

Rosa e Glauber contra a linguagem dos políticos

Pascoal Farinaccio

UFF

pascoalf@hotmail.com

RESUMO: Este artigo realiza uma aproximação crítica entre os universos ficcionais do escritor Guimarães Rosa e do cineasta Glauber Rocha, objetivando demonstrar como a invenção de linguagem em ambos contrapõe-se à tradicional verborragia dos discursos políticos brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa. Glauber Rocha. Arte e Política.

ABSTRACT: This article presents a critical approach between the fictional universes of writer Guimarães Rosa and filmmaker Glauber Rocha, aiming to demonstrate how the invention of language in both opposes the traditional verbiage of Brazilian political speeches.

KEYWORDS: Guimarães Rosa. Glauber Rocha. Art and Politics.

Sobre o assunto do qual iremos tratar neste ensaio, a saber, a relação crítica entre arte e política, muito já se escreveu, e é certo que temos aí matéria de reflexão para os séculos vindouros, pois se trata de tema extremamente complexo e, a bem da verdade, inesgotável. Antes de circunscrevermos o nosso objeto de estu-

do, delimitando-o com os grandes marcos chamados Guimarães Rosa e Glauber Rocha, gostaríamos de lembrar um documento contundente no qual se cruzam, justamente, o empreendimento artístico e sua ética específica e o fator político, numa configuração das mais tensas e delicadas de que temos conhecimento. O exemplo excepcional pode servir como ponto de partida para o pensamento de Rosa acerca da necessária reinvenção da língua portuguesa, como se verá mais à frente.

O documento a que nos referimos é a famosa carta aberta do escritor Thomas Mann ao reitor da Universidade de Bonn, na qual explica sua decisão de deixar a Alemanha nazista, contrariando a expectativa de que ali permanecesse. Mann justifica sua decisão reportando-se à situação da língua alemã no Reich de Hitler; a seu ver, a língua nacional, instrumentalizada em favor da propaganda nazista, estava sendo cotidianamente aviltada, situação perante a qual ele, **enquanto escritor**, deveria posicionar-se claramente. Um posicionamento, sem dúvida, radical:

É grande o mistério da língua; a responsabilidade pela língua e por sua pureza é de uma espécie simbólica e espiritual; essa responsabilidade não tem apenas um sentido estético. A responsabilidade pela língua é, em essência, uma responsabilidade humana (...) Um escritor alemão, tornado responsável pelo uso habitual da língua, deve permanecer em silêncio, em completo silêncio, em face de todo o mal irreparável que tem sido cometido diariamente, e que está sendo cometido em meu país, contra o corpo, a alma e o espírito, contra a justiça e

a verdade, contra homens e contra o homem?
(*Apud* STEINER, 1988, p. 140-141)

Em face das atrocidades cometidas pelo regime nazista, Mann escolheria o doloroso caminho do exílio para resguardar a língua alemã da mentira política: “só no exílio essa língua poderia escapar à ruína final”, interpreta Steiner (*idem*, p. 140). Para os fins de nossos objetivos, cabe chamar a atenção aqui para a plena assunção, por parte do escritor alemão, da “responsabilidade pela língua e por sua pureza”. Chamada a si de responsabilidade não só estética, mas sobretudo ética, do uso da língua – comprometimento pleno que é característica tão-somente daqueles que podemos denominar, com justiça, grandes escritores!

Entre nós, destaca-se Guimarães Rosa como exímio inventor e pensador da língua nacional. Como escritor, colocou a língua no centro de sua preocupação, com os resultados ficcionais que se sabe. Almejando criar uma “língua literária”, que servisse para “expressar ideias” e “pronunciar verdades poéticas”, fez da “linguagem corrente” e do “lugar-comum” arquiinimigos a serem combatidos em benefício da renovação contínua do material linguístico (estando pressuposta, por essa maneira, nada menos que a própria renovação do mundo, segundo o raciocínio do escritor):

O que chamamos hoje de linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não ideias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar ideias (...) porque o material linguístico existente e comum ainda basta para folhetos de propagan-

da e discursos políticos, mas não para a poesia, nem para pronunciar verdades humanas. (Apud LORENZ, 1991, p. 88-89)

É na demanda implacável das “verdades poéticas”, entenda-se, sem quaisquer concessões às facilidades do lugar-comum ou do clichê linguístico, que se pode rastrear a dimensão “política” do projeto rosiano. Em linha com o Barthes de *Aula*, diríamos, segundo o qual “literatura” é justamente uma tal “revolução permanente da linguagem”, trapaça salutar contra o poder (que se inscreve na linguagem...), o logro magnífico que nos permite, enfim, “ouvir a língua fora do poder” (BARTHES, 2004, p. 16).

