* não tem nenhuma ligação digamos acadêmica da relação do som com a imagem nem do tempo do corte, porque todo mundo corta batendo, assim, pensa que se cortar rápido dá ritmo, não se trata disso, o filme lento ou não é um problema interno, por exemplo, o Eclipse do Antonioni eu achava lento e o Paulo Emilio Sales Gomes disse “é movimentalismo, vá ver outra vez”, então eu fui ver, realmente os planos são frios, mas o que acontece dentro do campo é riquíssimo, só que as pessoas não estão acostumadas a ver o que acontece dentro. (*Anabazys*, 2007, 1h11min03 a 1h12min10)

Nessa montagem, o elemento temporal é dissolvido na simultaneidade, o tempo deixa de ser linear para ser simultâneo, e nesse simultâneo ocorre um acúmulo de tensões, que prenuncia a redenção apenas como promessa. Assim, o sonho também pode ficar preso no pesadelo do tempo circular, sem saídas, como na referência ao Jardim das Piranhas, alegorizado em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Essa cidade fictícia remete a Piranhas, em Alagoas, às margens do Rio São Francisco – aquele rio onde se deu o amor de Riobaldo por Reinaldo, o menino dos olhos verdes. Em Piranhas/AL, foi fotografada, na escadaria de sua prefeitura, a série de cabeças do bando degolado de Lampião. Esse fato, por si, põe em questão a eterna batalha lei/Lei, encenada no Jardim das Piranhas do *Riverão Sussuarana*.

Sussuarana, esse nome sensual inexplicável (como afirma o Rosa-personagem na página 217) coincidentemente também é o nome de uma comunidade em Salvador,

remanescente do quilombo da Cabula. Atribui-se o nome desta comunidade ao fato de que, até o desmatamento impetrado na década de 1970, ainda era possível avistar as onças suçuaranas na área.

O trânsito realidade/ficção é de tal monta no *Riverão*, que Glauber cunhou outro termo para expressá-lo: heutzorya. O sujeito, imerso na história, contribui com sua estória. Nesse jogo de palavras a referência mais uma vez é Guimarães Rosa, que preferia grafar estória. Glauber, na sua fome dialética, promove o salto sintético, assim como faz com as dicotomias do duplo: prefere o múltiplo e o simultâneo.

Nessa dissertação, busquei enfatizar a relação entre a forma e o conteúdo político do *Riverão*, aproximando duas de suas referências (Guimarães Rosa e Cornélio Penna) à proposta de montagem nuclear, que realiza no êxtase estético a libertação contra todas as formas opressoras. Orientadas para essa luta estão o questionamento da língua - gramática e ortografia - , o enfrentamento ao colonialismo, as encenações recorrentes de conflitos históricos, a referência constante aos fracassos das propostas da esquerda nacional, a aposta numa escrita acolhedora do irracional.

A opção de leitura, no entanto, poderia ter sido levada pela herança da alegria de Oswald Andrade, referido no *Riverão*, assim como a semana de 1922. Esse ano também é abordado no *Riverão* como o ano da Coluna Prestes, e seria perfeitamente plausível uma leitura que acompanhasse de perto os fatos e personagens históricos mencionados, inclusive as críticas à ditadura civil-militar de 1964. O olhar poderia ter se prendido à estética do vômito, numa referência a Flavio de Carvalho, que poderia ser cotejado com o trecho: “Vicente não aprendeu com padres mas no inferno e por mais que lhe mostrassem a bondade divina só via em Deus Vômito” (ROCHA, 2012, p. 154). A boca como uma imagem de fronteira, deglute (Rosa, Graciliano, Amado, Lins, Penna) e vomita (heutzorya). A fome, um dos pilares estéticos de Glauber, é o que nos liga à nossa animalidade, segundo Carvalho. O corpo, o aberto, o informe, poderiam seguir nesta linha de estudo.

