

RE-VISÃO SUSSUARANA

Glauber Rocha e a dialética do filme na ponta da pena.

Donny Correia*

Resumo

Publicado em 1978, *Riverão Sussuarana*, romance de autoria do cineasta Glauber Rocha, passou os últimos 31 anos ignorado pela crítica sob alegação de que sua escrita caracterizou apenas um passatempo do autor, sem maior importância. Este artigo visa a resgatar a importância deste livro através de sua aproximação a procedimentos cinematográficos de vanguarda. Pelo cotejo entre fragmentos escolhidos e teorias do audiovisual – sobretudo a de Sergei Eisenstein – espera-se despertar o interesse pelo conhecimento e investigação da obra em questão.

Palavras-chave

Glauber Rocha, montagem dialética, *Riverão Sussuarana*, vanguardas, Cinema Novo.

Abstract

Published in 1978, *Riverão Sussuarana*, novel by filmmaker Glauber Rocha, has been ignored for the last 31 years by critics in general, who consider this book a mere product of it's author's leisure. This article aims to restore the importance of this work when approached to some vanguard cinematic procedures. By comparing some fragments of Rochas' novel to key audiovisual theories – especially Sergei Eisenstein's – the article might raise interest towards further investigation of it.

Key words

Glauber Rocha, intellectual montage, *Riverão Sussuarana*, vanguards, Brazilian Cinema Novo.

* Donny Correia é poeta, tradutor e cineasta. Graduando do curso de Letras – Tradução e interpretação pelo *Centro Universitário Ibero-americano* (Unibero), onde desenvolve no momento uma pesquisa sobre o romance *Riverão Sussuarana*. Publicou os livros de poemas *O Eco do Espelho* (do autor, 2005) e *Balemanco* (Selo [e], 2009). No cinema está finalizando o curta-metragem *Totem*, previsto para janeiro de 2010. Como crítico literário já publicou textos e resenhas em vários periódicos impressos (*Cult*, *Discutindo Literatura*, *O Casulo*, etc), bem como eletrônicos (*Cronópios*, *Zunái*, *Germina Literatura*, etc).

Introdução

Em maio de 1978, o cineasta Glauber Rocha, já tendo provado o céu e o inferno da fama, publica seu primeiro romance *Riverão Sussuarana*, obra no mínimo complexa e no máximo inacessível aos leitores e à crítica. Por conta das relações que havia cultivado no meio artístico e político à época, Glauber viu suas quase 300 páginas de balanço alegórico do Brasil passarem ignoradas pela crítica e pelo público em geral. Viviam-se o período de maior repressão num país assolado por uma ditadura, evitavam-se as contestações políticas, e Glauber havia se tornado sinônimo de problema. Alguém a quem não se convidaria para uma roda de discussão.

Devido a isso, seu primeiro romance pereceu no limbo da ignorância. *Riverão Sussuarana* foi lançado pela editora Record em 1978, já tendo suas primeiras páginas publicadas no suplemento literário *Folhetim* do jornal *Folha de S. Paulo*, pouco tempo antes, como parte de um projeto de seu autor de vendê-lo ao *Jornal do Brasil* ou ao *Pasquim*, para publicação na íntegra (ROCHA, 1978, p. 224). Uma vez esgotado, jamais foi republicado. Não houve repercussão, não houve retomada para estudos, não houve comentários. Só o que continuava a existir era imagem de um artista louco, tomado pela paixão política desmedida e pelas obsessões idiossincráticas. Não se observou a capacidade que o livro apresenta desde sempre de examinar em minúcias a América Latina num século de dominação imperialista e guerras veladas entre blocos políticos. Não se percebeu a pluralidade de culturas, raças, línguas, crenças, presentes na terra brasileira. Atentou-se apenas fazer de Glauber Rocha uma figura tão barroca quanto sua própria produção intelectual.

Longe de um mero passatempo, como tacharam uns tantos detratores de *Riverão Sussuarana*, na ocasião de sua publicação, o livro guarda fortes elementos que ligam sua narrativa ao conceito dialético empregado pelo autor na realização de seus filmes.

Como forma de resgate da prosa de Glauber, este artigo tentará identificar as semelhanças entre a construção da narrativa do livro e os procedimentos cinematográficos que o diretor empregou em suas realizações durante o auge do Cinema Novo, fundados, sobretudo, na dialética postulada por Sergei Eisenstein.

Desta forma espera-se que a visão crítica ou a-crítica em relação a *Riverão Sussuarana* passe a mudar gradualmente e que nova leitura lhe seja dado doravante, identificando-se nele cada vez mais pontos de toque com procedimentos das principais vanguardas do século XX.

Um cineasta literato

Para se começar a ter uma dimensão de *Riverão Sussuarana* e esboçar um princípio de entendimento, é necessário antes inseri-lo em certos contextos de caráter literário, político e vanguardista.

