

Sum não ia falar sobre nenhuma

**{ SUPLE
MEN+O.**
ESPECIAL 100 ANOS
GUIMARÃES ROSA

QUANTAS MANGAS PERFAZ UMA MANGUEIRA

“Dizia o que dizia, apontava à árvore: Quantas mangas perfaz uma mangueira, enquanto vive? – isto, apenas. Mais, qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinha, do obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o Infinito. E cada mangueira dessas, e por diante, para diante, as corações-de-boi, sempre total ôvo e cálculo, semente, pôlpas, sua carne de prosseguir, terebintinas.” Foi seguindo a pergunta do Tio Cândido de *Tutaméia*, quase como um *koan* zen, que a Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, por meio do *Suplemento Literário*, concebeu este especial em homenagem aos cem anos de Guimarães Rosa. Ao invés de lançarmos os olhos para trás, buscamos na obra rosiana a sua carne de prosseguir: a força incomensurável que ela possui de alimentar o trabalho infinito da criação.

Assim, procuramos os artistas que, nesses últimos anos, usaram ou têm usado o texto de Rosa como *ôvo e cálculo* de

suas próprias obras – e aí encontramos todo o seu mágico universo ganhando vida nova pelas mãos de cineastas, músicos, artistas plásticos, poetas, diretores de teatro, pesquisadores...: nada mais justo para uma celebração de nascimento. Mas, ao mesmo tempo em que a escrita de Rosa apresenta-se transformada, traduzida, reescrita, enfim, pelos processos criativos que cada uma dessas artes põe (repõe) em funcionamento, somos impelidos, numa espécie de gesto-resposta, a retornar à letra rosiana, para relermos, mais uma vez abrímos as páginas de seus livros, como se quiséssemos verificar aí qual é, de fato, o *caroço*, a potência, o *maquinismo* secreto desse texto. Ao que ele certamente retrucará: *por diante, para diante* – o adiante. É a literatura que não pára de se abrir, de projetar no mundo, através da leitura, a energia infinita que a produz.

Eleonora Santa Rosa
Secretária de Estado de Cultura de Minas Gerais



CAPA: BRUNO VASCONCELOS.
O animal que canta - fotografia, nanquim e grafite em montagem digital, 2008.

BRUNO VASCONCELOS é músico, fotógrafo e cineasta. Formado pela Escuela Internacional de Cine y TV de Cuba, integrou equipes de projetos de comunicação comunitária. Atua como montador, técnico de som, fotógrafo e realizador em documentários como *Rocha que voa*, *Margem*, *Nos olhos de Mariquinha* e *Estas falas afrobrás*.

GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS **AÉCIO NEVES DA CUNHA**
SECRETÁRIA DE ESTADO DE CULTURA **ELEONORA SANTA ROSA** SECRETÁRIO ADJUNTO
MARCELO BRAGA DE FREITAS SUPERINTENDENTE DO SUPLEMENTO LITERÁRIO
MG **CAMILA DINIZ FERREIRA** ASSESSOR EDITORIAL **PAULO DE ANDRADE** + PROJETO
GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE **MÁRCIA LARICA** + CONSELHO EDITORIAL **ÂNGELA LAGO**
+ **CARLOS BRANDÃO** + **EDUARDO DE JESUS** + **MELÂNIA SILVA DE AGUIAR** + **RONALD**
POLITO EQUIPE DE APOIO **ANA LÚCIA GAMA** + **ELIZABETH NEVES** + **APARECIDA**
BARBOSA + **WESLLEY RODRIGUES** + ESTAGIÁRIOS **MARCOS DE FARIA** + **MARIANA**
PITHON + **MICHEL MINGOTE** + JORNALISTA RESPONSÁVEL **ANTÔNIA CRISTINA DE**
FILIPPO (REG. PROF. MTB 3590/MG). TEXTOS ASSINADOS SÃO DE RESPONSABILIDADE
DOS AUTORES. AGRADECIMENTOS: IMPRENSA OFICIAL/**FRANCISCO PEDALINO** DIRETOR
GERAL, **J. PERSICHINI CUNHA** DIRETOR DE TECNOLOGIA GRÁFICA + **USINA DAS**
LETRAS/PALÁCIO DAS ARTES + **CINE USINA UNIBANCO** + **LIVRARIA E CAFÉ QUIXOTE**.

{SUPLE
MEN+O.

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 - Anexo
30130-180 Belo Horizonte MG
Tel/fax: 31 3213-1072
suplemento@cultura.mg.gov.br

Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

MANOEL DE BARROS

NO PANTANAL COM J. G. ROSA

Andamos para ver a roça de mandioca. Tatu estraga muito as roças por aqui. *Há muito tatu, Manoel?* Eles fazem buraco por baixo do pau-a-pique, varam pra dentro da roça, revolvem tudo e comem as raízes. Remédio contra tatu é formicida. Fura-se um ovo, bota formicida dentro e esquece ele largado no solo da roça. Rolinha passa por cima e nem liga. Mas o tatu espuga, vem e bebe o ovo. Sente a fisgada da morte num átimo e sai de cabeça baixa, de trote para o cerrado, pensando na morte... Homem é igual, quando descobre sua precariedade, abaixa a cabeça. Já sabe que carrega sua morte dentro, seu formicida. *Essa é nossa condição* – Rosa me disse. Falou: *eu escondo de mim a morte, Manoel*.

Disfarço ela. Lembra o livro do nosso Alvaro Moreira? A vida é de cabeça baixa? Deveria de não ser – ele disse. Chegamos perto da metafísica. E voltamos. Havia araras. Havia o caramujo perto de uma árvore. Ele disse: *Habemos lesma, Manoel*. Eu disse: caramujo é que ajuda árvore crescer. Ele riu. Relvas cresciam nas palavras e na terra. Rosa escutava as coisas. Escutava o luar comendo árvores. *E, como é o homem aqui, Manoel?*

Eu fui falando nervoso. Ele queria me especular. O homem se completa com os bichos – eu disse –, com os seus marandovás e com as suas águas. Esse ermo cria motucas. Por aqui não existem ruínas de civilizações para o homem passear dentro delas. Só bichos e águas e árvores para a gente ver. Não têm coisas de argamassa, ferragens destripadas do deserto, essas coisas que aparecem nos relentos da Europa. Aqui é brejo, boi e cerrado. E anta que assobia sem barba e sem banheiro. Rosa me olhou de esguelha. *E árvore, Manoel, o nome de algumas, você me dará?* Aqui o que sabemos é por instinto e por apalpos. Não é como o Senhor faz com as palavras. Ele me olhou mais ao fundo. – *Como sabe que eu mexo com palavras? Você é daqui, Manoel?* Sou pantaneiro de chapa e cruz. Sou puro de corixo e de vazantes. Ele quis me descobrir. Me empedrei. Quer saber qual o nome que tal árvore tem aqui. Quer saber o nome daquele passarinho que pula no brejo, cor de café, e como é que ele canta. A gente só sabe essas coisas por eflúvios, por ruídos, pelo faro. Mas sempre se pode errar pelo faro. Pensa que vai dar na guabiroba e dá no guaviral. A gente não sabe o cultural desses entes de folha e de asas. Só se sabe o natural. O que se vê. A cor do ovo que botam, o duro do vôo, a casca, a resina, os excrementos. Aqui toda árvore a gente chama de pé-de-pau. Menos aquelas de fazer cerca, madeira de lei, vinhático, aroeira, piqui, piúva. E mais aquelas de onde se tira medicina: paratudo, nó de cachorro, mangava brava. E mais as qualidades de mel que dá no pé-de-pau: jati, manduri, borá, d’oropa, sanharão, mandaguari, arichiguana. *E passarinho, Manoel?* Rosa me especulava por trás do couro, como quem sonda urubu. Queria saber de um tudo. De avoador, eu disse, só urubu, garça, cracará – esses pássaros grandes. O resto quase é inominado. Passarinho pequeno é passarinho à-toa. Rosa sabia essas coisas, só estava me sondando. Falei para ele. Isso é como a gente não saber o nome de todas as pessoas que vão atravessando o Viaduto do Chá. Rosa estrelou sua risada. *É isso mesmo, Manoel! É tanta gente que não se sabe o nome. E passarinho é a gente daqui. E o tordo, qual é a*

letra do canto que ele canta? A música eu sei de cor, mas a letra eu não sei – ele disse. A letra é assim: Primo com prima não faz mal, finca finca... *Oi tordo erótico, Manoel. Os lá de Minas têm mais compostura*, ele disse. E sapo, lá tem demais?, eu perguntei. *Tem quase menos que por aqui*, ele disse. *Mas os poucos que tem lá cantam mais bonito*. Queria me desafiar. Eu disse: Mas, Rosa, pode reparar uma coisa: no canto do nosso sapo tem uma curva luminosa... Rosa gostou. Nossa conversa era desse feito. Ele inventava coisas de Cordisburgo. Eu inventava coisas do Pantanal. Rosa andou por aqui em junho de 1953. Já havia publicado *Sagarana* e estava consagrado. Não tinha fim a sua curiosidade. Dava ares de um rei, às vezes. Mas o rosto merecia anjo. Eu tinha informações de seu gosto por línguas, idiomas. Traçava até línguas arvezadas: checo, aramaico, sei lá. Queria saber guarani. Foi no caderno, virou, virou, me perguntou. *Manoel, que quer dizer não tem nhamonguetá nem bugerê*. Tentei traduzir. Quer dizer: não tem conversa nem vira de lado. Isso é guaranês, falei de orelhada. Mas Rosa quer saber a origem, quer saber a explicação de tudo. Rosa se aplica nas palavras com o fundo indagar. Fica imaginando. Recorre a outras línguas de raízes tupi. Faz desenhos de letras no caderno. Excogita. Disse pra ele que o Patanal quase teve um dialeto. Muitos anos os moradores ficaram isolados. Isto se fez uma ilha lingüística. Palavras sofriam erosões morfológicas ou semânticas. Outras eram criadas. E algumas sumiam por serem de cidade. *Por exemplo, Manoel, uma palavra que sofreu erosão?* Aqui se mata uma capivara para comer e a primeira coisa que se faz é tirar da capivara a misca. A misca é uma catinga, um cheiro forte localizado no lombo de capivara. Muitos anos vivi com essa palavra, e agora sei. Rosa disse: *vem de almíscar, né?* Sim, vem de almíscar. Almíscar sofreu uma erosão nas duas margens e virou misca. De palavra o Rosa sabe tudo. E me explicou: *almíscar é uma substância odorífera... etc. E por que não se completou o dialeto, Manoel?* A ilha não é mais ilha. Agora caminhão atravessa, fordeco, avião. Mascate chega de carro, e o rádio desemboca músicas e falas estranhas. *Pode me dizer alguma expressão que ficou do dialeto, alguma invenção?* O verbo clarear, por exemplo. Aqui ele tomou um outro significado. Assim: clarear de uma pessoa, é fugir dela. A expressão vem de quando, nas corridas de cavalo, aquele que vai na frente, avança mais de um corpo sobre o outro. Se avança mais de um corpo, o cavalo faz luz dele para o outro. Quer dizer: clareia do outro. Para dizer que se deixou a namorada se fala: clareei dela. Rosa acha que se obedeceram as leis da formação de um dialeto. *E o folclore, Manoel?* Pantanal tem pouco folclore, pois se trata de pouso relativamente novo. Há quem misture folclore com bichos, coisas exóticas. Aqui não há nada exótico. Turista não precisa vir atrás de exótico. O que tem aqui tem em toda parte. Mas de folclore, que é outro departamento, tenho um amigo, Neto Botelho, que sabe das coisas, que informa sobre nosso monumento nessa área que é o cavalo. Cavalo é nosso enfeite, nosso instrumento de trabalho, nosso meio de transporte, nosso amigo, nossa arte. Com ele se ganha o pão,

com ele se vai namorar. Ofereço ao Rosa um poema do Neto Botelho sobre um cavalo que teve:

“Tive um cavalo ruano
De nome Balança-os-Cachos
De cheirar e mandar guardar
Cavalo de confiança
Pegava em quarenta metros
Galardão de cola e ancas
Um ente desanormal
Coisa de prateleira
Ventena como o fedor
Não foi de ensebar serviços
Nem teve queda pra cangas
Pastor de primeira instância
Cavalo de putear delegado
Livre como as vertentes
Podia até lavar louças
Leve de patas que era
Só faltava ir no cinema.”

Rosa tomou nota. Gravou na caderneta. Anos depois fui ver na Casa de Ruy Barbosa, onde se fazia exposição dos cadernos de Rosa, mas lá não encontrei o poema. Aliás vi poucas notas da viagem de Rosa ao Pantanal. Quis saber, ele, ainda, dos meus receios sobre as confusões com o exótico. Falei, falei demais, espichei. Dei a entender que se estava olhando o Pantanal só como uma coisa exótica. Um superficial para só se ver e bater chapa. Mesmo os que o cantavam em prosa e verso ficavam enumerando bichos, carandá, tuiuius, jacarés, sariemas; e que essa enumeração não transmite a essência do Pantanal, porém só a sua aparência. Havia o perigo de se afundar no puro natural, etc. Precisamos de um escritor como você, Rosa, para freiar com sua estética, com a sua linguagem calibrada, os excessos de natural. Temos que enlouquecer o nosso verbo, adoecê-lo de nós, a ponto que esse verbo possa transfigurar a natureza. Humanizá-la. Rosa fez tudo isso alguns anos depois, dando a público o seu *Com o vaqueiro Mariano*, um livro intenso de poesia e transfigurações. Dele recebi um exemplar dedicado. – *Olha aí, Manoel, sem folclore nem exotismos – como você queria*. Só vi Guimarães Rosa outras vezes na Divisão de Fronteiras de Itamaraty, e em sua posse na Academia, três dias antes de morrer. *A morte* que levava no corpo. E que nem pôde dessa vez esconder-se dela... Esse gênio eu conheci e tenho orgulho disso.

Extrato de “Pedras aprendem silêncio nele”, entrevista concedida pelo poeta Manoel de Barros a Turiba e João Borges, para a revista *Bric-à-Brac* e posteriormente publicada em sua *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*, na seção “Conversas por escrito (entrevistas: 1970-1989)”.