Riverão é, pois, um convite à re-visão e a um exercício constante de profanação, naquilo que o gesto profanatório contém de lúdico:

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros.(AGAMBEN, 2007, p. 75)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *Profanações*. trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. Trad. de E. A. Cabral e J. B. de Oliveira Damião. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, W.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. O Trabalho das Passagens. trad. Sônia Campaner Miguel Ferrari. *Cadernos de Filosofia Alemã*, pp. 69-77, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/viewFile/64749/67366>. Acesso em: 11/01/2016.
- CAPISTRANO, Tadeu (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-Tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DEL PICCHIA, Pedro & MURANO, Virgínia. *O leão de Veneza*. São Paulo: Escrita, 1982.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- _____. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.
- EULALIO, Alexandre. *Livro involuntário: literatura, história, matéria & memória*. Organização: Carlos Augusto Calil, Maria Eugenia Boaventura. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996.
- ROCHA, Glauber. *Poemas Escolhidos*. Organização: Pedro Maciel. Brasília: Alhambra, 1989.
- _____. *O século do Cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
 _____. *Riverão Sussuarana*. Santa Catarina: UFSC, 2012.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Ficção Completa, em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

SANTOS, Josalba Fabiana. Metáforas da Nação: Cornélio Penna e Gilberto Freyre. 77. *Revista Letras*, Curitiba, n. 66, p. 77-89, maio/ago. 2005. Editora UFPR.

_____. A nação irrealizável de Cornélio Penna. *Revista Em Tese*, Belo Horizonte, v. 9, p. 135-142, dez. 2005a.

STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça nas Cultura e Cinema Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2008.

UTEZA, Francis. *J.G.R.: metafísica do grande sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.

VENTURA, Teresa. *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ANDRADE, Mario. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

CANDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

CACCIARI, Massimo. *Nomes de lugar: Confim*. *Revista de Letras*, v. 45, n. 1, p. 13-22, 2007.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FISCHER, Luís Augusto. *A formação vista desde o sertão*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.18, p. 41-72, 2011.

FONSECA, João Tadeu da. Guimarães Rocha (ou Glauber Rosa). *Outra Travessia (UFSC)*, v. n 7, p. 21-28, 2009.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 2010.

_____. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

SOUSA, Edson. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editora, 2007.

SOUZA, Candice Vidal e. *O Nordeste: algumas narrativas de lugares, gentes e modos de vida*. História da Historiografia, n. 6, p. 228-233, 2011.

_____. *A invenção das regionalidades brasileiras sob a perspectiva dos estudos pós-coloniais e subalternos*. Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais, v. 1, n. 2, p. 113-123, 2012.

TAVARES, Cassio. *Ainda o regionalismo: um olhar de banda sobre essa “velharia”*. disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0857-1.pdf> Acesso em 02/11/2014.

TELES, Gilberto Mendonça. O lu(g)ar dos Sertões. Verbo de Minas - Letras on-line. Juiz de Fora, v. 8, n. 16, p. 71 – 108, jul./dez. 2009.

VALLERIUS, Denise Mallmann. Regionalismo e crítica: uma relação conturbada. In: *Antares: Letras e Humanidades – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade*, Universidade de Caxias do Sul, n. 03, p. 63-80, jan.-jun. 2010.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO I

Bloco 1: pg. 5-7

Resumo: coluna de jornal publicada por Glauber em 1956 – elogio a Guimarães Rosa

Bloco 2: pg. 10-12

Resumo: introdução da relação Glauber/Guimarães Rosa

Bloco 3: pg. 12-23

Resumo: introdução da comitiva a partir da palavra “Sarapalha”

Local⁴⁹: fronteira Minas/Bahia

Bloco 4: pg. 23-32

Resumo: história do jagunço Anjo Mau ou Angelo Mauro, introduzida pela expressão “Ihe conto umas estórias dêsse Lalantino sarapintado Anjo La Mara Mau”

Local: Pernambuco, anos 1950

Bloco 5: pg. 32-35

Resumo: avanço da comitiva a partir da expressão “Aquele vaqueiro Desiderio”

Bloco 6: pg. 36-40

Resumo: espécie de linguagem do inconsciente, introduzindo a história de seu Dama

Bloco 7: pg. 40-43

Resumo: relato da vida de seu Dama, em registro do português padrão (forte contraste com o registro anterior)

Bloco 8: pg. 44-67

Resumo: partida de Adeodato e Cide, parceiros de Seu Dama, do Piauí para o Maranhão

Bloco 9: pg. 67-71

Resumo: depoimento do Comandante sobre a Coluna Prestes, a partir de: “Foram as ventanias – disse o Comandante para meu Nagra”