Que Glauber Rocha destacou-se desde cedo como um dos mais importantes pensadores do cinema, sobretudo, no Brasil, especialmente ao proferir seu manifesto *Uma estética da fome*, em Gênova em 1965 por ocasião de um congresso que discutia o cinema mundial em face do Cinema Novo, movimento surgido mais ou menos ao mesmo tempo em

vários países subdesenvolvidos e que, no Brasil, Glauber desempenhou papel crucial ao realizar *Deus e o diabo na terra do sol*, isso já foi largamente explorado e retomado.

Também já possuem suas cotas generosas as discussões em torno das posições políticas que Glauber, após o período de heroísmo conquistado entre os intelectuais à época do lançamento do filme citado e, especialmente, após *Terra em transe*, conquistou ao declarar-se consternado com a posição tomada por antigos colegas cinemanovistas nos anos 1970, e acima de tudo, após declarar em carta aberta publicada por Zuenir Ventura que considerava o general Golbery do Couto e Silva um gênio da raça e que o presidente do país à época, João Batista Figueiredo, estava promovendo a verdadeira democracia (BENTES, 1997, p. 690).

Assim, como um trabalho de análise e crítica literárias, não vale a pena entrar em digressões sobre a carreira de Glauber entre *Barravento* e *A idade da Terra*.¹

Glauber, em fins dos anos 1950, já se mostrava profícuo agitador cultural ao escrever para colunas cinematográficas e literárias em jornais da Bahia. Mesmo depois de consagrado cineasta, continuou a produzir literatura, em livros como *Revisão crítica do cinema nacional* (1965), *Revolução do cinema novo* (1981) e o *Século do cinema*, obra póstuma que reúne ensaios anteriormente publicados, em 1985.

O próprio cineasta via suas obras cinematográficas como algo que poderia virar literatura. Acerca de seus roteiros cinematográficos em vias de serem publicados num único volume, declarou certa vez que *“a edição seria bom para preservar a base literária dos filmes – pois estes roteiros podem ser refilmados + televisados + mostrados em teatro e ainda funcionam como romances...”*² (ROCHA, 1985, p. IX).

Mantendo-se em mente a expressão usada por Glauber *“base literária”*, é possível verificar que o cineasta, antes de tudo, valia-se de uma visão prosaica, no sentido de prosa e não de verborragia gratuita, na ocasião da elaboração de cada roteiro que o guiaria durante as filmagens. Desde seus primeiros roteiros até o último, é possível observar uma construção literária, muito mais que cinematográfica, em diversas passagens que depois seriam transformadas em imagens. Uma vez comparados com a maneira adequada indicada por estudiosos de como escrever uma cena a ser filmada, com indicações de posicionamento de câmera, momentos em que o corte da cena deve ocorrer, dados que dêem a noção exata do enquadramento adequado, os roteiros de Glauber denunciam uma literalidade muito maior do que se possa supor. Observem-se os dois trechos a seguir, o primeiro retirado do

¹ É sabido que entre o lançamento de seu primeiro longa *Barravento*, em 1961 e o último, *A idade da terra*, em 1981, Glauber provou o céu e o inferno da exposição midiática em confronto aberto com a política do Brasil ditatorial e das nações latino-americanas que viviam a mesma situação. Perseguido pela direita em fins dos anos 1960, Glauber parte para um exílio voluntário na Europa e África, saindo do país como o maior gênio do cinema nacional e poucos anos depois consegue comprar todo o tipo de briga ideológica com os mesmo que o aclamava. Em 1981, ano em que morreu aos 42 anos, Glauber encontrava-se não só indisposto com a direita política por conta dos filmes e das declarações que havia dado na década de 1960 e 1970, mas havia despertado a inimizade da esquerda pelas declarações citadas com respeito aos gerais no controle do país. Ainda, sua constante obsessão por um cinema verdadeiramente audiovisual o colocou na posição de cineasta hermético, difícil, complexo demais para o espectador comum e, no limite, absolutamente louco.

² De fato tais roteiros foram organizados por Orlando Senna em 1985 e publicados no volume *Roteiros do terceyro mundo*. Vide referências bibliográficas e bibliografia consultada.

tratamento inicial do roteiro de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), quando este ainda se chamava *A ira de Deus*, e depois um fragmento do primeiro tratamento de *A idade da terra*, escrito em 1976 sob o título de *Anabazis – o primeiro dia do novo século*.

1.
(...)
corte
Crepúsculo
Corisco fita a estrada
estrada
Corisco
estrada
Corisco
estrada
Corisco
estrada
Corisco
estrada
Corisco
estrada
Corisco
estrada
Corisco
estrada
Corisco
estrada
Corisco
estrada
Corisco
estrada
Corisco
Aparece na estrada Herculano num cavalo
Herculano aproxima-se
Herculano já bem perto
Corisco pula na estrada
Herculano pára o cavalo.
(*A ira de Deus, primeiro tratamento de Deus e o diabo na terra do sol, escrito em 1959*)
(ROCHA, 1985).