Fotogramas de *Mutum*, 2007, de Sandra Kogut.

MUTUM:

NOTAS DE FILMAGEM

SANDRA KOGUT

A primeira pergunta que me fiz foi: será que esta estória, escrita nos anos 50, poderia ainda acontecer hoje? E, se pudesse, como ela seria e qual seria a cara desses personagens? Durante um ano e meio fiz várias viagens pelo sertão de Minas. Inicialmente para conhecer as pessoas, o lugar, em seguida para procurar as crianças do filme.

Achava fundamental que meu primeiro contato com as pessoas fosse direto, sem passar por intermediários tais como produtores de elenco ou de locação. Porque se não existisse uma relação de confiança muito sólida entre eu e eles, seria impossível trabalhar com atores não-profissionais.

Fiz as viagens com a Ana Luiza Martins Costa – co-roteirista do filme, que conhecia bem a região. Íamos nas escolas rurais do Norte de Minas, algumas perdidas na mata, onde as crianças vão a cavalo, ou caminham horas para chegar. As professoras me deixavam trabalhar com pequenos grupos formados na hora. Na época, dizíamos apenas que estávamos fazendo uma pesquisa com crianças no sertão, sem ainda falar que isso viraria um filme se tudo desse certo.

Ao todo conheci em torno de mil crianças.

Numa segunda fase selecionei um grupo de vinte e cinco, vindas de lugares dife-

rentes do sertão mineiro. Dentre as vinte e cinco tinha um grupinho de sete que eram as minhas preferidas, mas precisava conhecê-las melhor. Será que elas agüentariam fazer um filme? E por que elas teriam vontade? O cinema não faz parte da vida delas, e para muitas nem mesmo a televisão.

Algum tempo depois, reunimos esse grupo numa cidadezinha e, durante duas semanas, fizemos pequenas oficinas, que me permitiram escolher os meninos. Foi uma experiência humana riquíssima. As histórias daquelas crianças, suas personalidades, seus comentários, foram desenhando o universo no qual o filme se construiu.



Fotograma de *Mutum*, 2007, de Sandra Kogut.

Dois meses depois fizemos outra oficina, dessa vez com homens e mulheres da região, vaqueiros, senhoras, enfim, candidatos a todos os personagens do filme que trabalharam lado a lado com atores profissionais e com as crianças. Todo mundo junto. Era uma troca: de um lado os jovens atores – acostumados com a situação de estar numa oficina –, embarcavam com mais facilidade nos exercícios propostos. De outro os não-atores faziam todos os exercícios sem interpretar: eles choravam e riam de verdade, trazendo uma dimensão humana diferente ao trabalho.

A escolha das locações foi em função das relações com as pessoas da região. Não era uma questão de paisagem. Queria filmar

onde a gente tivesse estabelecido as relações mais sólidas, onde eu me sentisse em casa na casa das pessoas.

A escolha de filmar numa fazenda de verdade não foi por razões etnográficas, mas para permitir que o elenco compartilhasse um cotidiano. Eles trabalhavam juntos, cuidavam dos bichos, capinavam. A casa funcionava. Quando aos poucos a equipe técnica foi chegando, eles tinham vontade de pedir licença pra entrar, como se estivessem chegando na casa de alguém, e não num set que estava ali à disposição.

A maior parte das pessoas que atuam no filme não é ator profissional. A maioria

das crianças e dos vaqueiros nunca foi ao cinema. *Mutum* é o resultado de um longo trabalho de preparação, no qual o elenco viveu junto na fazenda onde a história acontece. Aos poucos formaram uma família, antes mesmo do início da filmagem. Dividiram uma experiência de vida, diretamente ligada à história contada no filme. Ninguém leu o roteiro. Tudo foi transmitido oralmente e o trabalho de atuação se construiu a partir da proximidade entre a vida deles e a de seus personagens.

SANDRA KOGUT é cineasta. Estudou Filosofia e Comunicação na PUC-RJ, realizou o documentário *Um passaporte húngaro* (2001) e os vídeos *Adieu monde* (1998) e *Lá e cá* (1995), entre outros.

“Fazer um filme é uma coisa tão enorme, tão difícil, a gente precisa estar tomado de desejo, ter uma vontade inabalável de contar aquela história, falar daquele assunto, e esse livro era assim pra mim” – com essas palavras, Sandra Kogut introduz-nos na dimensão do desejo e do trabalho que envolveram a realização de *Mutum*, filme nascido de “Campo Geral”, texto que abre o *Corpo de baile* e conta a estória do menino Miguilim.

UMA POÉTICA DA MIOPIA

PAULO DE ANDRADE CONVERSA COM SANDRA KOGUT

A obra de Guimarães Rosa, ainda pouco explorada pelo cinema, ganha aqui, talvez, uma de suas mais intensas traduções fílmicas: econômico, silencioso, *Mutum* não é apenas um belo filme – ele nos causa, como o texto de Rosa, um duplo sentimento de familiaridade e estranheza, assim como nos exige (e é de fato uma exigência), num gesto paralelamente oposto ao do protagonista Thiago/Miguilim, que retiremos os óculos, as lentes (como quem depõe as armas), para, já sem recursos, melhor vermos o visível e o invisível da vida.

P.A. Você afirma que *Mutum* não é exatamente uma adaptação de “Campo Geral”, que é bem mais uma “conversa” com o texto rosiano. No entanto, a estória de Miguilim é bastante preservada pelo filme. O que parece se distanciar é justamente a linguagem filmica, que faz escolhas quase que contrárias às de Guimarães Rosa. Refiro-me sobretudo a uma radical opção pelo despojamento e pela contenção, em oposição a certa exuberância da escrita rosiana.

S.K. Quando começamos a trabalhar no roteiro, uma das primeiras coisas que eu disse a Ana foi: quero começar sem abrir o livro, trabalhando só com as coisas de que me lembro. Porque essas sensações, lembranças, esses sentimentos que tinham ficado marcados em mim desde a primeira leitura eram o motivo pelo qual eu estava fazendo esse filme. E isso eu precisava preservar, se quisesse que o filme, mesmo que profundamente ligado ao livro, pudesse existir com vida própria. O que me levou a querer fazer esse filme não foi o desejo de adaptar Guimarães Rosa, que eu adoro (ao contrário, isso até me fez hesitar e muito, levei anos para tomar coragem, porque me parecia uma responsabilidade enorme, provavelmente uma loucura), mas o fato de que esse livro fala da infância de uma maneira tão justa, tão profunda, tão orgânica, que eu tinha a sensação de conhecer o Miguilim, mesmo não sendo particularmente familiar ao universo sertanejo dele. Eu me sentia muito próxima dele, me sentia íntima, e foi isso o que me guiou o tempo todo, ao longo das diferentes fases do trabalho. Seguimos então o caminho sensorial, das sensações, dos sentidos, que foi como traduzimos a exuberância da linguagem do Guimarães Rosa. Tudo muito ligado às percepções desse menino, sua maneira de estar no mundo e intuir as coisas, que quase nunca são realmente explicadas a ele. Uma linguagem que não é verbal. E que para mim é mais cinematográfica também. Sobre a economia que existe no filme,

onde tudo é muito mais sugerido, intuído do que mostrado, posso dizer várias coisas. A primeira é uma questão de gosto pessoal. Sempre me interessei mais por filmes que contêm espaços vazios, de respiração, onde o espectador pode, ele também, se projetar. Não gosto de filmes que são como túneis, em que você não pode nem olhar pro lado, e nos quais estão sempre te explicando várias vezes o que sentir, quando e onde. Acredito que contar uma estória está mais ligado a transmitir emoções e sensações, e que os acontecimentos são decorrência disso. Não acredito em filmes que enumeram acontecimentos de uma maneira objetiva e externa. Na estória do Miguilim, os acontecimentos são muito mais experiências subjetivas e as paisagens são paisagens internas. Tinha muita preocupação em não me afastar disso, porque acreditava que aí estava a alma do filme. Uma cena descrita com exuberância de detalhes num livro pode se tornar totalmente excessiva num filme, em que a imagem pode virar meramente descritiva ou ilustrativa. Quando isso acontece, acho que não é mais cinema, e o motivo pelo qual estamos ali se perde.

De uma certa maneira, esse aspecto elíptico do filme talvez seja o que mais o aproxima da literatura. Sobrevivem ali espaços onde podemos imaginar e projetar, nada está sendo simplesmente mostrado. A imagem não é um fato. Finalmente, acho que, por um outro caminho, fomos muito fiéis ao Guimarães Rosa. Aconteceu algumas vezes, durante a filmagem, de algum dos atores dizer alguma coisa que não estava no roteiro e sim no livro ou então que vinha de outro livro dele. E é preciso lembrar que ninguém nunca leu o roteiro, que ninguém sabia da estória e menos ainda de que se tratava de Guimarães Rosa...! Mantivemos isso em segredo, porque eu tinha medo que intimidasse as pessoas, que criasse uma relação muito solene com o trabalho. Ou então uma relação externa, cerimoniosa. Então acho que fomos fiéis a ele numa certa

maneira de estar ali, de chegar nas pessoas, de olhar para elas e para o universo delas. Por isso a idéia de diálogo.

P.A. O recurso do *close* nos rostos dos personagens, sobretudo no de Thiago, aliado à delicada exploração do fora-de-campo, me sugeriu em *Mutum* o que eu chamaria de uma “poética da miopia”. A câmera perscruta a imagem, mas como se algo estivesse escrito na própria superfície do rosto, como se nós, expectadores, em alguma medida também míopes, precisássemos dessa proximidade do rosto de Thiago, para aí enxergarmos algo que não vemos, mas que pode nos ser dado pela simples evidência do rosto que o filme nos convida insistentemente a contemplar.

S.K. Não saberia dizer isso melhor! A intenção é essa mesmo, fico feliz que você tenha sentido dessa maneira. Como dizia na pergunta anterior, o filme não tenta explicar os fatos, mas trazer as sensações de Thiago, a maneira de ele perceber o mundo. A miopia não é um mero fato que de repente explica tudo. É mais uma leitura possível de como o Thiago se sente. Uma simbologia da própria infância. Quando a gente é criança, o nosso quarto é o mundo inteiro, e além dali, tudo é misterioso, nebuloso. O universo de Thiago é apertadinho, ele só enxerga mesmo o que está ao alcance da mão. Mas isso não é só físico, é como ele se sente. Então o filme foi feito assim. A primeira vez em que aparece um horizonte na tela é no final, quando ele bota os óculos e vê o Mutum pela primeira (e última) vez. Mas ali não são só os óculos, é muito maior, é o próprio crescimento do Thiago. Até então o filme é mais claustrofóbico, porque estamos sempre com o Thiago, sentindo com ele, e não descrevendo o que poderia ser essa visão dele. Perguntaram-me várias vezes na fase de preparação como eu ia filmar a miopia, se eu ia desfocar a imagem. Essa pergunta sempre me surpreendia. Isso nem nunca me passou pela cabeça. Seria descritivo, redutor, tornaria a miopia uma simples

anedota. De novo, o que me interessava eram as paisagens internas. Da mesma maneira, é mais rico ver o Thiago vendo, do que simplesmente descrever o que ele vê. Nenhuma imagem teria a riqueza e a complexidade do olhar dele. Em vários momentos no filme, somente intuimos, não vemos. Como o Thiago. É um jeito de preservar a imagem que estaria além da superfície plana da tela, que não é descritiva, mas sensorial.

P.A. A duração dos planos e a ausência de trilha sonora permitem a experimentação com o silêncio, os sons da paisagem, as conversas quase sussurradas, ao mesmo tempo em que promovem uma contenção do lirismo. Nesse sentido, o filme parece nos instigar mais a um movimento também silencioso e interno, como se devêssemos ter um imenso cuidado, porque o que ele guarda de mais precioso pode de repente ser quebrado por palavras, como se o olhar também devesse se recolher na contemplação para melhor ver, para melhor pensar, um pouco como a imagem do corpo de Thiago enrodilhado e solitário durante a chuva.

S.K. Inicialmente eu tinha a intenção de usar música no filme, mas na montagem percebi que seria impossível. Toda vez que tentava, o filme virava outro filme, deixava de ser na pessoa do Thiago e se tornava “era uma vez...”. A música parecia um elemento externo, “colado” ao filme, trazendo um tipo de emoção muito diferente, que não está vindo de dentro das cenas, mas de uma espécie de comentário do diretor, paralelo ao filme. Algumas pessoas achavam que a música tornaria o filme mais acessível, mais comercial, e havia pressões. Não foi uma decisão fácil de tomar. Mas ao mesmo tempo nem sei se posso dizer que foi realmente uma decisão: foi na verdade uma imposição do próprio filme. Ao longo do processo de trabalho, a maioria das escolhas vai se impondo como evidências trazidas pelo próprio filme, por mais radicais que elas às vezes possam

parecer. Em várias projeções as pessoas falam que nem tinham reparado que não há música, que só perceberam no final, quando entra a música nos créditos. Agora, trilha sonora existe sim. A maioria dos sons do filme foi trabalhada como música. Durante a filmagem, gravávamos muitos sons para cenas específicas, trabalhamos também com um roteiro de sons. A maioria era sons da natureza, que estavam associados a certas emoções: sons tristes, solitários, assustadores... Depois da filmagem, ainda ficamos mais três dias só para fazer sons. Claro que tudo isso fica numa fronteira muito sutil entre realismo e fantasia. Quantos sons são mesmo daquela cena, quantos estão só na cabeça do Thiago? O filme está sempre nessa fronteira, porque estamos sempre com o Thiago, e ele mesmo não sabe ao certo responder a essa pergunta.

Desde o início, eu sabia que queria trabalhar os sons dessa maneira. Achava que o fato dele estar tão ligado na audição era uma boa maneira de contar que ele não enxergava direito. Muitas vezes, a percepção dele dos acontecimentos era somente sonora, ou então era primeiro sonora. Também acho que o som leva muito rápido para um mundo interior, que era o que eu sempre pensava quando pensava no Thiago sentindo aquelas coisas.