Observemos que Guimarães Rosa declara a seu entrevistador sua opinião de que “o escritor deveria se abster da política”, pedindo-lhe entretantes 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...” (Apud LORENZ, 1991, p. 63). Essa “outra coisa” a que se refere o escritor mineiro tem a ver, obviamente, com o tipo de uso que se faz da língua. E nesse sentido vale frisar que entre as formas desgastadas da “linguagem corrente” (o “monstro morto”...) está justamente a linguagem dos políticos, desde logo definida como uma “permanente tagarelice sobre a realidade” (“tagarelice”, aliás, que será o alvo central da poética cinematográfica de Glauber Rocha, como também veremos).

“O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinza. Daí resulta que tenho de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente *unsorgen* (cuidar dele)”; diz

Rosa a Lorenz. E ainda, belamente: “Por isso devo purificar minha língua. Minha língua, espero que por este sermão você tenha notado, é a arma com a qual eu defendo a dignidade do homem” (*idem*, respectivamente p. 83, 87).

Exemplo máximo de “tagarelice” política na obra rosiana é, sem dúvida, Zé Bebelo, personagem importante de *Grande sertão: veredas*. Sempre sonhando em eleger-se um dia deputado, Bebelo promete aos jagunços de seu bando que, uma vez eleito, faria “reluzir” o Norte, “botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas” (ROSA, 1963, p. 126). “Fraseação” que chega a “enjoar” seu confesso admirador, Riobaldo, porque, conforme explica, “completava sempre a mesma coisa...”

A propósito, o crítico Willi Bolle apresenta-nos uma aguda análise dos discursos de Bebelo, interpretando-os precisamente como “alegoria de um Brasil retórico, eternamente projetado para o futuro” (BOLLE, 2004, p. 163). Com efeito, a “fraseação” de Bebelo parece jamais corresponder à materialidade dos dados presentes... Assim, por exemplo, diante do caso concreto do menino Guirigó, descrito pelo narrador como “tão magro, trestriste, tão descriado”, Zé Bebelo limita-se a repetir uma de suas tiradas favoritas: “O que imponho é se educar e socorrer as infâncias deste sertão!” Colocando o dedo na ferida, Bolle sintetiza à perfeição o componente problemático em torno da figura do eterno candidato (e, por extensão, de tantos outros políticos brasileiros!): “Zé Bebelo profere apenas discursos, aos quais não corresponde nenhuma ação” (*idem*, p. 170).

Como é fácil perceber, estamos aqui inseridos na longeva tra-

dição da verbosidade política, sobre a qual Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, escreveu páginas antológicas. No clássico *Raízes do Brasil*, o historiador refere-se ao nosso “amor à frase sonora, à erudição ostentosa, à expressão rara”; apreço que, a seu ver, derivaria de concepção generalizada entre nós de inteligência como “ornamento e prenda, não instrumento de conhecimento e ação” (HOLANDA, 1995, p. 83). Tributários desse peculiar fenômeno sociocultural são, naturalmente, os nossos “políticos e demagogos que chamam atenção frequentemente para as plataformas, os programas, as instituições, como únicas realidades verdadeiramente dignas de respeito” (*idem*, p. 179). Em outros termos, o que se faz é tomar a palavra nomeadora como substituto eficaz e suficiente da ação nomeada... Por trás dessa cilada retórica, como enfatiza Sérgio Buarque em várias passagens de sua obra, esconde-se um “segredo horror à nossa realidade”.

Tenta-se fazer com que a “realidade complexa e difícil” caiba “dentro do âmbito dos nossos desejos”; como isso quase nunca é possível, cria-se um mundo à parte, certamente “a-histórico”, “homogêneo”, composto por assim dizer de palavras sem qualquer lastro na realidade do país... Daí também decorreria – sempre segundo Sérgio Buarque de Holanda – uma função pouco nobre que teria sido historicamente exercida pelas nossas letras. A esta altura, vale a pena citar o próprio autor:

Tornando possível a criação de um mundo fora do mundo, o amor às letras não tardou em instituir um derivativo cômodo para o horror à nossa realidade cotidiana. Não reagiu contra ela, de

uma reação sã e fecunda, não tratou de corrigi-la ou dominá-la; esqueceu-a, simplesmente, ou detestou-a, provocando desencantos precoces e ilusões de maturidade" (*idem*, p. 162).