2.
(...)
Seqüência 22
Cosmos. No centro das galáxias do Ciclo do Sol. Deus. O Grande Olho Dourado Azul recebe o Presidente Mark Douglas, solitário todo poderoso de América.
Infinita solidão de espelhos tristes – o puro poder morto de Mark Douglas através o labirinto e os espelhos vídeos lhe transmite (*sic*) as notícias de Ogulaganda e Eldorado.
E nas Américas os ratos atacam por baixo e os pássaros bombardeiam.
Guerra dos animais, da natureza, do Diabo.
(*Anabazis – o primeiro dia de um novo século, primeiro tratamento do filme A idade da terra, escrito em 1976*) (ROCHA, 1985).

Só para citar uma característica visivelmente literária em Glauber Rocha, no primeiro fragmento, a simples repetição transformada em dístico de “Corisco / estrada”, já constituiria a cristalização de um recurso da linguagem poética postulada por Jakobson, que é a repetição dos termos como forma de refrão para fixar a imagem e a idéia. Ao invés de indicar a composição do plano a ser filmado e a motivação que envolveria o ator a cargo do personagem Corisco, Glauber prefere lançar mão de uma construção poética para compor a cena. Ainda, pode-se notar na primeira parte desta cena uma ausência de pontuação deliberada, o que corrobora para a teoria de que os roteiros técnicos de Glauber andavam flertando com a poesia, uma vez que a ausência de pontuação em fim de verso constitui a ruptura do paralelismo som-sentido, que assegura a estruturação do discurso (COHEN, 1978, p. 55).

No segundo fragmento, escrito quase vinte anos depois, Glauber não só mantém a literalidade, ainda poética, como leva-a aos limites, ao descrever uma cena de um modo absolutamente subjetivo, cifrado, e linguisticamente corrompido pela permuta que realiza entre as letras “c” e “k”, em “Amérika”, recurso estilístico que adotaria reiteradas vezes, até adotar como regra própria de composição, já que passaria a trocar, a partir de 1977, algumas letras por X, Y, Z e K, inclusive nos textos escritos anteriormente, como forma de representação da influência capitalista colonizadora americana presente na língua portuguesa (BENTES, 1997, p. 63). Além disso, Glauber evoca George Orwell em clara referência à obra *Revolução dos bichos*, obra de fundo socialista que em Glauber faz com que os bichos alternem-se entre algozes e rebelados em busca de uma solução marxista e dialética, ao descrever a reação dos povos da América em face da guerra colonialista. Vê-se neste fragmento uma rica construção de imagens, porém poéticas e não cinematográficas, pelo menos não em primeiro momento.³

Não será difícil notar, pois, a facilidade com que o cineasta Glauber Rocha e o escritor Glauber Rocha revezavam-se em seus ofícios. O próprio Glauber chegou a explicitar seu desejo de filmar *Riverão Sussuarana*, ainda que o visse como uma obra 100% literatura, como escreveu em carta ao produtor cinematográfico Tom Luddy em 16 de julho de 1981: “ (...) é um romance, “literature”, não som & imagem. É uma linguagem “sertaneja”, particular, pessoal. [...] O livro é um *western surrealista*. Se um grande editor quiser o livro pode *ganhar dinheiro*.” (BENTES, 1997. p. 684)

O grifo de Glauber explicitando a possibilidade de lucrar com a edição de *Riverão*, mostra bem como enxergava sua própria faceta literata. Por outro lado, um exame do romance irá provar que sua escrita estaria (e ainda está) muito aquém da compreensão da massa.

Antes que se reconheçam os procedimentos “eisensteinianos” presentes em *Riverão Sussuarana*, é preciso que se faça, um breve resumo do enredo, ou desenredo da obra.

Um palimpsesto

O leitor do presente trabalho jamais poderá compreender por completo a narrativa do livro *Riverão Sussuarana*, sem que antes o leia, somente por um resumo anterior à fundamentação teórica que logo se seguirá. Isto porque o livro não possui uma narrativa linear, básica, segura e verticalizada. É um palimpsesto que se trai e se renova a cada passagem.