O tempo das cenas é uma outra questão: eu nunca dava para eles o tempo, assim como não dava marcas. Eu queria ver como seria eles “sendo” aqueles personagens. Quando você trabalha com não-atores, você vai se encontrar com eles no meio do caminho, o resultado é uma mistura entre o que você imaginou e o que eles são. Eu queria isso, ver como eles viveriam aquelas situações. Os tempos vieram deles e me pareciam verdadeiros, comoventes. Muitas vezes a artificialidade de uma cena num filme vem disso: de um tempo errado, externo, mecânico. Eu queria ver como seria o tempo deles. O mais engraçado é que essa temporalidade, que pode às vezes parecer radical, foi

percebida de um jeito totalmente diferente na roça. Várias sessões em praça pública foram organizadas em cidadezinhas do sertão, sessões maravilhosas, lotadas, às quais vinham as pessoas da zona rural, e esse público – a maioria de pessoas que nunca foram ao cinema na vida – achava o tempo do filme totalmente normal.

P.A. Lendo sobre o processo de filmagem de *Mutum*, a preparação do elenco, a escolha das locações, enfim, sobre todo o cuidado e a reserva na feitura do filme, preocupados que vocês estavam com os laços que ele faria com as pessoas envolvidas, lembrei-me bastante da declaração de Rosa de que “a literatura tem de ser vida”. Esses procedimentos tomados por você e pela equipe de *Mutum*, que revelam sua trajetória pelo documentário, também me parecem testemunhar sobre um novo caminho que tem surgido através de alguns filmes recentes do cinema brasileiro. Curiosamente esses filmes comungam o desejo de encontrar uma espécie de ponto de tangência entre a vibração interna da ficção (sua verdade) e o “coração selvagem” da vida. Vocês acreditam que, nesse momento, a força renovadora do cinema brasileiro de ficção pode vir da linguagem do filme documentário?

S.K. Esses rótulos são perigosos. Claro que talvez seja mais fácil estar perto da vida com uma equipe pequena, móvel e flexível. Mas o principal é desejar isso. Quando é isso que se procura num filme, acho que é sempre possível fazer, com diferentes graus de dificuldade. É bom lembrar que documentários também podem ser congelados e artificiais, formatados e padronizados. Acho que o que traz vida a um filme é o tipo de desejo que está fazendo aquilo existir. Sempre tive a impressão de que existem filmes que se parecem com cinema e outros que se parecem com a vida. As pessoas procuram coisas diferentes. Muitas vezes a palavra “cinematográfico” está associada a algo espetacular, fora do comum, e os filmes se tornam uma acu-

mulação de momentos escolhidos a dedo, catálogos das coisas mais incríveis. E quanto maior a equipe, mais isso tende a crescer, porque cada um pensa no seu trabalho, e quer fazer o melhor possível dentro da sua área de atuação. Mas um filme é uma unidade, um todo. Quando alguma coisa se destaca das outras, eu já acho que ela não funcionou. Tudo tem que parecer uma coisa só, indissociável das outras. No *Mutum* tentamos fugir desse “cinematográfico”. O filme é simples, não tem paisagens de tirar o fôlego, música estonteante, pôr-do-sol, nada disso. Trabalhamos com uma equipe pequena e, dentro do possível, polivalente. As referências eram sempre a relação concreta com a vida naquele lugar. A natureza não era uma paisagem a ser contemplada, mas um lugar de trabalho. Às vezes me perguntam se a minha intenção era produzir um filme mais realista. Não, não era. Um filme é sempre uma *mise-en-scène* e a única realidade que existe é a realidade interna dele. A minha

intenção era fazer um filme que estivesse sempre perto das pessoas, um filme numa escala humana. Por isso escolhi esse caminho. Tudo veio das pessoas, e elas eram a minha medida.

P.A. A história de Miguilim é bastante sofrida. O mundo se apresenta a ele com muita violência: o fracasso da comunicação com o pai, a morte do irmão, os enigmas próprios da infância, que esbarram na face opaca da vida. A seqüência final, com a partida de Miguilim, que representa a “despedida da infância” – ou a sua travessia, para usar uma palavra cara ao Rosa – abre também para a promessa de um novo olhar sobre o mundo, agora mediado, ajustado pelas lentes dos óculos. Lentes que também acabam se tornando metáfora da câmera cinematográfica. Será que podemos encontrar aí uma “função” existencial (ou política, como se queira) do cinema: o filme como filtro do mundo, que nos possibilita sustentar o olhar, encarar o ininteligível da vida sem desviar os olhos?

S.K. Qualquer forma de trabalho, de expressão, é também uma forma de apreensão do mundo, de conhecimento, de autoconhecimento. Senão, pra quê? Mas isso não é um privilégio do cinema, ainda bem! Eu pessoalmente acho que só faço filmes porque sou fascinada por pessoas, gosto de olhar para elas, me relacionar com elas. Em qualquer situação o que me interessa é sempre o humano. Então trabalho assim. Todo o resto, a máquina do cinema, a carreira cinematográfica, nada disso me interessa. Às vezes, na filmagem, eu estava sobrecarregada com as pressões, os problemas, ou cansada, chegava no set às cinco horas da manhã, olhava pros meninos e aquilo era uma imediata certeza: eu queria estar ali, e queria me emocionar com eles. Acho que um filme é isso: dividir a complexidade humana com os outros. Se isso não acontece num filme, ele não existe de verdade, se torna um mero gesto estético, provavelmente vazio ■

Fotograma de *Mutum*, 2007, de Sandra Kogut.



A TERCEIRA MARGEM DO RIO

LETRA CAETANO VELOSO
MÚSICA MILTON NASCIMENTO

Oco de pau que diz:
Eu sou madeira, beira
Boa, dá vau, triztriz
Risca certa
Meio a meio o rio ri
Silencioso, sério
Nosso pai não diz, diz:
Risca terceira

Água da palavra
Água calada, pura
Água da palavra
Água de rosa dura
Proa da palavra
Duro silêncio, nosso pai

Margem da palavra
Entre as escuras duas
Margens da palavra
Clareira, luz madura
Rosa da palavra
Puro silêncio, nosso pai

Meio a meio o rio ri
Por entre as árvores da vida
O rio riu, ri
Por sob a risca da canoa
O rio riu, ri
O que ninguém jamais olvida
Ouvi, ouvi, ouvi
A voz das águas

Asa da palavra
Asa parada agora
Casa da palavra
Onde o silêncio mora
Brasa da palavra
A hora clara, nosso pai

Hora da palavra
Quando não se diz nada
Fora da palavra
Quando mais dentro aflora
Tora da palavra
Rio, pau enorme, nosso pai

© Uns Produções Artísticas Ltda / Três Pontas Editora



ALEXANDRE AMARO E
CASTRO

A MARGEM DA CANÇÃO

“A terceira margem do rio” é uma narrativa sobre o silêncio. O silêncio de um pai que habita o lugar do impossível – o oco da canoa parada em meio ao fluir das águas; o silêncio de uma família perplexa diante do abandono; o silêncio do narrador que cala em si suas tristes palavras: “sou o que não foi, o que vai ficar calado”.

“A terceira margem do rio” é também uma narrativa sobre a palavra. A palavra interdita na relação da família: “pai”, “louco”, “morte”; a palavra-matéria que se constrói no lugar da ausência: “cê vai, ocê fique, você nunca volte!”; a palavra confessional com que o filho resume seu “falimento” no desfecho do enredo: “E eu estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão”.

“A terceira margem do rio” é uma narrativa sobre um silêncio que diz.

Como, portanto, extrair a música do intervalo entre o silêncio e a palavra? Em que terceira margem habitam os componentes de melodia, harmonia e ritmo adequados a cantar aquilo que não se diz? E, por fim, como sintetizar numa letra aquilo que já nasceu como a síntese da dor pela falta?

LETÍCIA GRANDINETTI

Sem título, grafite sobre papel, 2008.

LETÍCIA GRANDINETTI é artista plástica (habilitação em desenho) e Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG. É professora e desenvolve uma pesquisa através da qual investiga o desenho como registro do cotidiano.

A canção “A terceira margem do rio” foi lançada no cd *Txai*, de Milton Nascimento, em 1990, e regravaada em *Circuladô*, de Caetano Veloso, em 1991. O conto mereceu a parceria. A versão de Milton é grandiloqüente. Metais, percussão, cordas, coro. A versão de Caetano tende ao mínimo. Violões, moringa e voz. Violões que pontuam a harmonia, reproduzem os elementos melódicos e se ausentam para deixar soar o essencial, o silêncio e as palavras. O som das moringas sugere e presentifica a água, ecoa o rio que o pai habita para sempre. A voz condensa a expressão da dor, num canto de saudade e lamento.

Ao abordar o enredo do conto, a canção potencializa e transcende imagens e sensações inerentes à escrita de Guimarães Rosa. Afeito a leituras musicais de textos poéticos, Caetano já havia deixado sua marca na adaptação do poema “O Pulsar” de Augusto de Campos, no álbum *Velô*, de 1984. Mas ali, só coube a ele a simples (?) e genial idéia de transformar estrelas e esferas em notas musicais, “lendo” o poema como uma partitura.

Aqui não. A começar pelo fato de se tratar de uma parceria com Milton Nascimento, criador de melodias que, por sua beleza, tendem a suplantar o teor verbal das canções. Some-se a isso a difícil tarefa de plasmar na letra aquilo que já se consagrou na linguagem literária de Guimarães Rosa. Nem só palavra, nem apenas melodia, “A terceira margem do rio” é também um terceiro caminho, uma canção-homenagem ao que há de mais universal em Milton e em Rosa.

Oco de pau que diz:
Eu sou madeira, beira
Boa, dá vau, triztriz
Risca certa
Meio a meio o rio ri
Silencioso, sério
Nosso pai não diz, diz:
Risca terceira

É por deslocamento que pensamos essas imagens. A canoa diz, o rio ri. O rio e a canoa acolhem e reduplicam o desejo do pai, determinado a atravessar por onde só ele sabe que o rio dá vau. O que o silêncio oculta, o gesto diz. Atitude fora do uso, do senso, como é próprio da poesia; e como é próprio de poetas como Rosa e Caetano, na busca do vau da linguagem, onde se operam sentidos, imagens, sons e silêncios plenos de beleza, para além da massificação a que o uso sujeita as palavras.

Essa é a síntese da letra de “A terceira margem do rio”. Sucessão de imagens que sugerem, desenham. O que Rosa narrou, Caetano delineou, convertendo a “terceira” em “certeira”, o “olvido” em “ouvido”, a “asa” em “brasa”. É a plena realização do que Roland Barthes denominou o logro magnífico, a trapaça salutar que o escritor deve ter em vista para fazer a língua soar fora do poder.

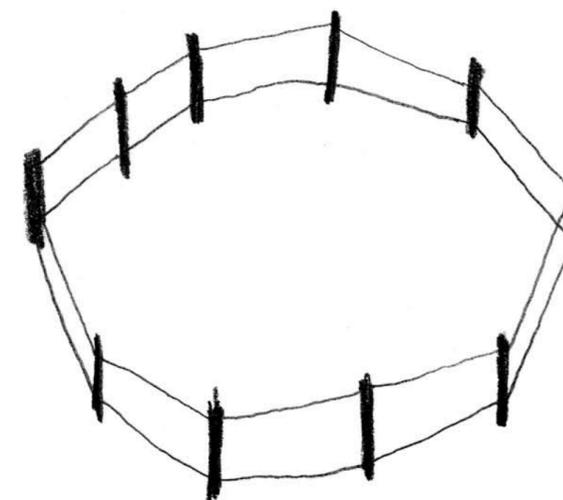
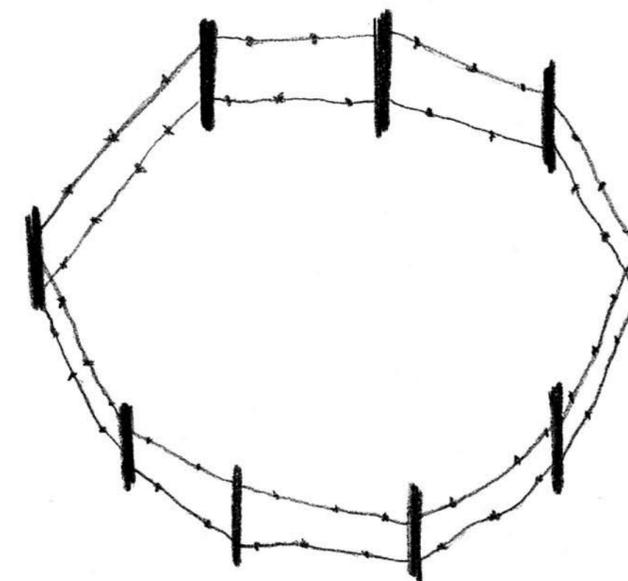
Margem da palavra
Entre as escuras duas
Margens da palavra
Clareira, luz madura
Rosa da palavra
Puro silêncio, nosso pai

É desse “puro silêncio” que trata o conto. Um silêncio pleno de sentido, que não se oferece à luz da razão, e que por ser intangível incomoda, instiga. A permanência do filho através dos anos, “no devagar depressa dos tempos”, se deve à esperança de um dia decifrá-lo. No entanto, assim como um Édipo falido, que não decifra a Esfinge, nem toma o lugar do pai, só lhe resta aprender o que Caetano Veloso condensou nessa estrofe: que há uma outra luz, que se configura e se expande para além da forma e do conteúdo, margens limitadoras do pensamento e da criação. “Clareira, luz madura” entre as margens da palavra. Fora da vida ou da morte, da presença ou da ausência, da razão ou da loucura.

Caetano Veloso recolheu o sentimento essencial da narrativa e reduplicou uma questão que se oferece em toda a obra de Guimarães Rosa: como fazer a palavra atingir o que está fora dela? Não há resposta, o que há é a Poesia:

Hora da palavra
Quando não se diz nada
Fora da palavra
Quando mais dentro aflora
Tora da palavra
Rio, pau enorme, nosso pai

ALEXANDRE AMARO E CASTRO é mestre em Literatura Brasileira pela UFMG com a dissertação *O alívio das manhãs: permanência e transgressão na obra Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa. Trabalha como professor e atualmente ministra cursos livres e preparatórios na *Casa da Letra – Língua e Literatura*.