Em *Grande: sertão veredas* articula-se um contraponto aos discursos vazios de Bebelo. A retórica demagógica da personagem produz uma certa **invisibilidade do povo**: encobre o produto bruto de nossa miséria socioeconômica com enxames de palavras que não fazem senão remeter a um futuro idealizado, em detrimento da inteligência compreensiva da situação presente. **Em sentido oposto trabalha a invenção linguística de Guimarães Rosa**, que faz as vezes de lente de aumento no que tange à realidade brasileira. Um "realismo" que não pretende, obviamente, "refletir" algo extralinguístico que lhe é pré-dado, mas que antes o **inventa** de modo acurado, preciso, livre, reinterpretando-o mediante uma análise densa do existente.

Logo nas primeiras páginas do romance Riobaldo sugere a seu interlocutor que se faça uma reunião de "homens sábios, políticos", a fim de se determinar a inexistência do diabo, de modo a que o narrador pactário possa enfim apaziguar sua alma:

Olhe: o que devia de haver era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranquilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?! (ROSA, 1963, p. 16)

Feita a sugestão, entretanto, o próprio Riobaldo se dá conta da ineficácia de uma tal reunião. Observa ele que uma coisa são as “ideias arranjadas” pelas “artes assembléias” dos políticos e outra, bem diferente, é o país real, de “mil-e-tantas misérias”. É notável aqui o contraste, a nosso ver de grande efeito crítico, entre palavras ou desejos e a realidade empiricamente dada:

Ah, eu sei que não é possível. Não me assente o senhor por beócio. Uma coisa é pôr ideias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias... Tanta gente – dá susto se saber – e nenhum se sossega: todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons... (*idem*, p. 16-17)

Esse olhar microscópico, capaz de capturar a formiga individual no alvoroço do formigueiro, rende ainda outra imagem impressionante e de mesmo teor: a imagem do êxodo rural, a migração de milhares de miseráveis do campo para as grandes cidades, com as desastrosas implicações sociais pressupostas. Leia-se (ou releia-se) o trecho famoso:

E de repente aqueles homens podiam ser montão, aos milhares mís e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do breñhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades. Como é que iam saber de ter poder de serem bons, com regra e conformida-

de, mesmo que quisessem ser? Nem achavam capacidade disso. (*idem*, p. 368)

Posto isso, podemos concluir que a reinvenção do material linguístico levada a cabo pelo escritor é engendrada em flagrante oposição aos discursos políticos, à “fraseação” de um Bebelo que, como observara com justiça Riobaldo, “completava sempre a mesma coisa” (de fato, erige-se aí o absoluto reinado do Mesmo; e tanto é assim que as frases da personagem de 1956 reproduzem-se perfeitamente na boca de tantos de nossos políticos atuais, como todos sabemos...). Oposição realizada pela singular *poiesis* roseana, a soberba invenção linguística que permite aproximarmos-nos do real (ao passo que a “fraseação” dele nos afasta) e (re)vê-lo então com olhos de águia. Para dizê-lo de certo modo metafórico, é como se o menino Miguilim fizesse o favor de nos emprestar os seus óculos mágicos, descortinando para nós um mundo completamente novo, que todavia sempre esteve sob nossos olhos, mas que tantas vezes teimamos em não ver: “aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo...”

Na contramão do palavrório de Bebelo, fluxo contínuo de promessas, Rosa “retrata um país quase parado. Representando-o alegoricamente através do sertão, ele focaliza as estruturas rotineiras, quase imóveis, os problemas cronicamente não resolvidos (BOLLE, 2004, p. 299). E a partir dessa constatação podemos finalmente adentrar o universo de Glauber Rocha. Pois retratar um “país quase parado”, cronicamente inviável, é também uma tarefa artística cumprida pelo cineasta baiano. Nessa perspectiva, cabe lembrar aqui a cena final do filme *O Dragão da Maldade Contra*

o *Santo Guerreiro* (1969): a melancólica caminhada do “matador de cangaceiros” Antonio das Mortes por uma estrada poeirenta do sertão, não obstante atravessada por caminhões e na qual se vê um posto de gasolina com o logotipo da Shell... Ora, conforme o filme deixa bem claro, a modernização que chega de uma forma ou outra ao sertão é rigorosamente incapaz de transformar as estruturas socioeconômicas da região, permanecendo o grosso da população sertaneja na mais absoluta miséria e subjugada pelos donos do poder local, os fazendeiros e coronéis.