Escrito durante o ano de 1977, o livro inicia-se com dois artigos, verdadeiros e publicados, de Glauber sobre a tradução das obras de Guimarães Rosa para o alemão, incitando à leitura deste autor mineiro como representação da cultura sertaneja ao qual o

³ De fato, Glauber realizaria *A idade da terra* de uma maneira declaradamente poética, som e imagem concatenados de maneira poética, segundo as teorias do cinema de poesia de Pier Paolo Pasolini. No entanto, para a construção de um roteiro cinematográfico é sabido que o mais importante é colocar no papel as cenas de maneira mais técnica possível afim de que toda uma equipe de produção consiga enxergar de maneira clara o que pretende o diretor pelas lentes de uma câmera.

autor de *Riverão* está tão apegado, por origem, inclusive. Logo, já na terceira página, inicia-se o realismo fantástico da obra. Glauber volta aos anos 1950, afirma ter recebido os originais de *Corpo de Baile*, de Rosa, autografado. Posto isso, inicia-se uma narrativa febril em que Glauber narra-se dentro de uma travessia como jornalista convidado de um grupo liderado pelo Coronel Dermeraveldo de Olyveyra, que sai da Bahia para cruzar o Rio São Francisco levando umas tantas cabeças de gado tocadas por jagunços. Deste grupo fazem parte o escritor João Guimarães Rosa, Linda, a filha do coronel, e o próprio Glauber, como repórter cronista. O objetivo é chegar com as cabeças de gado às Minas Gerais. Junto ao grupo, está o jagunço Riverão Sussuarana, o que mais se destaca dentre os outros por conta de sua história pessoal: matara um coronel de muito respeito no sertão baiano e fugira para não ser morto por assassinos de aluguel. Por sua bravura e pela mística em torno de sua figura, é respeitado pelo grupo todo e desperta a curiosidade do jornalista Glauber Rocha, que vai-lhe tomar depoimentos sobre sua vida. Este conta toda sua trajetória desde de a infância miserável em meio a cangaceiros e fazendeiros corruptos, até as lutas que enfrentou contra outros jagunços assassinos.

Em várias digressões, o autor Glauber Rocha mistura personagens reais aos seus fictícios para discutir a formação do brasileiro. Entre retomadas de dados históricos e comentários estético-políticos, ele vai tecendo uma complexa teia narrativa, em que as vozes vão se misturando, os personagens transformando-se, o cenário alterando-se. Mais adiante, a questão de personagem e vozes será retomada.

Em certa altura, surge a figura do americano Karter Bracker, o imperialista que se instalou no Brasil para procurar e enriquecer urânio. Ele usa jagunços e miseráveis do sertão nordestino como mão-de-obra escrava, e quer interceptar a caravana da qual Riverão faz parte para confiscar a boiada, que servirá de alimento à sua mão de obra. Porém o carisma de Riverão junto aos pobres das regiões por onde passa começa a despertar a ira do americano, que vê em Riverão uma ameaça em potencial. Karter contrata alguns jagunços para rastrear Riverão e matá-lo durante a travessia com Guimarães Rosa, Glauber e os outros.

Neste momento, o autor Glauber comunica ao leitor que a morte trágica de sua irmã, Anecy Rocha interrompeu a escrita de *Riverão Sussuarana*. A partir daí inicia-se uma narrativa policialesca em que Glauber dá detalhes sobre a morte da irmã e sobre sua incansável corrida para culpar o cunhado pelo acidente terrível em que Anecy caiu no poço do elevador do prédio em que morava. Porém, uma narrativa que poderia ser avessa ao fluxo do romance revela-se parte orgânica dele na medida em que Glauber volta a misturar fatos reais com seus personagens fictícios, sua obra com sua vida. Nem mesmo é possível apontar exatamente o momento em que a narrativa volta à trama principal, mas logo é possível ler o desfecho de Riverão confrontando seu algoz e Glauber fundindo-se ao personagem, à sua história pessoal, ao Brasil que descreve, ao mundo que se transforma.

A forma como a narrativa de *Riverão Sussuarana* se desenrola, mostra uma afinidade com algumas vanguardas literárias, porém a mais marcante numa primeira olhada diz respeito a um manifesto elaborado por ele próprio em que questiona a imagem da

América Latina confrontada com o resto do mundo. É a partir dele que inicia-se o processo de entendimento do livro.

Por uma estética da fome

Glauber Rocha lançou em 1965 seu manifesto *Uma estética da fome*, em que comunicava ao mundo das artes a sua consternação frente à produção artística da América Latina, e acima de tudo a nacional, afirmando que tudo o que era produzido até fins dos anos 1950 havia sido de alguma forma alienado pela aculturação exercida pelo pensamento europeu e americano, que incentivava a distorção da realidade para obter resultados palatáveis e consumíveis, sendo comercialmente viável.