LETÍCIA GRANDINETTI. Sem título, grafite sobre papel, 2008.

Este livro é o segundo da trilogia que estamos fazendo com contos de grandes escritores nacionais. O primeiro foi Simões Lopes Neto, com *A Quinta de São Romualdo*. Agora, Guimarães Rosa, com *A terceira margem do rio*. E o último será Machado de Assis, com *Idéias do canário*. Esse provavelmente lançaremos no nosso aniversário, em junho.

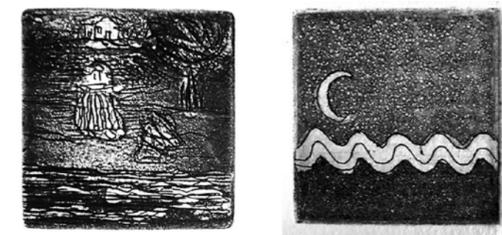
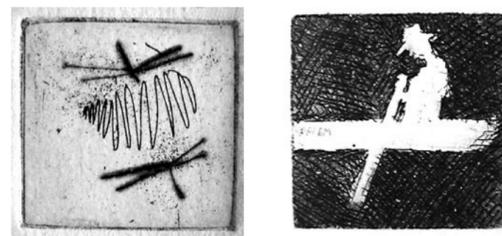
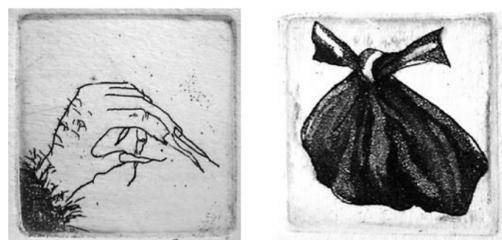
O mini-livro *A terceira margem do rio* – com capa de couro de porco tingida em grená, medindo 5,5 x 5,5 x 2 cm, pintura de lombada manual, separador de páginas, clichê com relevo seco – é composto, além do texto do Rosa, de ilustrações dos integrantes d'Aflecha. Cada livro tem sessenta páginas e nove gravuras em metal, originais e assinadas. O texto foi composto em gráfica, mas as gravuras são impressas a mão, uma por uma.

Depois de feitas as gravuras, ele foi para a encadernação, também feita a mão. Nesta fase, ele é costurado e recebe uma capa de couro, papel marmorizado na contra capa, filete dourado na borda das páginas, marcador de páginas e uma caixinha, também de couro.

Um dado interessante é que somos nove artistas e cada um fez cerca de quinze gravuras. Isso significa que a possibilidade de combinação das imagens é enorme e, ao aplicar as gravuras nos livros, nunca repetimos o mesmo conjunto, fazendo com que cada exemplar seja único.

A tiragem é limitada, são apenas 200 de cada volume. O livro vem acompanhado de um certificado, com a numeração do exemplar e as especificações técnicas.

O grupo **AFLECHA**, de Porto Alegre, é formado pelos seguintes artistas: Cyrene Dallegrave, Eda Lani, Lília Manfroi, Mabel Fontana, Marcos Sanches, Márcia Tiburi, Maria Tomaselli e Paulo Olszewski. O site do grupo é www.aflecha.cjb.net.



DEZ APONTAMENTOS, A LÁPIS, NAS MARGENS DA TERCEIRA MARGEM

O primeiro apontamento é volumétrico: é um livro, um microlivro, para conter um rio. Mire e veja: tal rio é mais do que um rio, pois o rio contido no microlivro é um rio-conto, com duas margens e uma terceira, que é antimargem. O rio-conto que o microlivro contém é *A terceira margem do rio* de João Guimarães Rosa. O microlivro vem de Porto Alegre pelos engenhos do grupo Aflecha e cada exemplar é único, em seus unicamentos, pelo doce fazer da artefaria. E é distinguido com gravuras em metal igualmente únicas. Os exemplares, mínimos em minimidades e minudências são: belos, belamente belos de guardar no centro da palma da mão.

O segundo apontamento é geográfico: em qual parte de nós fica a terceira margem desse rio que receberá a canoa para tão insondáveis e estranhas navegações roseanas? Estranhas – eu assim digo – porque são navegações de ir e vir, abaixo, acima, curso-percurso sem chegada, curso-percurso sem partida. E essa terceira margem por onde navegará o pai será a mesma margem das nossas perguntas que fica no lado sem margem do nosso coração? Será a margem dos nossos enigmas? E uma terceira margem assim tão terceira caberá em nossa palma da mão como o microlivro do grupo Aflecha?

O terceiro apontamento é ideológico: de qual margem o rio roseano é entrável para que

alcancemos sua terceira margem? Será pela margem direita? Será pela margem esquerda? Será que o acedível à terceira margem é o mesmo ponto acedível que há no Livro e nos livros? O acedível de ler, o acedível da leitura? Ou será que a terceira margem já é acedível em nós por nenhuma nenhuma de qualquer margem?

O quarto apontamento é memorialístico: com olhos-de-espanto, também vi certa vez uma terceira margem na foz do rio Douro, não muito distante da casa do poeta Eugénio de Andrade, no Porto. Era uma procissão de gaivotas em um mesmo ponto de rio onde a canoa de pau vinhático do rio-conto roseano fez suas navegações. Tal como o pai que se pôs em águas-de-não-voltar aos olhos daquele filho, as gaivotas do Douro iam e vinham, recorrentes, no mesmo curso-percurso, no mesmo vértice de luz, a poucos metros do Atlântico, o Atlântico – ei-lo sem margens, pois não haverá por certo margens em um oceano.

O quinto apontamento é metonímico: e se então, por essa cena no Douro, a existência de terceiras margens não for também coisa e labor de pássaros? De pássaros e de anjos? De loucos e poetas? E se os pais que navegam em terceiras margens não forem pais-em-águas, pais-feitos-de-água, pais-dissolventes, pais-dissolvíveis na bruma?

O sexto apontamento é um paradoxo: “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte”. Qual nome então dar a esse movimento de quem foi sem jamais ter ido? O nome para isto é visível-invisível, é presente-ausente, é encontrável-perdível?

O sétimo apontamento é fluviátil: por certo, se há um ponto de rio onde um homem se dissolve na recorrente navegação de ir a nenhuma parte, onde é a travessia? Em

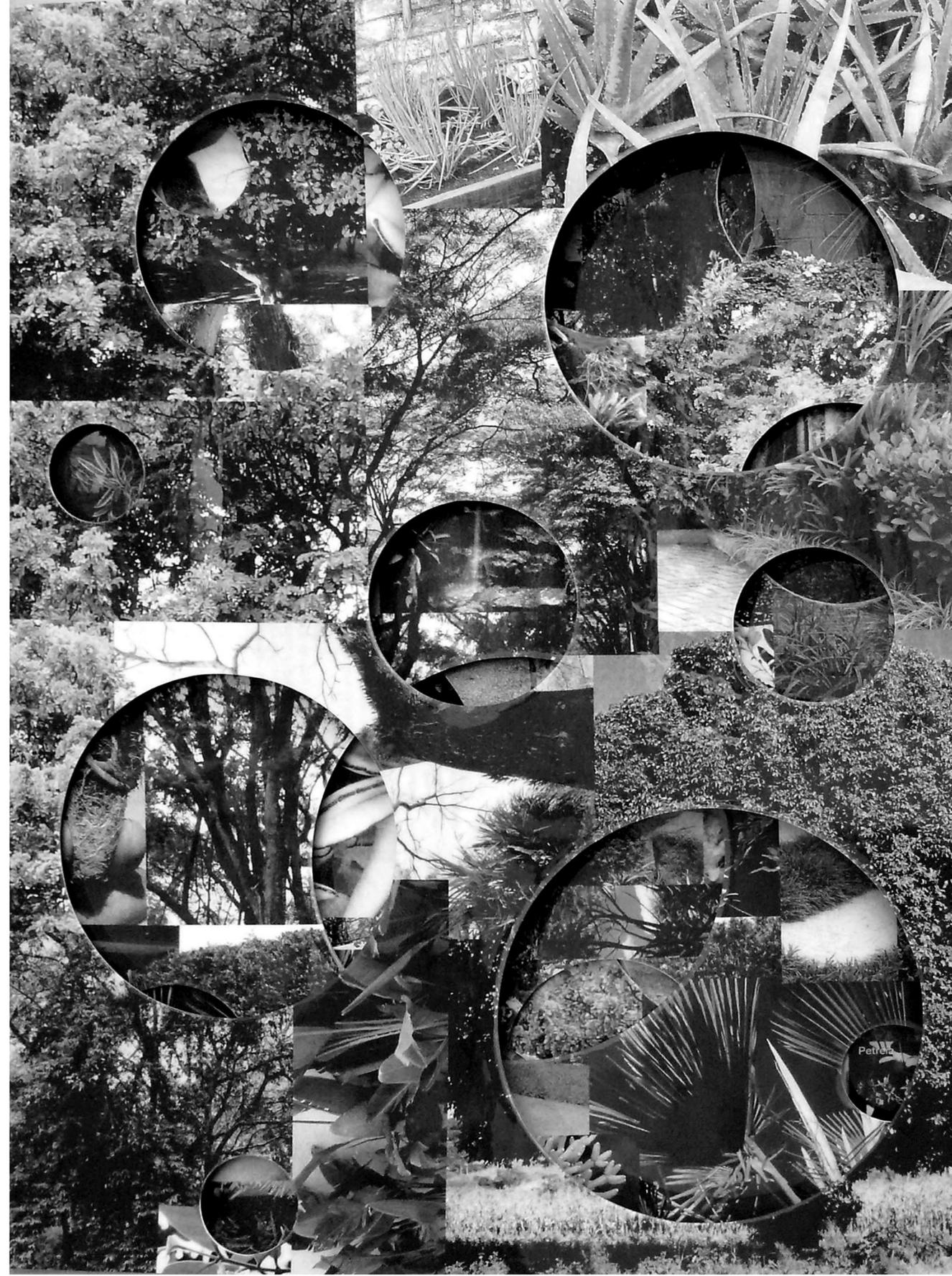
qual margem dá vau o rio-rio? Um rio é o não-atrassável? Será então o teorema da terceira margem a figura na névoa de um todo nosso destino?

O oitavo apontamento é escritura: se margem é borda, extremidade, beira, fronteira, raia, umbral ou limiar, em que ponto secreto do caderno fica a terceira margem? Qual das nossas mãos pode escrever nessa página? Escrever, então, em seu limite, não será o cego bordejar em linha alguma, em margem alguma? Terceira margem, por onde navega o pai-texto, não será, aos olhos do filho-ágrafo, o inalcançável da escrita, o inatingível da palavra, o sempre Sísifo em morraria de águas?

O nono apontamento é o encadernável: no micro livro que contém *A terceira margem do rio*, os gaúchos do grupo Aflecha encadernaram o rio-conto em couro de porco, puseram banho a ouro em suas páginas-bordas, fizeram caixa igualmente em couro para guardá-lo, agregaram-lhe um marcador – eis que agora podemos tê-lo entre os dedos ou no bolso, o rio-rio, o rio mítico porque é um anti-rio.

O décimo e último apontamento é relembrente: foi em viagem noturna pelo trem húngaro entre Paso de los Libres e Porto Alegre, nos finais de 1973, que *A terceira margem do rio* pela primeira vez esteve em minhas mãos. E a leitura do conto na noturnidade daquela vastidão dos pampas pode ser que tenha sido o perigoso aprendizado inaugural da escrita como terceira coisa fora das margens.

PAULINHO ASSUNÇÃO é poeta, ficcionista e jornalista. Publicou este ano o romance *O hipnotizador*, pela Campo das Letras, de Portugal, mesma editora que editou em 2003 o seu livro de contos *Pequeno tratado sobre as ilusões*, vencedor do Prêmio Minas de Cultura (Guimarães Rosa), em 1998.



PAISAGISMO ROBERTO BETHÔNICO

Livro de imagem, volume 1, 2006.

ROBERTO BETHÔNICO é artista plástico, Mestre em Artes Visuais e Professor Assistente do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFMG. Realizou diversas exposições individuais e coletivas. Desenvolve pesquisa em desenho, objetos e instalações que discutem a paisagem e o jardim nos contextos natural e artificial.

GRANDE SERTÃO ATRAVÉS DO ESPELHO

Grande sertão: veredas é e não é como qualquer outro livro. Tem peso, massa, volume, tamanho... E uma estória, que ocupa um certo número de páginas. Entretanto, diferente da maior parte dos livros, podemos afirmar, com José Miguel Wisnik: “ler *Grande sertão: veredas* não se esgota nunca, não só como obra em si de indagação da condição humana, mas também, e ao mesmo tempo, de indagação da experiência de humanidade brasileira. É uma obra de concentração de vida e linguagem que tem que ser vista, sem fetichização, como tal”.

A instalação *Grande sertão: veredas*, concebida por Bia Lessa – montada em 2006 no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, e em 2007 no MAM, no Rio de Janeiro, e depois transformada em catálogo e cd-rom –, oferece ao visitante a oportunidade de mergulhar na dimensão mágica da inesgotabilidade de leitura e atinar para a exigência ético-estética da não-fetichização do livro referidas por Wisnik. E realiza isso de uma maneira simples e ao mesmo tempo profundamente engenhosa: faz o visitante entrar no avesso da obra, o livro em construção, tal como Alice, na casa do espelho.

Porém o *Grande sertão* de Bia Lessa não pode ser lido apenas como uma transposição paródica do romance para a casa do espelho de Lewis Carroll. Bia Lessa vai além: potencializa o princípio da imagem refletida e cria o que poderia ser definido mais apropriadamente como o *sertão dos espelhos*. O princípio da multiplicação dos espelhos pertence tanto aos livros de Lewis Carroll e Guimarães Rosa quanto à instalação de Bia Lessa e se traduz, no limite, em jogos de linguagem.