Bloco 9: pg. 71-77

Resumo: Riverão retoma a história de Anjo Mau, iniciada no bloco 4

Bloco 10: pg. 77-87

Resumo: a comitiva segue tangendo a boiada, a partir de “Linda trouxe merendas de abaxacajuba”. É feita a primeira menção a Karter Bracker (p. 81). Ocorre grande engarrafamento dos “veículos que se dirigem de Norte para Sul (...) carros que vêm do Atalntyko pros Sertões (Oezytnos)” (p. 81)

Local: Governador Valadares

Bloco 11: pg. 87-95

Resumo: história dos vaqueiros Campolino, Néo, Dió e Pequeno, que se envolvem na luta pela reforma agrária

Local: Bela Flor

⁴⁹ local e data serão referenciados quando explícitos no Bloco selecionado

Bloco 12: pg. 95-99

Resumo: Riverão e Luiz Papagayo em meio a flagelados da seca travam tiroteio com Vicente Tranca Morte, da quadrilha de Karter Bracker. Ocorrem várias baixas, Riverão é ferido, Rosa atua como médico, a Cigana Escarlata faz curativos.

Local: Lagoa Baixa, 1964

Bloco 13: pg. 100-109

Resumo: Bento Ceará carrega uma cruz esperando Bom-Jesus. Encontra Pedro e Maria (grávida), que avisam que a cidade será inundada para grande açude.

Local: Belo Monte – o tempo é cruzado com o de Canudos, de Antonio Mendes Maciel (p. 104)

Bloco 14: pg. 109-111

Resumo: Médico Rosa faz aborto em Linda. Irrompe uma linguagem estranha, sexualizada, como um aflorar do inconsciente

Bloco 15: pg. 112-118

Resumo: devaneio com Canudos, o sol, e o centro da terra. O registro passeia da primeira para a terceira pessoa e volta ao português padrão.

Bloco 16: pg. 118-133

Resumo: a narrativa retorna a Linda, a partir da expressão “orquestra de sangue”. Linda faz uma “teatrinho” com o Papagayo, narrando uma história de “boi bonito” que encanta uma donzela.

Bloco 17: pg. 133-137

Resumo: o cego Doraldo entoia “O cauê de Lampião”, cujos trechos aparecem na trilha sonora de *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Bloco 18: pg. 137-138

Resumo: Riverão descobre que Linda não é filha do Comandante. Grôbe (Glauber-personagem) pede ajuda de Rosa para entrevistar Riverão, que não confia em ninguém.

Bloco 19: pg. 138-142

Resumo: um jagunço se entocaia na torre do sino de uma igreja, com sede e vontade de matar. Narração em português padrão.

Local: Cidade das Cruzes

Bloco 19: pg. 142-147

Resumo: da torre, esse jagunço alveja um negro. Narrativa em português padrão, no formato de um “Ábêcê”

Local: Cidade das Cruzes

Bloco 20: pg. 147 -176

Resumo: disputa política entre industriais da fome e flagelados. Estoura uma revolta lentamente, com semelhanças ao enredo de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*

Local: Jardim das Piranhas

Bloco 21: pg. 177-192

Resumo: narração em tom pessoal e português padrão sobre a morte da irmão Anecy e as investigações particulares que promoveu

Local: Rio de Janeiro

Bloco 22: pg. 192-194

Resumo: registro misturado entre as investigações e a luta entre a comitiva e Karter Bracker

Bloco 23: pg. 195-199

Resumo: versão de Glauber para o mito de Prometeu

Bloco 24: pg. 199-201

Resumo: canção “Sussuarana” e concepção do livro

Bloco 25: pg. 201-206

Resumo: avanço da comitiva

Bloco 26: pg. 207-210

Resumo: conto atribuído a Anecy Rocha

Bloco 27: pg. 210-221

Resumo: Angelo Mauro delata a comitiva para Karter Bracker. Riverão mata o Comandante

Bloco 28: pg. 221-222

Resumo: conto atribuído a Anecy Rocha

Bloco 29: pg. 222-229

Resumo: a comitiva avança. Cigano Carlão conclui que também é Deus e por isso pode libertar os escravos do centro da terra. Riverão, escravos e índios enfrentam Karter Bracker

Bloco 30: pg. 229-230

Resumo: Glauber fala em primeira pessoa sobre as acusações de loucura

Bloco 31: pg. 230-231

Resumo: vitória de Riverão, Rosa, Linda e Papagayo

Bloco 32: pg. 231-235

Resumo: elegia a Guiamarães Rosa



Ilustração de Flávio Lucio da Silva inspirado em Riverão e Linda/Lampião e Maria Bonita.