Desta forma, a fome do brasileiro, a miséria do povo seria por um lado um motivo de nostalgia do primitivismo outrora vivido por aqueles povos desenvolvidos e, por outro, motivo de vergonha do brasileiro, que preferia “maquiar” a realidade a encará-la de frente (ROCHA, 1981). “Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome.” (ROCHA, 1981)

O que interessa aqui é a forma como o autor esclarece uma situação que teria corroborado para a inanição das artes no país em sua época, e de que maneira sua geração enxergava os efeitos de tal inanição. Para Glauber, ainda no artigo citado, as artes na América Latina chegavam nos anos de 1960 assoladas por uma espécie de condicionamento econômico e político que levaria o artista subdesenvolvido ao raquitismo filosófico e à impotência através de uma dicotomia definida como “esterilidade x histeria”. Explicando:

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posse de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertam do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências)...

(...)

A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo pornográfico que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). (ROCHA, Glauber. op. cit.)

Certos de que a produção artística brasileira necessitava urgentemente despertar de uma letargia aculturada e colonizada, Glauber e sua geração optaram por uma arte da desconstrução, do pasmado, do homem subdesenvolvido que faz de sua fome arma para devorar a cultura da própria raça e regurgitá-la renovada, esmiuçada, re-vista.

Por considerar que o Cinema Novo não possuía maiores pontos de contato com o cinema mundial, a não ser pelas questões puramente técnicas e artísticas, Glauber irá romper com a estética da verdade maquiada pelo cinema brasileiro, especificamente, e pelas artes num sentido mais geral e irá buscar uma produção que cause choque nas massas e nas camadas dominante, fazendo com que o espectador, o consumidor de arte seja quase que obrigado e enxergar aquilo que ele é e o que são aqueles ao seu redor.

Tais convicções migraram do cinema glauberiano para sua prosa de invenção, *Riverão Sussuarana*, iniciado mais de dez anos depois do lançamento de *Uma estética da fome*. É de se reparar, por exemplo no trecho abaixo, retirado das páginas 145 e 146, do

romance, a maneira como o autor dá voz sertaneja, seca, direta e regionalíssima aos personagens que discutem sobre uma possível invasão de cangaceiros a um vilarejo a certa altura da travessia da boiada:

CORALINA:

"Qui é mãe, qui gritaria é essa?"

SINHÁ VICENÇA:

"Ta maluca nadando por aí? O Capitão Grauna vem atrás de donzela. Tu vai embora já pra fazenda do cumpadre Osório."

CORALINA:

"Que bestagem. O que é que o Capitão Grauna vai fazer comigo?"

SINHÁ VICENÇA:

"E você num sabe o que cangaceiro faz? Tira a donzelize, desgraça a vida da moça pro fim da vida. Tu num viu sua tia Alice avoadada pelo riacho?"

CORALINA:

"Se cangaceiro vier pra cima de mim eu pego no facão, risco o bicho no ar e jogo o cabra no chão."

SINHÁ VICENÇA:

Minha filha, o Boi Bonito é invenção de cantador. E se tivesse num era de hoje que o Vaqueiro Tião já tinha pegado."⁴

(p. 145 a 146)

Ou ainda:

(...)

Há anos não vem viva alma aqui.

Cangaceiros desenterraram os mortos e fizeram uma fogueira com os ossos.

Degolaram, Cidade da Cruzes ficousem (*sic*) gente, houve sal nas ruas pra não nascer árvores e só cabras no verão roem suas pedras.

(p. 167 a 168)

Está claro que, diferente da imagem romantizada do cangaceiro – o que remete também à imagem romantizada do índio nas obras de José de Alencar – é desfeita pela barbárie de se dizimar uma cidade e salgar o solo, pela aridez do discurso e pela imagem empírica que Sinhá Vicença tem do Capitão Grauna, sendo ela habituada desde sempre a ver como se comportam de fato os bandoleiros míticos do sertão brasileiro. Tentou-se criar por muito tempo uma imagem politicamente correta deste tipo de facínora, provavelmente para que tal imagem servisse aos interesses da estética limpa, romântica buscada por autores entre os anos 1930 e 1940. É quase uma tentativa de folclorizar uma figura hedionda em busca de um arcabouço cultural favorável à nação. Desta forma, se comparado à estória escrita pelo cineasta Lima Barreto junto à escritora Raquel de Queiroz, que serviu de base para o filme *O cangaceiro*, de 1953, e tendo por base o que *Uma estética da fome* proclama, *Riverão Sussuarana* parece buscar definir quem são, de fato, as figuras do imaginário nacional. Se na estória de Lima Barreto e Raquel de Queiroz, transformada em filme dirigido por Lima Barreto, os cangaceiros obedecem a uma lógica maniqueísta em que um cangaceiro bom, romântico, de fala empolada, limpo, vaidoso e gentil com as mulheres, crianças e velhos, rebela-se contra o capitão do bando a que pertence, sendo este, um sujeito mau, vingativo e truculento, mas não menos limpo, vaidoso, e de fala muito bem articulada, em

⁴ Ao longo do romance, Glauber utiliza várias formas de disposição do texto na página, freqüentemente fugindo à linearidade de parágrafos, e ordem de discurso. Assim, a exemplo da maneira como James Joyce escreveu seu *Ulisses*, Glauber organiza seu texto ora como prosa, ora como poesia, ora como teatro, como é o caso deste trecho destacado. Com isso, o autor quebra o paradigma da prosa na busca de um efeito de sentido através das violentas alterações em diálogo direto, e indispensável para o que se está sendo narrado. Forma e conteúdo, de acordo com postulações de Antônio Cândido (1959) caminhando em sintonia.