Lembremos que, desde o momento em que Alice entra na casa do espelho, é através da linguagem que se relaciona com a realidade mágica do lado de lá – tempo, espaço, personagens, tudo é atravessado *pela* linguagem, tudo se move *na* linguagem. Comento aqui apenas três jogos que se encontram no livro de Lewis Carroll e que também aparecem na instalação de Bia Lessa. O primeiro deles, talvez o mais óbvio mas mesmo assim fascinante, está inserido no primeiro capítulo, “A casa do espelho”. A certa altura Alice se depara com o poema “Jaguadarte” e o contempla, sem conseguir desvendá-lo de imediato. Porém depois de algum tempo uma idéia luminosa lhe ocorre: “É claro, só pode ser, é um livro do Espelho! Se eu colocá-lo

diante do espelho as palavras vão ficar na ordem certa outra vez”. Ora, precisamos fazer exatamente a mesma coisa para ler os fragmentos inscritos na trilha de Diadorim. Bia Lessa explica o procedimento na apresentação do catálogo:

Se seguissem a trilha de Diadorim, encontrariam frases (escritas no avesso) cobertas por uma lâmina de água, contidas em galões (...). Sobre os galões, presos no teto, um balde goteja lentamente, dando vida a esse reservatório que encobre fragmentos da obra. Para ler, o visitante precisa fazer uso de um espelho que estabelece um diálogo com o ilegível. Diadorim se esconde e se revela durante todo o romance.

Um outro jogo de linguagem, agora mais sutil, fica sugerido no começo do segundo capítulo de *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*, “O jardim das flores vivas” (na tradução de Sebastião Uchoa Leite):

Eu podia ver bem melhor o jardim, disse Alice a si mesma, “se pudesse subir no topo daquele morro: e aqui está um caminho que vai direto até lá... ou pelo menos, não, não é tão direto assim...” (depois de caminhar alguns

EM PRIMEIRO
LUGAR, EXISTE A
SALA QUE A GENTE
VÊ DO OUTRO
LADO DO ESPELHO
– É IGUALZINHA
À NOSSA SALA DE
VISITAS, SÓ QUE
ESTÁ TUDO AO
CONTRÁRIO.
LEWIS CARROLL

COMO É QUE O
SENHOR, EU,
OS RESTANTES
PRÓXIMOS, SOMOS,
NO VISÍVEL?
JOÃO GUIMARÃES ROSA

metros pela trilha, dobrando em algumas esquinas bruscas), “mas acho que afinal chego lá. É esquisito como esse caminho se enrosca. Parece mais um saca-rolhas do que um caminho! Bom, por este lado aqui eu chego ao morro, acho... não, não vai! Vai direto de volta para a casa. Já que é assim, vou tentar em sentido contrário”.

Nesse trecho vem indicado um dos jogos inseridos no percurso de Riobaldo na instalação. Ao segui-lo, o visitante se depara com um amontoado de palavras e trechos de frases inscritos sobre entulhos e que a princípio se esquivam à decifração. Somente depois de tentar ler tais escombros de linguagem de diversos ângulos é que o visitante descobre os mirantes em que deve se posicionar para visualizar as passagens completas – é preciso subir por uma escada e observar o monte de entulho a partir de uma mira, instalada em um ponto específico; e só assim o amontoado a princípio ilegível se torna claro, visível.

Um terceiro jogo de linguagem insinua-se no começo do terceiro capítulo do livro de Lewis Carroll, “Insetos do espelho”:

Claro que a primeira coisa a fazer era um exame acurado da região que iria atravessar. “É um pouco parecido com as minhas lições de geografia”, pensou Alice, enquanto ficava na ponta dos pés, na esperança de avistar um pouco mais longe. “Rios principais: não há nenhum. Montanhas principais: estou em cima da única que existe, mas acho que não tem nome. Cidades principais...”

Na instalação, a “lição de geografia” está presente no imenso mapa do sertão criado por Marcelo de Almeida Toledo e reproduzido em uma parede, crivado de monóculos através dos quais se pode mirar e ver o “sertão sem lugar”: o homem na lua, um vulcão, um supermercado, o mar, Londres, etc.

Há muitos outros jogos de linguagem nas aventuras de Alice pela casa do espelho e muitos outros há na experiência do visitante da instalação de Bia Lessa. Porém, quanto a estes últimos, o mais importante é destacar que todos eles colocam o espectador em situações que possibilitam o contato direto com fragmentos da obra-prima de João Guimarães Rosa e despertam no visitante-leitor-perso-

nagem-espectador um efeito curioso, de entrada ao mesmo tempo súbita e gradual no idioma rosiano. Gradual porque nos faz saborear por partes a linguagem do autor e ir aos poucos tomando consciência da imensidão do livro. E súbita porque os jogos estão ali a requisitar a todo instante o lado lúdico de cada um. Como a própria artista indica, as palavras deveriam ser expostas a partir do leitmotiv “Mire e veja”: “Não basta olhar, temos que enxergar. Focar o olhar. As palavras teriam que ser conquistadas, não poderiam estar expostas simplesmente. Criamos, então, para cada percurso, situações diferentes em que o espectador teria que se disponibilizar para compreender”.

Toda essa insistência sobre a questão dos jogos de linguagem remete ao lema de Guimarães Rosa, que Bia Lessa parece ter tomado como rosa-dos-ventos ao pensar a instalação:

Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que como escritor devo me prestar con-

tas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanha de cinzas.

Revirando um pouco a idéia decisiva desse lema, pode-se considerar: o idioma rosiano é uma porta para o infinito. Bia Lessa lança mão dessa característica central da linguagem rosiana justamente para a fazer refletir plástica e cenicamente. Em consequência dessa laboriosa construção, as situações criadas a partir do contato entre o visitante e a instalação traduzem, das formas mais variadas, a obra máxima de Guimarães Rosa.

Em linguagem corrente, a expressão *livro aberto* significa *não ter segredos*. Na instalação, o original do *Grande sertão* (datilografado e corrigido pelo próprio autor) está exposto literalmente aberto em uma redoma de vidro. E esse fato paradoxal intensifica ainda mais sua aura. A luminosidade âmbar do espaço, intitulado com a primeira palavra do romance, “Nonada”, e a espantosa beleza de Maria Bethânia lendo o trecho final da narrativa, parecem brotar do próprio livro, figurando, a seu lado, como arre-

mate da instalação, nascedouro para onde todos os percursos convergem. A reprodução do original, por sua vez, também está aberta, no alto da sala, sob a forma das 415 bandeiras suspensas que podem ser livremente acessadas pelo visitante, tal como balões-cativos. Os percursos e todos os demais jogos de linguagem, com suas possibilidades infinitas de variação, de certo modo também são livro aberto, convites ao jogo sem fim.

Todos esses signos poderiam ser interpretados como índices de fetichização da obra, tendo como resultado o reflexo hipertrofiado de sua aura e a mais extrema desintegração de seu sentido – o esvaziamento do sertão em um não-sertão. Outra forma de considerá-los seria através do veio crítico da instalação, que, como Humpty Dumpty, teria realizado a hermenêutica total do romance... Nesse caso, a instalação corresponderia à suma ilusória de que o romance haveria sido, ao fim, exaustivamente explicado, tendo deixado, logo, de conter segredos.

Mas o *Grande sertão* de Bia Lessa modifica o sentido desse dizer, transformando-o em uma contradição profundamente bela. E

embora a instalação seja um grande livro aberto, ela ao mesmo tempo revela e oculta, guarda e não guarda segredos. A instalação ressalta o aspecto inacabado, de eterna construção, da obra rosiana. A expressão *livro aberto*, nesses termos, recupera as ambivalências contidas na própria palavra *obra* (o que está feito, o que se está fazendo). A obra-prima, os materiais de construção. Todos somos capazes de entender sua linguagem e ao mesmo tempo ficamos enredados em seus enigmas. Afinal de contas, como explicar a experiência do infinito? Como fazer da linguagem e da vida uma coisa só? Interminável tarefa de retirar de montanha de cinzas o idioma. Não o de Guimarães Rosa, que fez da linguagem a morada do sertão; mas o nosso, que ainda apenas por partes compartilha do milagre dos peixes...

Eis a instalação de Bia Lessa e um pouco do que encontramos lá.

GUILHERME TRIELLI RIBEIRO formou-se em letras na UFMG e nessa mesma instituição recebeu o título de Mestre em Literatura Brasileira, com a dissertação *O ouvido armado: a música na obra de Murilo Mendes*. Atualmente é aluno da Brown University, nos Estados Unidos, e escreve sua tese de doutorado sobre a poesia de Jorge de Lima.

O HOMEM DA CADERNETA

PARA SÔNIA QUEIROZ

Umburana, roxo-lã, xererém, proporema, neblim. Palavras com canto e plumagem aqui se lêem. É uma só folha de caderno vincada e dobrada pelo tempo, os traços de esmerada caligrafia: *caçununga, concliz, sinimbu, irara*. Ali, ocultando uma palavra, na margem esquerda da página, uma gota espesso-escura em relevo revela. Sangue de rês? Suor de cavalo? Folha macerada? Sobrevôo de pássaro? Dali se podia ouvir o farfalhar das folhas de buriti festejantes sob a regência do vento. A folha e suas andanças guardam em mim o risco dos lugares, com seus cheiros, sons, cores e formas. Lugares de partida e de chegada. Lugares de intermeio. Não sei por que poder de magia veio essa folha pousar na minha tralha. Campeamos manhãzinha o dia todo no rastro de um bezerro baguá por ordem de curar o seu pescoço que já formava larvas de bicho, arranhado pelas garras de uma onça. Por rara e extrema força de alma, a vaca-mãe o defendeu com sucesso da morte. O vaqueiro Mizi o tinha visto no dia ante-

rior, mas, antes que pudesse armar o laço, a boia-da correu em disparada, dando anúncio da tempestade que devagar tramavam as nuvens. Seguíamos em comitiva: a cavalo, sete homens bem trajados em capa de chuva fusco-parda. Oblonga e grossa, a lona das capas formava um bonito desenho triangular do estado dos cavaleiros sob a chuva fina. Um, de fora, doutor de variados lugares, sem desaparecer do cavalo, em tudo apeava os olhos com aguçada demora e valor, posto no qualquer espetáculo de uma viagem: um pássaro em vôo, um guincho de bicho, um coró, uma moita de espinho canção, uma ramagem rotineira, um aroma, uma semente, uma folha, uma pedrinha, uma pedra de rio, a água, uma pena de ave, raízes. De tudo queria saber o nome, perguntava, apreciava, especulava histórias, escutava. Ao que, então, sacava de uma caderneta de capa de couro cru e tomava nota, escrevia, poetava. Outros cavaleiros, tirante o patrão, éramos peões da Fazenda Firme: Mariano,

Zé Deoclides, Seu Bugre, Mizi e eu. Transpúnhamos os horizontes de capim mimoso, várzea e vazantes, mais para dar passeio ao doutor do que por poder de trabalho à caça do bezerro. Até o fedegoso e a guanxuma, umas pragas assim, atraíam os olhos daquele homem, uns olhos postos no infinito de uma vivacidade álcere, descomedidos em permanente riso, a registrar o movimento do ser das coisas, seu nome. Naquele tempo nada tinha limites para ser. Tomava nota também com os olhos que pareciam riscar no espaço a trajetória do vôo de cada espécie de pássaro, ave. Guardava pássaros, fixava-os livres dentro de si com o risco dos olhos: *queria crescer pra passarinho*, ele dizia. Este é a anhumã, aquele outro, o cabeça-seca, o mutum, a garça-real, a garça-boeira, a garça-pantaneira, o tuiuiu, o biguá, o cafezinho, o róseo colhereiro: arrebol.

A tarde tingia de rosa o céu da Nhecolândia, beleza rebrilhada em tudo. À beira de uma vazante,

parei o cavalo, apeando por impulso de intuição para apanhar uma pena de colhereiro pousada na lanugem da margem. O róseo-vivaz da pena era que dava colorido à tarde? Entreguei a pena para a contemplação e admiração do doutor que, muito a contento, me perguntou se eu era dali, se era de outros lugares. Ele punha muito sentido na conversa da gente. Guardava na caderneta a língua dos homens, do vôo dos pássaros, da alma dos bois, do estar das árvores? Nasci na Vila do Livramento, povoado mato-grossense à beira do pantanal de Poconé. Trabalhei para muitos patrões de todos os pantanais existentes: Poconé, São Lourenço, Miranda-Aquidauana, Nabileque, Nhecolândia, Paiaguás,... *Isso sim que eu sou... Sou da beira do rio... Sei lá de onde é que eu sou?! Sou donde nasci. Sou de outros lugares. A minha terra era longe dali no restante do mundo. Longe é lugar nenhum*. Leio essas palavras na caderneta. De onde veio e para onde foi aquele homem? De onde era? De fora? Dali?