No documentário “Maranhão 66” Glauber filma a cerimônia de posse de José Sarney, então governador recém eleito daquele Estado (o filme, aliás, resultou de uma encomenda de Sarney a seu amigo Glauber Rocha). Essa experiência de 1966, como o próprio cineasta viria a frisar diversas vezes depois, teria sido de fundamental importância para que ele elaborasse posteriormente o clássico político *Terra em Transe* (1967). “Maranhão 66” lança Glauber no centro do furacão político, possibilitando-lhe um conhecimento “por dentro” desse universo tão marcado pelas artimanhas da dissimulação (mal comparando, “Maranhão 66” proporcionaria a Glauber o que Rosa obteria através de seu trabalho como diplomata: uma compreensão aguda dos mecanismos retóricos que estão por trás e engendram os discursos políticos).

A **forma** de “Maranhão 66” é extremamente simples e, no entanto, capaz de efeitos críticos notáveis graças à força das imagens, sem dúvida impactantes, contrastadas ao discurso de posse proferido por Sarney em praça pública. De fato, o documentário se articula basicamente através do **choque** entre a “fraseação” de Sarney e as imagens da mais crua e desalentadora miséria maranhense...

A questão central, mais uma vez, é certa produção de **invisibilidade do povo**: a exemplo de Bebelo, Sarney diz e promete muito, mas suas palavras parecem **passar ao largo** da realidade a que se referem. Note-se, a bem da verdade, que o nosso político não deixa de aludir à pobreza de seu Estado. Assim, já nos inícios de seu discurso: “O Maranhão não suportava mais nem queria o contraste de suas terras férteis, de seus vales úmidos, de seus babaçuais ondulantes, de suas fabulosas riquezas potenciais, com a angústia, com a fome, com o desespero...” Como é fácil perceber, o discurso de Sarney também articula uma oposição contrastante, no caso entre as “riquezas potenciais” do Maranhão (basicamente riquezas naturais) e a miséria concreta de sua população. Entretanto, o discurso do governador, de tipo ufanista “em se plantando tudo dá”, mostra-se incapaz de captar de modo convincente a realidade socioeconômica, sobre a qual o documentário de debruça por sua vez, de modo diverso.

Enquanto o governador fala e fala, a câmera glauberiana percorre os espaços por assim dizer anti-retóricos da pobreza: casas miseráveis, hospitais imundos, celas de prisão abarrotadas, pessoas mal vestidas e desdentadas, tuberculosos, diversos outros doentes, crianças seminuas exibindo barrigas enormes... O contraste com o discurso de Sarney é gritante e a força do documentário deriva justamente disso, vale dizer, dessa **tensão entre o que se diz e o que se vê**, tudo convergindo para uma radiografia impiedosa da verdadeira situação dos brasileiros do Maranhão.

Quando Sarney, por exemplo, fala que o Maranhão possui uma “reserva humana de uma força muito grande” Glauber “ilustra” tal afirmação **mostrando** um povo apático, mal vestido,

quase sempre sujo e desnutrido. E quando Sarney diz dos “baçauais ondulantes”, “palmeiras aqui plantadas pela natureza”, lembrando também a seus ouvintes que o Maranhão possui a “maior reserva do mundo de gordura vegetal”, o que deveria ser aproveitado em termos industriais com vistas à exportação, conforme imediatamente propõe o governador, Glauber - suprema ironia! - justapõe a esses dizeres promissores as imagens de uma mulher e uma criança quebrando coquinhos sobre uma pedra de uma maneira que não se poderia supor mais rudimentar... A industrialização prometida, claro está, terá que se ver com essa mão de obra desqualificada, a que não falta o aproveitamento indecoroso do trabalho infantil!

Em “Maranhão 66” encontramos um dilema, que se constitui em verdadeira questão chave para Glauber Rocha e sobre a qual ele refletiu em diversas de suas produções, a saber: como construir uma grande nação, econômica e culturalmente independente, com um povo tão depauperado como o brasileiro? Essa questão surge muito bem definida no roteiro intitulado “América Nuestra”, que jamais chegou a ser filmado (podemos compreendê-lo como uma variante do roteiro de *Terra em Transe*, esse sim levado às telas). Em “América Nuestra” temos Bolívar como personagem; em determinado momento, o líder revolucionário sente-se constrangido perante a tarefa imensa de conduzir Eldorado à redenção social, dada a precariedade do material humano com que poderia contar:

Como se pode forjar uma raça temperada com malária, verminose, cegueira, tuberculose?
Como se pode forjar uma raça alimentada pe-

los restos que feudos esqueceram nos campos e nos lixos das grandes cidades? Como se pode forjar uma raça que não conhece sua própria língua, seus próprios costumes, sua própria civilização? (*Apud* VENTURA, 2000, p. 219)

Retornando a “Maranhão 66”, não deixa de ser curioso observar que, logo após a morte de Glauber Rocha em 1982, o próprio José Sarney daria um depoimento valioso acerca da estória desse documentário. Um depoimento esclarecedor do intelectual Sarney, que surpreende pelo apurado senso crítico (e autocrítico...), bem como pela bela carga afetiva envolvida em seu exercício de memória:

Mas aí o documentário começou a ser passado, e quando terminaram os doze minutos o público levantou-se e aplaudiu, de pé, não o tema do documentário, mas a maneira pela qual um grande artista pôde transformar um simples documentário numa obra de arte: ele não filmou a minha posse, ele filmou a miséria do Maranhão, a pobreza, filmou as esperanças que nasciam do Maranhão, dos casebres, dos hospitais, dos tipos de rua, e no meio de tudo aquilo ele colocou a minha voz, mas não a voz do governador. Ele modificou a ciclagem para que a minha voz parecesse, dentro daquele documentário, como se fosse a voz de um fantasma diante daquelas coisas quase irreais, que era a miséria do Estado. (*Apud* BUENO, 2003, p. 86)

Visto isso, gostaríamos de concluir este ensaio de aproximação entre Rosa e Glauber lembrando que o nosso famigerado cineasta, tendo sido um declarado admirador da obra do escritor mineiro, também se dedicou à prosa de ficção. Em 1978 Glauber publica o romance *Riverão Sussuarana*. O título do livro presta uma dupla homenagem: “riverão” faz referência à palavra “river-run”, que abre e fecha o *Finnegans Wake* de James Joyce; “sussuarana”, por sua vez, é nome de onça, constando no conto de Guimarães Rosa, “Meu Tio o Iauaretê”.

Como em Rosa, a invenção da língua é a grande preocupação de Glauber escritor; também nele, a afirmação da liberdade de criação responde a uma necessidade de desprovincianização e descolonização das letras latino-americanas. Exatamente nesse sentido, o cineasta-escritor pondera: “A fala do Terceiro Mundo, a fala secreta, a fala selvagem, a fala reprimida é uma fala anti-gramatical (...) A língua é forjada segundo todo um sistema de dominação preestabelecido” (*Apud* VENTURA, 2000, p. 328).

Não sendo aqui o caso de uma análise pormenorizada de *Riverão Sussuarana*, desejamos tão-somente chamar a atenção para a visão glauberiana de Guimarães Rosa, haja vista que o escritor figura como personagem importante do romance. Narra-se uma luta anti-imperialista travada em pleno sertão, na qual se defrontam o sertanejo Riverão, o capitão e jornalista Grobe (um *alter ego* de Glauber...) e “Seu Rosa”, de um lado, e de outro a tropa imperialista de Mister Karter Brack, que matava os nativos e saqueava as riquezas minerais do Brasil.

No confronto final Seu Rosa desempenha um papel fundamental, demonstrando grande coragem e valentia, conforme o

relato feito por Grobe em Brasília:

Guimarães Rosa não morreu como noticiou a imprensa Ynternacional, nada disso (...) quero contar a verdade, do Heroysmo de Rosa que no auge da batalha retirou um Papamarelo de baixo do cuxonil de couro de carneiro e passou fogo em seis jagunços de Karter que ameaçavam Gabião de Tafetá (...) Guimarães Rosa é um atirador de primeira (...) Rosa desfraldava uma Bandeyra do Brazyl que Luiz puxou pelo bico sobre os ouvyram da lyberdade!

O sertão bugre fala nas minhas letras, Vários Sertões e as Veredas Sagarana, Corpos de Baile, Tutameias, meu romance é faunaflorado do Brazyl Central e não previa a invasão de Karter Bracker. (ROCHA, 1978, p. 258, 261)

Podemos deduzir que, na delirante visão glauberiana, Guimarães Rosa é um “atirador de primeira”: um artista latino-americano que atira para valer, na linha de frente de uma produção cultural que simplesmente desconhece o sentimento de inferioridade, não temendo jamais a ousadia estética, o verbo original, a liberdade de criação. Ou, dito por Glauber Rocha:

Na criação artística o maior empecilho é o medo. Os autores que criaram grandes obras na América Latina venceram o medo para não sucumbir ao terrorismo do complexo de inferioridade. Eu, inclusive, rompi com este complexo no berro. (ROCHA, 2004, p. 164)

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2004.

BUENO, Alexei. *Glauber Rocha: Mais Fortes São os Poderes do Povo!* Rio de Janeiro: Manati, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa", in *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963.

STEINER, George. "O Milagre Vazio", in *Linguagem e Silêncio. Ensaaios sobre a Crise da Palavra*. Tradução: Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VENTURA, Tereza. *A Poética Polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

Artigo recebido em 21/01/2011 e aprovado em 15/02/2011.