Riverão Sussuarana, Glauber enxerga a urgência de mostrar que na realidade a figura desses bandoleiros não é cercada de romantismo algum. O cangaceiro não é o cowboy hollywoodiano. São homens que, assolados pela miséria e a falta de perspectiva, saem em bandos matando fazendeiros, saqueando vilarejos, estuprando mulheres e, num momento posterior, trabalhando como mercenários para políticos e poderosos (ARAÚJO, FERREIRA, 2009)

No cinema, Glauber já havia destruído a imagem mítica e romântica do cangaço e do sertanejo em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Não se trata, no entanto, de retomar a questão maniqueísta apenas invertendo o papel dessas figuras no contexto brasileiro. Com *Riverão Sussuarana*, ele irá, entre outras coisas, construir uma imagem dialética desses personagens de maneira que o leitor tenha um entendimento da alma humana, assolada, confusa e forçada a atos bárbaros por conta da realidade social, como se não houvesse outra saída a não ser render-se à prática da violência, e a ela resignar-se, em último caso.

A questão dialética deve ser entendida como uma das bases da arte de Glauber Rocha, apoiada nos escritos de Sergei Eisenstein.

O princípio cinematográfico aplicado à prosa poética.

Em 1929 o cineasta soviético Sergei Eisenstein publica seu artigo “O princípio cinematográfico e o ideograma”, posfácio do livro *Cinema japonês*, de N. Kaufman, em que distingue alguns pontos na literatura japonesa, desde o início da arte escrita, ressaltando a importância da figuração na escrita ideogramática para se criar um laconismo na comunicação da mensagem que mais tarde será utilizado no cinema e na própria literatura com recurso na criação de conflitos que, ao serem deflagrados, constituem uma outra mensagem (CAMPOS, 1977). Segundo Eisenstein, assim como na escrita oriental são utilizadas associações de dois ideogramas que possuem por si só um significado próprio visando a construir um terceiro significado, o cinema se utiliza de imagens isoladas que somente ao serem justapostas irão formar um sentido maior. Como exemplo, ele aponta a formação de alguns conceitos a partir deste dado teórico:

o desenho da água e o desenho de um olho significam “chorar”; o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta = “ouvir”. [...] é exatamente isso que fazemos no cinema, combinando tomadas que pintam, de significado singelo e conteúdo neutro – para formar contextos e séries intelectuais. (EISENSTEIN, 1977, p. 167 a 168)

Isto, segundo ele, irá criar uma forma de representação visual que marcada pelo laconismo máximo na constituição de conceitos abstratos que possibilita a transição para outros pontos dentro da narrativa.

Em *Riverão Sussuarana*, este laconismo é uma das ferramentas mais importantes que Glauber utiliza para criar efeitos de sentido na medida em que, muito mais do que descrever uma cena, um ambiente, um personagem, joga no papel fragmentos de idéias, que por si só não deixariam muita margem de interpretação, porém quando organizadas à maneira como mostra o fragmento abaixo, constituem um outro sentido e cristalizam a aridez do sertão, a precariedade da boiada, as condições de vida e o acampamento insalubre em que estão os personagens:

(...)
 Sarapalha.
 Dois malariados beira fogo.
 Estrutura esquelética das boiadas do coronel Lorivaldo.
 Fumo num dianteiro de bancada pra topá cum gado morto beira do rego mordez de cobra.
 Inchadas três dias com berêizébebe, moszcas gordas.
 Fedor.
 Ossos prum romanceiro, deitou mapa na mesa, seu Rosa das Fronteyras.
 Mapa do Sertão.
 Olharam.
 Por fora tiroteiros.
 Trevas. (p. 13)

Primeiro a evocação ao conto “Sarapalha” do livro *Sagarana* (ROSA, 1994), em que uma cidadezinha é assolada pela malária. Com este fragmento e este pressuposto, Glauber faz a sobreposição com as imagens criadas de maneira direta, em que a falta de conectivos (“Dois malariados beira do fogo”) funciona para a criação de uma tensão.

Eisenstein afirma que como o ideograma fornece um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, o método quando aplicado à literatura origina um laconismo idêntico, de agudez imagética. Sabendo disso, Glauber transpõe o método que o fez cineasta consagrado com seus primeiros 4 filmes diretamente à sua prosa.⁵

Assim, utilizando o conceito da colisão de símbolos que vai formar um conceito abstrato, destaca-se o segmento.