Não encontramos o bezerro, mas um ajuntamento de porcos-queixada que, com altiva ousadia, cercou nossos cavalos, empinando o peito e batendo os maxilares, num feio ruído, mordendo o ar com brabeza, em firme ameaço de ataque fatal. Eram uns cem, que queixada só anda assim, em bando. Ao que Seu Bugre sacou da capanga a espingarda *lobé* e lançou pro alto o tiro, o bando espantou em disparada. Ali tinha porcos de muitas raras graciosas espécies: o miúdo e valente queixada, o graúdo caititu, o porco-espim, o porco de casa que virou selvagem. Costume pantaneiro era criar o porco de casa às soltas, no quintal, de onde, muitos fugidos, dextraviados, viravam em bravos, alongados no mato. Ali engordavam com a fartura de alimentos do lugar: o capim mimoso, o coquinho bocaiúva, os muitos outros cocos, as tantas raízes. Dado o tempo da engorda, os peões saíamos à caça dos porcos, carne muito apreciada. Eu era muito moço naquela época, um quase guri, e nunca me esqueci daquele homem, entre todos os tantos esquipático, capaz de inventar uma tarde a partir de uma garça. *Este é um caderno de haver frases nele*, pronunciou à exclama,

enquanto Seu Bugre dizia que as pedras ensinam o homem: “Quem não entende lição de pedra é bocó”. A pedra corrompe os silêncios da palavra? Hoje aposentado, pratico o ofício da peonagem por imaginação de pôr versos nas minhas histórias para o bom acompanhamento da viola de cocho no cururu e para os bons passos da catira e do siriri. Adquiri chácara no Livramento e vivo aqui pertencendo de fazer imagens. Não encontramos o bezerro. A vaca-mãe o amoitou por mais poder de cuidar dele? Voltamos no meio do rosáceo do céu, rosa-dos-rumos. À noitinha, chegados na Fazenda Firme, fiquei com a tarefa de desarrear os cavalos, banhá-los no rio, dar-lhes escova e milho. Foi então que, dentro da minha capanga, junto à guampa, lampejou a folha. Tirei-a dali. Não seria uma folha do caderno de haver frases? Como havia de ter pousado ali? Do rancho, fui direto à casa do patrão: “– Por acaso, encontrei na minha tralha esta folha de aparente pertencimento ao doutor do bom gosto dos pássaros.” “O doutor acabou de sair em viagem”, ele me respondeu. Não carecia de devolver a folha. Guardei-a desde então junto de mim, de viagem a viagem, por todos os lugares desses pantanais haventes. Aquela tarde houve mesmo de se existir, de se estar nela? Nunca mais tive notícias daquele homem. Saiu na noite? No vento? Sumiu nas águas?

O mimosinho brilha belezas soletradas: o fim de tarde no Livramento tem vento norte. Vento vindo do norte traz sempre chuva boa e certa. Mas isso era no tempo das águas que hoje as águas parecem não mais ter tempo. Apalpo a folha pautada de palavras: *tudo que não invento é falso*. Por poder de encantamento quis essa folha pertencer-me. Eu só queria trazer para o meu canto o que pode ser carregado como papel pelo vento: *do lugar onde estou já fui embora. Não preciso do fim para chegar. As palavras me escondem sem cuidado. Aonde não estou as palavras me acham*. O vento não trouxe chuva: tingiu de rosa a tarde. O vento era que trazia colorido à tarde? A gota espesso-escura da folha pausa a caligrafia? Pauta o caligrafável? Não vi mais o bezerro. Toco o relevo da gota espessa: Sangue de

rês? Suor de cavalo? Silêncio? Ilha de nomes? O silêncio só é dizível no inominável. Aquilo que não se traduz é que é o mais próprio traduzível. Tudo o que não existe é por demais forte. A tarde está rosa no olho das garças. Um bando de colhereiros cruza o céu, lembrando-me da história contada por minha avó. Ela dizia que, em terras de África, os flamingos, cruzando o céu em fins de tarde, empurram o sol para que o dia chegue a outros parolém. Lá, esse momento é sagrado, não se pode falar, nem mexer. Entoa-se, então, um canto, de invento, de ouvido: “– Este canto é para eles voltarem, amanhã mais outra vez.” Os colhereiros levavam o sol para outros lugares? Desnomes? A rósea luz do céu é pássaro voante? Minha avó dizia que o céu se vertebrava ao vôo dos flamingos e a nuvem, adiante, não era senão alma de passarinho: “E o pássaro ia desfolhando, asa em asa, as transparentes páginas do céu. Mais um bater de plumas e, de repente, a todos pareceu que o horizonte se vermelhava.” Sinto o cheiro da flor do alecrim, flor que se abre em capítulos. No céu, os últimos tons de rosa desvanecem. Para encontrar o rosa eu uso pássaros: o arrebol lateja a pena, perfumes do sol. Por isso é que eu canto.

O OLHO DO CONTO

O homem da caderneta nasceu de uma brincadeira de inversão: Guimarães Rosa escreveu personagens que, munidos de cadernetas, punham-se a anotar o nome das coisas: pássaros, rios, insetos, arbustos, árvores, lugares, línguas. Coisas com vida. Pôr no papel por palavras caligrafadas coisas com vida é costume também do escritor Guimarães Rosa, homem de muitas cadernetas, assim como de outros escritores, afeitos aos *cadernos de haver frases nele*. A brincadeira consiste, aqui, em fazer uma troca: dessa vez, o escritor é que é escrito como personagem caligrafador de belezas. As outras águas do conto vêm da viagem vivenciada pelo escritor, em torno de 1952, à Nhecolândia, pantanal sul-mato-grossense, retratado em *Estas Estórias*: “Entre-meio com o vaqueiro Mariano” na Fazenda Firme. Águas de minha origem.

ADRIANA MELO é mato-grossense de Rondonópolis, graduada em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais; Especialista em Turismo e Desenvolvimento Sustentável pela UFMG; Mestre em Geografia pela UFMG e Doutoranda em Geografia também pela Universidade Federal de Minas Gerais.

VENTO VIRADO, MONTES D'ÁGUA

Iniciei-me na literatura de Guimarães Rosa pelo meu avô, que é tão velho como devem ser os homens do sertão. Especulativo, ele escolhe as palavras com tamanha destreza, que é preciso estar atento para não deixar escapar o sentido, a ironia e a graça do que ele diz. Foi ele que me trouxe o gosto pelas “narrativas multicoloridas dos velhos”, e me fez entender a importância de se *chocar* o que se faz e se fala antes de fazer e falar, como disse Rosa a respeito dos mineiros, esses seres “atílicos”. Pois meu avô me apresentou antecipadamente a alma dos confins de Minas, do universo reinventado por Rosa. Mas foi a paisagem literária de Rosa que me devolveu de volta ao sertão, em forma de um filme de nome *Aboio*.

Tudo começou com um burrinho, miúdo e resignado, vindo não sei de onde. Entre muitas referências ao canto dos vaqueiros, em “O burrinho pedrês”, há uma história particularmente marcante, contada como verdadeira, e acontecida há mais de vinte anos (estava-se em 1946), no fundo do sertão. O narrador conta que vinha com um grupo de vaqueiros, trazendo para Minas uma boiada que, apesar de mazelenta e doente, era ainda brava. Além dos bois, eles levavam também um menino de sete anos, que deixariam no Curvelo. O menino chorava sem fim, infeliz como o gado, sem se conformar

em abandonar sua casa. A certo ponto, ele começa a entoar uma cantiga muito triste, “linda como uma alegria chorando”. O canto desassossega os bois e parece fazer a “vaqueirada virar mulher”. A cantiga do menino não é bem um aboio, não traz o tom arrastado e plangente, que cadencia a desordem dos bois. Seu efeito é intenso, estourado, mas se aproxima do aboio pela comunicação gerada entre homens e bois por meio da música. O canto do menino negrinho torna os vaqueiros nostálgicos e alvoroça o gado. O final é trágico: o gado arrancado, dois vaqueiros mortos, o menino desaparecido. O contador explica: “Boi apaixonado, que desamana, vira fera... Saudade em boi, ainda dói mais do que na gente...”.

No filme, a saudade se prolonga na fala dos vaqueiros. Não como algo saudosista apenas, mas como presença pungente, quase uma substância. Pedro Preto, vaqueiro desde oito anos, aposentado há dez, revela que não tem mais necessidade de fazer serviços a cavalo, mas que se não montar todos os dias, fica doente. “Fica aquele trem... parecendo que está faltando uma coisa em eu”. Ele completa que, sempre que chove, se alembra dos tempos velhos e abóia sozinho. Esse sentimento retorna ao final, quando uma voz entoa, sobre imagens em preto e branco de galinhas, patos e pavões no quintal de uma fazenda: “O prazer de quem tem saudade, é saudade todo dia. A saudade é tão ingrata, que todo dia maltrata. Além de maltratar mata, a quem não tem alegria. Ô saudade companheira, de quem não tem companhia”.

O preto e branco, em trechos filmados em super8, vem dessa *saudade companheira*. Saudade de um tempo antigo, em que convivem o presente da pecuária de alta tecnologia, da ciência em lugar da oração, da imensidão dos rebanhos mansos e sem nome, o desuso do canto de trabalho, o digital colorido e a reinvenção do aboio pela voz de grandes músicos, meio vaqueiros também. Em uma passagem ouvimos Elomar:

“Olhe, se eu lhe contar uma história que aconteceu lá no sertão nosso, lá no sertão do Gavião, assim que eu cheguei para lá aconteceu isso. Pelo lado do tombo da Serra do Matafogo, pro lado da Carantonha, lá pelas bandas do riachão do Gado Bravo. Tem uma planura imensa, vai puxando para aquelas vazantes, pro rio do Gavião. Vinha uma pobre дума mulher, com uma criancinha dum lado e com a barriga grande, andando. Ela vinha dentro дума capoeira, que daqui um pouco se descampou assim numa macega rala, numa capoeirinha baixa, aquele matinho



Fotogramas de *Aboio*, 2005, de Marília Rocha.

chamado cabelo de nego, murundu, numa espécie de uma vereda. Quando ela sai na vereda, lá na ponta destampa: um boi apanhado batido de vaqueiro, boi levantado batido de vaqueiro e de cachorro, escurraçado. Marruerão pé duro de ponta fina, fera. Esse boi quando viu a mulher partiu, partiu prá vara, prá furá ela, dar mil furos nela. Ela deitou no chão, por cima da criancinha de braço, esperou o boi, meteu a mão no seio, tirou o punhal. O boi veio, ela tssss...”

Por essas vias, assim tortas, o filme encontra-se com a literatura. Talvez o sentimento mais presente na filmagem fosse nosso amor pelos vaqueiros e bois. A admiração que tínhamos pelo dom natural de contar histórias, a sabedoria afetuosa dos vaqueiros, seu zelo com os animais, a intimidade que os fazia transformarem-se, eles próprios, em bichos.

Lêro, aboiador baiano, recita passagens de um ABC, o romance dos vaqueiros. Naquela época, mais de cem vaqueiros já tinham participado do ABC, cada um continuando a história deixada por outro. O que elas tinham em comum era o fato de os protagonistas serem sempre bois, seu ponto de vista é que conduz a narrativa. Lêro diz que o ABC vem da antigüidade, e conta a história de um tal boi Pedro Veneno, “criado aqui numa Fazenda por nome ‘O Alegre’. Todos os vaqueiros lutaram para pegar, e nunca puderam pegar. Morreu de velho, e ninguém pôde se apossear. Era um romance

bonito, ele chamava ABC. Hoje em dia é tudo negócio de radiola e é diferente. Era o ABC. Tinha cento e tantas estrofes, era o dia quase todo para ler, mas era a coisa mais linda do mundo, porque foi contado do dia que esse bezerro nasceu, até o nome da vaca mãe do cujo bezerro dava, no ABC. Era bonito.”

Da mesma forma, Ioiô Pituba, outro grande narrador, conta como acompanha vacas e bezerras à distância, ouvindo seus chocalhos. Ele percebe quando a vaca está parida, quando está ou não amamentando, quando o bezerro chega e bate a cara no chocalho, quando o boi mastiga, bebe, anda, corre. E conta isso acrescentando o latido do cachorro, a proximidade do vaqueiro, o som do chocado.

Essa sabedoria, que Rosa descreve como saber e prudência que nascem do coração, liga os homens aos animais, plantas e paisagens que os circunda. O mesmo Ioiô Pituba, ao final do filme, lembra o nome de alguns bois e afirma que eles reconhecem o vaqueiro pelo cheiro. “Tudo na vida tem que ter agrado”, ele diz depois de chocar o silêncio. É assim que ele se portava com os animais, bois e vacas, e também com seus instrumentos de trabalho. Ioiô se dirige aos bois com respeito, escolhendo as palavras, porque sabe que, quando diz algo, não pode desfalar, caso contrário o gado não o obedece. A delicadeza desses homens não contrasta com sua brutalidade. Ali muitos paradoxos se

desfazem, como bem mostra Rosa, e mesmo os conceitos de bem e mal não são mais aplicáveis. Como já foi dito a respeito de seus livros, eles mostram que a gente do sertão vive sem consciência do pecado original, e os antigos vaqueiros guardam um pouco dessa inocência.

Talvez uma derradeira referência, que é também apenas uma tentativa de receber uma luz refratada, seja a tentativa de trabalhar a linguagem cinematográfica de forma não cerebral. Experimentar a densidade das imagens e sons, deslocá-los por vezes, criando um intervalo entre o que se mostra e o que se esconde. Entre o vaqueiro que canta e o outro que responde, a cena vista comentada por uma equipe que está fora de quadro, as vozes dos músicos que não estão ali, as mulheres que choram ao ouvir o aboio, a feitiçaria, a fascinação do canto, Diadorim no sertão pernambucano. “Vento virado, montes d’água, levanta esse vento que Jesus Cristo mandou”. Essas palavras, repetidas três vezes por João Pião, protegeram a equipe durante a filmagem. Assim o filme procurou manter zonas de irracionalidade, carregar o sertão dentro de si, sem nunca ter lá vivido, apenas como uma memória distante de algo que nunca nos pertenceu.

MARÍLIA ROCHA é cineasta. Realizou 11 filmes e vídeos documentários e experimentais. Seu longa-metragem *Aboio* foi selecionado para a *Documentary Fortnight* do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (EUA) e premiado no 10º *É Tudo Verdade* – Festival Internacional de Documentários (Brasil).

CACÁ CARVALHO
LEONARDO VENTURA
RAQUEL TAMOIO

UMA NOVA QUALIDADE DE HOMEM

A CAMINHO

Era um sábado. A viagem não seria de trem, como talvez conviesse. O desenho vertical da cidade foi ficando para trás, num solitário afastamento. Já passava das onze quando cheguei à Pousada das Flores, em Cordisburgo, onde Cacá Carvalho não me esperava, embora tivéssemos nos falado dias antes. Pude encontrá-lo algumas horas depois, já pela tarde, assim como aos atores da Casa Laboratório, momentos antes da apresentação de O homem provisório, motivo da nossa conversa. Ali, diante do palco – também ele provisório, levantado na quadra de um ginásio da cidade –, falamos de Rosa e Cariri, de teatro e sertão. E além.

OS DOZE TRABALHOS

Foi decidido que a gente iria trabalhar sobre o *Grande sertão: veredas* e utilizamos, nessa primeira fase, um tratamento de texto feito pelo Cacá Brandão, que eram extratos do livro agrupados por temas. Ele selecionou, por exemplo, tudo que se relacionava com o que Riobaldo fala sobre o sertão, e chamamos aquilo de “capítulo sobre o sertão”. O que ele fala sobre Diadorim compôs o “capítulo sobre Diadorim”, e assim por diante. Depois de lermos o livro, nos reunimos e então o Cacá

Carvalho nos propôs doze tarefas, a partir desses capítulos. Tínhamos um mês para desenvolvê-las. Entre elas: o sertão, Deus e o Diabo, o jagunço Riobaldo, Diadorim, a revelação, o pacto com o Diabo, o Liso do Sussuarão, não me recorde de todas. Mas, depois desse primeiro mês, voltamos a nos encontrar e ficamos, durante uns dois meses, apresentando essas tarefas e trabalhando sobre elas.

A ESPESSURA DE UM MUNDO VIVO

Nós tínhamos um contato direto da Fundação Pontedera com a Fundação Casa Grande, em nova Olinda, que é uma cidade do sertão de Cariri, próxima a Juazeiro, Crato, ali naquela região. Foi armado um intercâmbio entre a Casa Laboratório, a Pontedera e a Fundação Casa Grande, e fomos para lá já numa segunda fase do processo de trabalho, para desenvolver o material que a gente já tinha e colher outras coisas da região, da cultura local, enfim. E aí ficamos morando na casa das crianças que fazem parte dessa Fundação Casa Grande, que é uma fundação em que só as crianças cuidam de tudo, de teatro, de sala de vídeo, biblioteca, gibiteca... É uma coisa impressionante, no meio do sertão, uma coisa linda que funciona ali. Cada dupla de atores morava em uma casa, e trabalhávamos no teatro, no material do

espetáculo. Às vezes saíamos para fazer algumas excursões em outras cidades. Conhecemos os penitentes de Barbalha, uma cidade próxima dali; visitamos o Museu de Paleontologia, numa região rica em fósseis; fomos ver as procissões em Juazeiro do Norte; enfim, tomamos um banho de cultura sertaneja do Nordeste, pois o sertão com o qual lidamos não foi exatamente o sertão do livro, foi um outro sertão, o nordestino. Essa viagem trouxe muito material e definiu um caminho bem sólido para o trabalho.

PALAVRAS IRMÃS

Eu não queria fazer uma tradução fiel da obra, queria trabalhar sobre o que ela tem de mais significativo. Então o Cacá Brandão fez um primeiro tratamento, um primeiro recorte, do qual eu parti e fui desenvolvendo e criando o meu, até passar o meu para o Seu Geraldo, que fez o dele, e começamos a estabelecer um diálogo, para que ele colocasse do modo dele coisas que me interessavam que ficassem ditas no trabalho que eu estava estruturando cenicamente. É bonito você ver quando uma coisa se transforma em outras e nunca perde a sua essência. Não há seqüência, não há as descrições de natureza literária ou criativa do Rosa, mas a essência daquilo. E eu tentava transportar isso para o Seu Geraldo, como eu tento transportar isso para os meus atores e para o meu cenógrafo, o meu iluminador, para a sonoridade do meu espetáculo. Seu Geraldo Alencar, sobrinho e parceiro de Patativa do Assaré, foi com certeza um presente que o sagrado me deu: fazer com que aquele homem aparecesse na minha frente e, juntos, fizéssemos tudo isso (quer dizer, juntos na medida em que eu tentava explicar para ele a obra, eu lia, contava a história, e ele se maravilhava, e a partir daí ele traduzia em rimas). E eu dizia assim: “essa palavra é boa, mas você não pode usar esta aqui que é do Guimarães?” E ele assim: “Essa não cabe, mas é a mesma coisa” (*risos*). E eu falei “é verdade, é a mesma coisa”. E ele falava: “é irmã”. O que você vai dizer diante disso? Eu espero que de novo a vida nos dê a oportunidade de reencontrarmos-nos uma outra vez, para juntos tentarmos colocar

em poema, em soneto, novas idéias. Tirar da cabeça para botar presa na grafia, para depois ficar solta na boca. Essa é a maravilha. E aí há um retorno, porque entra no ouvido de alguém e vira um monte de coisa dentro da cabeça, que ecoa na pele de alguém que arrepia, e aí essa pessoa sai com esse negócio, encontra com alguém na rua, fala pela boca dela um pedaço daquilo que ela sentiu, que entra no ouvido, é um percurso maluco. E tudo isso vem do Guimarães. Então é como se a literatura começasse a ficar viva, viva, viva. Sai do livro e fica viva, viva.

UM DOS NOMES

A provisoriade é a qualidade maior de tudo. No entanto, nós erramos por acreditarmos que somos completos, inteiros, para sempre. Somos iguaizinhos a uma formiga, absolutamente iguais. A diferença é muito pequena. Temos algo que os animais não têm, que é essa coisa chamada inteligência, de que não usamos nem 10%. Então é mínima a diferença. A gente não está acabado, entende? Eu sou a partícula de um fragmento de um processo evolutivo muito maior. A maravilha é grande, é infinitamente grande, e nós somos infinitamente pequenos. Existe maravilha nas duas coisas: no fato de tudo ser infinitamente grande e no fato de sermos infinitamente pequenos – e sermos únicos, eleitos, escolhidos. Não é possível que eu tenha vindo aqui para nada, ou para fazer da minha vida um nada. E não é justo que os meus, que estão comigo na aventura de viver, que são tantos, é toda uma humanidade, não percebiam isso. Talvez eu tenha como tarefa acordar aquele que está a meu lado. Então o teatro para mim é um veículo. Guimarães Rosa, nesse caso, eu uso como veículo.

O LIVRO NÃO EXISTE

Guimarães Rosa é um desses grandes homens da grande literatura, que colocam em forma de grafia uma idéia ou um conceito de mundo. E, quando isso entra em você, por essa relação privada, essa relação solitária que é o seu olho e a palavra escrita do livro, essa coisa provoca visões, provoca associações e lhe tira do lugar onde você está, porque sua relação com o livro

é única, você sai imbuído disso para tentar traduzi-lo de outra forma, para ver como você consegue fazer alguma coisa a partir dessa reflexão ou desse estado que a sua relação com a literatura provoca. Você sai alterado. O efeito de um livro é uma coisa devastadora. O efeito de um autor. O livro na realidade não existe, nenhum livro existe. Existe enquanto objeto, enquanto história, enquanto fama, mas o livro de fato só existe quando ele é folheado e descortinado, e age solitariamente naquele encontro entre o leitor e o objeto da leitura. Ali ele vive. E quando ele é fechado, ele volta a desaparecer. Mas o eco dele permanece em você. Essa é a magia da literatura.

SERTÃO DE NORTE A SUL

O sertão, para mim, enquanto lugar geográfico, literalmente está em toda parte. O sertão é quase uma qualidade que se configura em zonas geográficas. Reconheço o sertão no olhar perdido de uma pessoa que está com o cotovelo encostado no parapeito de uma janela de uma casa abandonada, e ali eu falo: “meu Deus, o sertão é tudo aquilo”. Eu reconheço o sertão nas crianças do Cariri, enlouquecidas, cheias de alegria, e percebo que a perspectiva do crescimento cultural para elas é reduzida, mas naquele momento elas estão exultantes, explodindo de sertão, de alegria, mas daqui a pouco elas mudarão, descobrirão que a vida é um outro sertão, árido. Então, geograficamente pode acontecer na Amazônia, no sertão de um índio abandonado, no sertão de uma pessoa que se encontra e se esconde do mundo no meio do mato. E vejo que o sertão é, por outro lado, esse matrimônio entre corpo, essência desse corpo e lugar. O sertão acontece porque ele precisa de um corpo que o coloque enquanto sertão, nem que seja de quem olha o vazio – já não é vazio só pelo fato de estar olhando –, quando a essência daquela pessoa percebe, o corpo daquela pessoa percebe, e aquele lugar. Esses três ingredientes compõem o sertão. E aí eu me reconheço, quando eu percebo essa coisa inteira. O sertão é inteiro. O sertão não é meio, não é metade, entende? É inteiro. O sertão é uma coisa cheia. Tudo o que não é sertão é vazio,

por isso que o sertão é a gente. O problema é que a gente se esquece da gente, aí fica vazio (*risos*). Eu me reconheci lá, mas me reconheço aqui, me reconheço na Gruta do Maquiné, lá dentro, no ventre de tudo. Me reconheço nas duas ruas de Cordisburgo. E me reconheço quando eu pedi para fechar toda a casa de Guimarães Rosa para ficar andando nela sozinho, onde ele fez o primeiro choro.

UM ESCOLHIDO

Acho que a nossa passagem por aqui tem que servir para que nós possamos nos entender, possamos tentar entender o mistério do tudo, do todo, e talvez, aí, nós possamos contribuir para que uma outra qualidade de homem apareça. Eu acho que se nós começarmos a olhar tudo com o olhar da poética, com o olhar do pequeno, do simples, do direto, que é o que propõe Guimarães Rosa, e, no entanto, absolutamente profundo, uma nova qualidade de homem aparecerá, e sua natureza maior será, tão-somente, a de ser aquilo que ele veio para ser: um admirador das maravilhas. Essa é a coisa maior. Porque o reencontro consigo é o grande caminho. O reencontro com a presença. O reencontro com o fato de você ter sido o espermatozóide que deu certo. Não é possível que você, enquanto homem, não honre essa vitória que você já é. Então você veio como um escolhido, você não pode se tratar como um menor.

Este texto é composto de fragmentos das conversas de Paulo de Andrade com Leonardo Ventura e Raquel Tamoio – atores do Projeto Casa Laboratório – e Cacá Carvalho, diretor do espetáculo *O homem provisório*.

O HOMEM PROVISÓRIO tem em seu elenco Dinho Lima Flor, Fabiana Barbosa, Joana Levi, Laila Garin, Leonardo Ventura, Majó Sesan, Marcelo Valente e Raquel Tamoio. Vários artistas cearenses colaboraram na composição do espetáculo durante a passagem do Projeto Casa Laboratório pela região do Cariri, em setembro de 2006: o texto de Guimarães Rosa ganhou tratamento acordado do poeta Geraldo Alencar; o figurino foi desenvolvido a partir do trabalho do Mestre Expedito Selezeiro; a trilha sonora é uma parceria do rabaqueiro Di Freitas com a italiana Francesca Della Monica. Além disso, o projeto acabou originando vários outros produtos, entre eles: um documentário (Vozes do Cariri, de Massimo Verdastro); um cd com a trilha original, uma exposição (com xilogravuras de Nilo) e um livro (com os 120 sonetos de Geraldo Alencar).

Uma tristeza, esse começar de onde. Lugar nenhum para o que sabíamos de coração que estava sempre por vir. Os idiomas perdidos. Desde o início da jornada com eles a gente pressentia que o caminho era difícil de encontrar, quanto mais o que se procurava.

E nada tinha sido proposto claramente. O que estava visível, apenas, umas caras ainda sem expressão (cem paisagens?), e frases que ouvíamos como clichês ditados pelos chefes: vamos recuperar nossa língua perdida, vamos resgatar nossa cultura, vamos ensinar nossas crianças, vamos escutar os mais velhos, vamos isso, vamos aquilo. E tanta fraca promessa. Ninguém no Poder, afinal, responderia por elas. Não tinha sido sempre assim? Os índios nem existiam! Então aqueles rapazes e moças dos Krenak, dos Pataxó, dos Xacriabá, que buscavam os doutores da universidade para saberem mais de onde vieram e como seriam suas línguas, pareciam fantasmas dos que haviam tombado em antigos combates, cujas marcas se encontram nas placas das ruas de Belo Horizonte.

Contudo, topamos caminhar com eles, procurar o que? E até que começamos a entender: ave, palavra. Teríamos que escutar. Mesmo que estivessem apenas escritas em algum antigo alfarrábio, em arquivos das cidades e vilas, ou ainda audíveis em conversas de velhos e pajés, em cantigas quase sumidas, em rezas incompreensíveis. *Toda língua são rastros de velho mistério.*

Escutar, pois. Não é assim que se faz a história e a literatura de todo lugar?

E, finalmente entendi que aqueles índios me pediam para ajudá-los na grafia de suas literaturas. O caminho que encontramos. Um método de ouvir e copiar, até que o escrito pudesse ser lido, quando a todos fosse dado o direito de ler para além do significado.

O sentido pode ser e não ser.

• • • • •

Aí chegamos a Guimarães Rosa.

Quando entramos a caminhar ao lado dos ditos índios, numa espécie de arqueologia, onde procurar suas línguas esquecidas à força? Em pedras do Peruaçu? Em alguma velha reza? Em lugar nenhum, mas vinda em sonho de algum adoecido? Em algum cartório por descuido? Em anotações de algum explorador?

Nisto, encontramos dois textos que logo se colocaram como pista de um possível liame entre os traços, no que costumamos chamar literatura brasileira e no que começamos a chamar literatura indígena: “Meu tio o Iauaretê” e “Uns índios (sua fala)”. Ambos, provavelmente, iniciados em 1952, quando Guimarães Rosa esteve viajando pelo sertão, passando por Mato Grosso, ouvindo e anotando. Nesta viagem, ele deve ter encontrado, além dos Terena, outros índios que não passavam na ocasião de caboclos. Descendo o São Francisco, a partir de Januária, os sertanejos já têm histórias e linguagem dos Xacriabá.

Possíveis restos, *litters*, resíduos, imagens sinestésicas deixadas no trânsito entre os mundos. E de que mundos falamos? Cruzamentos de paisagens diversas, esboçadas, em desaparecimento: a mata fechada, o rio doce, o cerrado, a caatinginha, e os trás-os-montes, o tejo-rio...