Tirei “Mitchel” do carro de boi e pedi a seu Rosa pra me dar aulas de Griffith.
 O comandante que hasteou uma bandeira de 30, falou que podia interpretar papéis.
 – Não preferes filmar a batalha de Riverão contra Karter Brack?
 (pp. 166 - 167)

Aqui há a sobreposição de algumas imagens que culminam num significado de outra natureza. Primeiro o narrador conta que tirou sua câmera de filmar da marca “Mitchel” do carro de boi em que a transporta, pede a Guimarães Rosa que lhe dê instruções de como fazer cinema à maneira de Hollywood (evocando um dos pioneiros do cinema americano moderno, D. W. Griffith). Diz ainda que o comandante da caravana, participante do golpe de Estado em 1930 que levou à ditadura de Getúlio Dorneles Vargas poderia interpretar papéis dramáticos, chamando a atenção sutil à volatilidade dos interesses dos políticos face às conjecturas dos governos. Rosa pergunta se Glauber não prefere filmar a luta de Riverão contra Karter, ou seja, a luta do subdesenvolvido contra a dominação imperialista e a ditadura opressora que à época da escrita de *Riverão Sussuarana* mostrava sua face mais truculenta e desumana.

Assim, têm-se os seguintes esquemas:

Glauber vs. Griffith = Arte como inovação vs. Arte como alienação.

Comandante vs. Glauber + Rosa = Crítica às articulações políticas.

Riverão vs. Karter = América Latina subdesenvolvida vs. Estados Unidos como força colonizadora.

⁵ Valendo-se da montagem dialética, Glauber Rocha aplicou o método de associação de imagens em seus primeiros trabalhos de longa metragem: *Barravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Numa visão macro do romance, a estrutura como foi concebida expõe o uso sistemático desta técnica de justaposição conflituosa. Das páginas com alguns artigos publicados sobre literatura e sobre os livros de Guimarães Rosa, Glauber transforma-se em personagem de si mesmo e inicia a narrativa fantástica-fantasiada. Já além da metade do livro, anuncia subitamente que a morte de sua irmã Anecy Rocha acabou com a estrutura do livro, porém inicia um relato pseudo-real permeado por inserções da fantasia do segmento anterior. Vida real com a ficção, um Guimarães Rosa real com um fictício e um Glauber Rocha real com um também fictício; séries de tomadas que por simples combinações criam uma representação de outra espécie, uma dimensão psicológica, segundo postula Eisenstein no artigo citado (p. 170). Estes choques que podem confundir o leitor, se vistos de uma perspectiva dialética, formam a base de uma narrativa original, polissêmica. Para se compreender isto é necessário levar em conta o que o cineasta soviético afirma ao dizer que o realismo absoluto não constitui, de maneira alguma, a forma correta de percepção. É preciso entender o sentido que dá a colisão, o conflito entre dois pedaços, um em oposição ao outro.

Mantendo esta última afirmação, entende-se então o que vem a ser a montagem dialética, em que tese e antítese resultam em colisão - sabendo-se que montagem é conflito⁶ - será a síntese entendida pelo espectador. O conflito aqui proposto arremessaria a junção das cenas para além do quadrilátero esfacelado seja de uma tela, seja de uma página,

Assim:

– “Olhe a máquina do mundo, seu Grobe.”

Respondi que tava nela. “Tudo?” “Todo”.

O comandante desencavou imprevisíveis notas. “Contra o sol, Estética!”

Seu Rosa ficava lindo nestas horas:

– Terremotos?

– Betoven despertou a Europa do sonho Bonapartista...

(p. 41)

Glauber coloca a “máquina do mundo”, elemento mítico que figura na poesia de Camões e Carlos Drummond de Andrade, e que seria o mecanismo que guarda o segredo de tudo, a origem de tudo. Esta máquina é posta em oposição ao cinema, e à literatura, como se ambos fossem a máquina desse mundo criado pelo autor a partir da colisão entre as unidades autônomas de Camões e Drummond, e a unidade autônoma da cineliteratura glauberiana. Além disso, ao afirmar que “Betoven despertou a Europa do sonho Bonapartista”, Glauber faz oposição entre a arte e a guerra, entre a música de Ludwig Van Beethoven e os sons dos canhões de Napoleão Bonaparte: tese e antítese, cabendo à poética de tal imagem comportar a síntese do choque.

⁶ Eisenstein irá afirmar, ainda no mesmo texto, que “a base de toda arte é conflito”.

Ainda:

(...)

Enquanto os dois pensavam ao mesmo tempo um deles passou a pensar o contrário (...).
(p. 171)

E:

(O)

olho bem a testa as coisas podem ser inversas atiro na testa bala vara crânio sai na nuca é uma maneira de fazer do jeito torto

(P)

peço perdão a Deus dos pecados que tenho na vida este céu tão lindo me purifico se morrer vou para o céu AMEM AMEM

(Q)

quero acertar na nuca (NUTRIRÁS TEU SANGUE DE UM SANGUE QUE NÃO CONHECES MATARÁS UM HOMEM SEM DELE TER ÓDIO EXIGES PORÉM A NUCA DESTA HOMEM QUERES COM AJUDA DE DEUS)
(p. 177 A 178)

Nestes destaques, o narrador descreve uma cena em que quatro jagunços em completo estado de miséria adentram uma cidade quase fantasma e montam uma vigília para que nenhum deles atente matar os outros durante a noite, num ato de sobrevivência extremo. Os quatro sabem que o sertão os condenou à morte lenta, que cada um vive por si, que ao menor sinal de traição é melhor revidar com bala ou correr em zigue-zague para não ser atingido. Ainda, outros jagunços podem chegar para dar cabo deles, apenas pelo instinto de sobrevivência. Por isso não podem dormir ou descuidarem de suas armas durante a noite que se aproxima.

Note-se que a dialética na construção da cena é explícita quando o narrador afirma que enquanto dois pensavam de maneira parecida (sobre a necessidade de sobrevivência) o outro passava diferente. Pensamentos em oposição dentro de uma mesma realidade vivida por todos os personagens da cena e ao mesmo tempo. Dois raciocínios co-habitando o mesmo espaço-tempo. O segundo fragmento é exatamente o pensamento deste jagunço cujas idéias destoam daquelas de seus companheiros, e por si só já combina pólos opostos, uma dialética da dialética. No primeiro parágrafo ele pensa sobre como agir caso tentem matá-lo primeiro, sem piedade e sem titubear. No segundo, pensa em sua religião, seu Deus, arrepende-se do caminho que sua vida tomou até estar ali; não quer ser um criminoso. Finalmente no terceiro parágrafo, os opostos fundem-se numa síntese amarga da realidade sertaneja em que se tiver de matar, matará, contudo, sem ter ódio do inimigo, apenas porque isto é um ato inevitável nas circunstâncias, algo que não tem saída.

Conclusão

Riverão Sussuarana encerra, ainda, laços com diversas vanguardas de cunho literário e estético que formaram o pensamento artístico na segunda metade do século passado. Porém está primeira mirada tentou identificar as relações básicas do texto com a própria gramática cinematográfica que Glauber Rocha praticou durante vinte anos.

Este romance barroco e transgressor, que violenta a língua e a cultura latino-americanas de uma forma tão peculiar, acima de tudo logrou ser uma extensão da lente da câmera de Glauber, que nele trabalhava ao mesmo tempo em que escrevia e reescrevia os tratamentos do roteiro que daria vida a *A idade da terra*, dois anos depois do livro.

Relegar *Riverão Sussuarana* ao ostracismo é, em primeiro lugar ignorar uma parte orgânica da produção de Glauber Rocha em prosa, que vai além de suas cartas, organizadas por Ivana Bentes, e além de textos críticos que publicou em periódicos e livros. Em segundo lugar, anula-se mais um objeto para a compreensão das operações textuais praticadas pelas vanguardas concretista, tropicalista e neobarroca, já que o livro foi escrito no momento em que a discussão em torno do tema estava em plena ebulição. Finalmente, o romance de Glauber sintetiza um período crucial da história nacional em que as utopias estéticas e políticas começavam a sofrer um processo de estrangulamento franco. Desta forma *Riverão Sussuarana* posiciona-se na linha das obras documentais que necessitam de urgente revisão e estudo por parte das correntes da crítica literária.

Referências bibliográficas

BENTES, Ivana. *Glauber Rocha – Cartas ao mundo*. São Paulo, Companhia. das Letras, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma – Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo, Edusp, 2000.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo, Cultrix, 1974.

EISENSTEIN, Sergei. "O princípio cinematográfico e o ideograma". In: CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma – lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 167 a 168)

ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro, Record, 1978.

_____. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro, Allhambra / Embrafilme, 1981.

_____. *Roteiros do terceiro mundo*. Orlando Senna (org.). Rio de Janeiro. Alhambra, 1985.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

Referência webgráfica

ARAUJO, Antônio Amaury Corrêa de; FERREIRA, Vera. *Lampião, uma viagem pelo cangaço*. São Paulo, Leide Moreira Marketing Cultural. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/lampiao>>. Acesso em 15/9/2009.

Referências filmográficas

ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Versátil, 2003

_____. *Terra em transe*. Rio de Janeiro: Versátil, 2007

_____. *A idade da terra*. Rio de Janeiro: Versátil, 2008

TENDLER, Silvio. *Glauber o filme, labirinto do Brasil*. São Paulo: LK TEL, 2003.