• • • • •

São João das Missões: norte de Minas, entre Manga e Itacarambi. Aí fica a reserva indígena Xacriabá. Dizem deles que são a confluência de vários povos, inclusive africanos e ibéricos, e que originariamente haveria predominância em suas linguagens de uma língua da família Jê (da família Akuen). Nada se sabe ao certo. *Ninguém sabe o que é um homem.* Mas o fato é que, quando Guimarães por ali andou, em sua famosa viagem com os boiadeiros, não se reconhecia a presença de índios, pelo menos oficialmente. A Terra Indígena Xacriabá, embora território “doado” pela Coroa Portuguesa desde o século XVIII, só foi homologada após a expulsão dos últimos posseiros, a partir do massacre de 1987. Antes, era até perigoso alguém se dizer índio naquela região.

“Há, assim, três coisas que metem medo.

A primeira é a mutação. Ninguém sabe o que é um homem. Os limites da espécie humana não são consequentemente conhecidos. Podem, no entanto, ser sentidos. O mutante é o fora-de-série, que traz a série consigo. (...)

A segunda é a Tradição, segundo o espírito que muda onde sopra.

(...)

A terceira é um corp’a’screver. Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.

O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.

Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perca de memória.

E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.

Quem há que suporte o Vazio?

Talvez Ninguém, nem Livro.”

Maria Gabriela Llansol,
O Livro das Comunidades.

As histórias ouvidas e anotadas pelo escritor, porém, certamente, fazem parte do repertório dos Xacriabá. Levo à aldeia o conto “Meu tio o Iauaretê”, e eles reconhecem ali, claramente, uma versão da história da Iaiá Cabocla, a onça-totem que protege sua vida e sua terra. O finado Estevão Gomes é o homem que se transformou na Onça, que volta a cada vez que ela é chamada a proteger a terra, sobretudo contra os que sempre querem usurpá-la de seus legítimos habitantes. Maria-Maria, a onça

que por força amorosa leva o homem a transpor os limites da humanidade, lembrou-lhes imediatamente Iá-Iá.

Depois lemos “Uns índios (sua fala)” e pensamos na tradução, e no ensaio de Haroldo de Campos “A palavra vermelha de Hoelderlin”. Um amontoado de cultura sobreimposto, resistentes, vislumbres da antiga língua Akuen dos Xacriabá, vieram trazer à fala em português a mancha necessária a que o idioma indígena jamais desapareça. Guimarães Rosa, neste apontamento publicado mais tarde no livro *Ave, palavra*, percebe que a tradução – sob as leis da transformação, não do simples transporte – entre o mundo indígena e a língua portuguesa tem como princípio a *descoberta*. A surpresa do encontro a cada palavra estrangeira. Uma vez em processo de descobrimento, cada palavra ou sonoridade fulgoriza nova natureza, que se desvela na multiplicidade de mundos nascentes e evanescentes: *I’ti* não sendo apenas *cor*, mas *sangue*. Então *vermelho* se literalizando como *sangue de arara, verde como sangue de folha. Ainda mais vero e belo*. Pensamos no tradutor que buscasse o caminho da cópia, da sobreimpressão, dos vivos no meio dos vivos, do mundo no meio dos mundos, como Hoelderlin traduzindo antiqüíssimas tragédias.

Na leitura dos textos de Guimarães Rosa, os índios podem destituir da memória a história do Poder. Nas anotações lingüísticas, nos cadernos do escritor, intituladas tão rascunhadamente “Uns índios (sua fala)”;

no nome da onça Maria-Maria; nas tantas palavras tupis; africanas... a Língua também é alíngua:

Ela lambe minha mão, lambe mimoso, do jeito que elas sabem pra alimpar o sujo de seus filhotes delas; se não, ninguém não agüentava o rapo daquela língua grossa, aspra, tem lixa pior que a folha de sambaíba; mas, senão, como é que ela lambe, lambe, e não rasga com ela o filhotinho dela?

Assim encontramos um princípio onde começar a busca pelas tão sonhadas línguas. A escrita, como dela sempre disseram, é urna secreta guardando os restos de falas, mas nossa grande companheira na caminhada é a dúvida, que traça no ar, sopro de vida, o movimento do corp’a’screver. Como diria Walter Benjamin, lemos o que não foi escrito. Traição? Os Xacriabá, jogadores de verso, hão de compor seu por vir.

O impossível encontro, que quanto mais palavras nossas, mais longe a língua deles. E foi daí que Guimarães silenciou.

Este texto nasceu da experiência de leitura de dois textos de João Guimarães Rosa – “Uns índios (sua fala)” e “Meu tio o Iauaretê” – com os índios Xacriabá.

MARIA INÊS DE ALMEIDA é escritora, autora de *Doze trabalhos de H* (Bichinho Gritador, 1995) e *22 arcanos* (Cipó Voador, 2005), professora de Literatura Brasileira da FALE/UFMG e coordenadora do núcleo de pesquisas Literaterras. Coordena a área de Múltiplas Linguagens do Curso de Formação Inter-cultural de Educadores Indígenas da UFMG.

CEM MEMÓRIAS DE PAISAGEM

MARIA INÊS DE ALMEIDA

UM AMOR ASSIM PODE VIR DO DEMO

Sete gravuras de *GS: V*, de Arlindo Daibert

... O AMOR ASSIM PODE VIR DO DEMO? PODERÁ?! PODE VIR DE UM-QUE-NÃO-EXISTE? MAS O SENHOR CALADO CONVENHA. PEÇO NÃO TER RESPOSTA; QUE, SE NÃO, MINHA CONFUSÃO AUMENTA.

GUIMARÃES ROSA



1. *Diadorim 1* – Arlindo Daibert. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998. p.111.

I.

Amor dêsse, cresce primeiro; brota é depois. Sob a frase, cortada na madeira, dois passarinhos – iguais – mas não idênticos –, se observam. Entre eles, a caveira de um boi. Uma amêndoa divide a já dívida assinatura: 8 A (I) D 2. Arlindo Daibert, (19)82. O título da gravura é *Diadorim*. Diadorim que soube se chamar Deodorina: presente para Deus, a Deus dada... Diadorim que aparece apenas em imagem como um passarinho: o manuelzinho da crôa:

“É aquele lá: lindo!” Era o manoelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa; eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras,



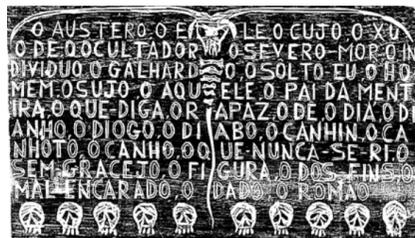
2. *Sertão é dentro da gente* – Arlindo Daibert. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998. p.121.

II.

Arlindo Daibert dissemina nas gravuras símbolos do feminino e do duplo: pássaros, cobras, triângulos, hexagramas, mandorlas, luas e fases da lua. Semeia em secreto os preciosos vestígios da identidade de Diadorim: emblemas, signos mágicos usados no sertão como amuletos de proteção.

“... no Sertão [...] a magia é inseparável de todos os aspectos da vida, os valentões costumam às vezes trazer letras cabalísticas escritas, digo, gravadas, no chapéu de couro, ou papezinhos enfiados no respectivo forro; para, virtudes várias, proteção perante o perigo.”

O *passarim* mais bonito e engraçadinho alinha-se em guirlanda na gravura espelhada, produzida através da impressão duplicada de uma única matriz. A cobra serpenteará, também em espelho, entre as palavras e as imagens.



3. *O Diabo não há* – Arlindo Daibert. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998. p.104-5.

III.

Dos buritis ao sertão, o perigo espreita: invisível. A imagem do Diabo se subtrai, furtiva, do universo das imagens e explode, desembestada, em pletora de palavras. Exorcismo, ladainha, invocação?

O AUSTERO, O ELE, O CUJO, O XU, O DE, O OCULTADOR, O SEVERO-MOR, O INDIVÍDUO, O GALHARDO, O SÔLTO-EU, O HOMEM, O SUJO, O AQUELE, O PAI DA MENTIRA, O QUE-DIGA, O RAPAZ, O DE, O DIA, O DIANHO, O DIOGO, O CANHIN, O CANHOTO, O CANHO, O QUE-NUNCA-SE-RI, O SEM-GRACEJO, O FIGURA, O DOS-FINS, O MA-ENCARADO, O DADO, O ROMÃO

Dividindo, esfacelando o nome próprio do diabo, a imagem de um monstruoso esqueleto fende a rogação que campeia sobre uma macabra fileira de caveiras. Imagens de letras, imagens de frases, imagens de símbolos, imagens de imagens se articulam em composição simétrica e austera. Como uma lápide sobre cuja superfície se concentrassem as memórias extraviadas do não acontecido, os restos do quase não lembrado. A lâmina da goiva corta a madeira e faz nascer nela os testemunhos de um mundo atravessado de espectros e miragens.



4. *Temeridade fêta* – Arlindo Daibert. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998. p.127.

IV.

O demo multiplica-se e prolifera no exército de jagunços-caveiras. A desordem, a loucura, “os crespos do homem”: o diabo, “o outro lado de Deus, uma armadilha sua”.

Não resta nada ou quase nada da ironia mordaz da tradição mexicana. As caveiras de Arlindo Daibert não são as caveiras de José Guadalupe Posadas. Esquemáticas, as imagens de Arlindo desfilam uma sombria sucessão de restos humanos. Deles sobram, apenas, cicatrizes no taco de madeira ou marcas sobre o papel. Uma força arcaica a arrancar da escuridão as luzes de um universo de fantasmagorias, impregnado de amor, de loucura, de morte, sobrevive.



5. *A Deus dada...* – Arlindo Daibert. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998. p.115.

V.

A mandorla – a amêndoa mística –, não está envolvendo o corpo de Nossa Senhora nem dos santos. Descarnada, apenas um sexo feminino separado do corpo, testemunha do que não quis ser, é custodiada por dois esqueletos simétricos. O igual é a moldura do diferente. O símbolo da vida, da origem da vida, do oculto, do interdito, do inviolável, entrelaça-se à morte numa heráldica paralela e exata.

Diadorim, aquela que foi a Deus dada, aquela que oculta e preserva sua essência feminina. Diadorim não é Joana D’Arc. Diadorim não exhibe nem proclama sua ímpar temeridade de donzela guerreira.

A fêmea se desvelará somente nos despojos do corpo morto.



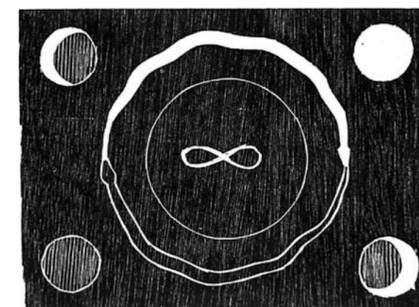
6. *Riobaldo* – Arlindo Daibert. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998. p.101.

VI.

“Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas”, narra Riobaldo – homem cindido entre o sertão e o ser, entre a natureza primordial e as letras. O mapa do sertão sobre os símbolos somados de uma vida sem fim porque cíclica e imutável. O mapa do sertão duplicado num mapa circular onde uma cobra – *Ouroboros*, o Urutu-Branco – morde a própria cauda em torno do infinito.

“Mas, você é outro homem, você revira o sertão [...] Tu é terrível, que nem um urutu branco [...] O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em contanto que logo gritavam entusiasmados:

“– O Urutú-Branco! Ei, o Urutú-Branco!”



7. *Travessia* – Arlindo Daibert. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998. p.118-9.

VII.

As quatro faces da lua ocupam os quatro ângulos do plano obscuro. Dois círculos concêntricos envolvem o infinito. O mais externo está formado por duas cobras, uma branca e outra negra. Cada uma morde a cauda da outra. *Ouroboros* duplicada entre as luas. Deus e o demo? *Ouroboros*, a serpente ctônica e celeste, que simboliza o tempo e a continuidade da vida, será relida e retrabalhada em vários avatares. Seu círculo sem fim será transformado por uma dobra numa torção temporal, numa fita de Möbius, num signo do infinito.

“O senhor vê? O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo”.

Fragmentárias e fantasmagóricas estas sete gravuras de *GS: V* de Arlindo Daibert são sempre esquemáticas, sempre inconclusas, prontas a se dispersarem, não estivesse a nitidez do talho e a consistência da tinta a dar substância e espessura a esses corpos feitos tão-só de palavras.

ARLINDO DAIBERT nasceu em Juiz de Fora, MG, em 1952 e faleceu em 1993, nesta mesma cidade. Foi desenhista, gravador, pintor, construtor de objetos e professor. Reconhecido como um dos artistas mais significativos de sua geração, suas reflexões sobre arte foram sistematizadas por Júlio Castañon Guimarães no livro *Caderno de escritos/ Arlindo Daibert* (Sette Letras, 1995). Em 1998, a *Série Grande sertão: verdades* foi publicada no livro *Imagens do Grande Sertão*, com textos críticos de Júlio Castañon Guimarães e Heloísa Stirling (Editora UFMG, Editora UFJF).

MARIA ANGÉLICA MELENDI é argentina, vive e trabalha no Brasil desde 1975. É professora adjunta da Escola de Belas Artes da UFMG e pesquisadora do CNPq. Investiga as estratégias de memória desenvolvidas pela arte contemporânea na América Latina em relação aos terrorismos de estado e à violência social.

O DIÁRIO SILENCIADO DE ROSA

No Arquivo Henriqueta Lisboa, entre documentos de outros escritores, encontra-se uma cópia do *Diário de guerra* de Guimarães Rosa, período em que serviu como cônsul-adjunto no Consulado Brasileiro em Hamburgo, de 1938 a 1942.¹ O documento é de rara importância para o esclarecimento das relações políticas existentes entre o Brasil e a Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, além de revelar a escrita em processo do escritor. Entre silêncios e rasuras e sem menção direta à ajuda prestada à causa judaica por Rosa e sua companheira de trabalho e futura mulher, Aracy Moebius de Carvalho, o *Diário* denuncia a ascensão do regime totalitário e excludente representado pelo nazismo.

O então aspirante a escritor registra, anota, desenha, faz colagens e cópias de notícias sobre a situação da cidade às vésperas da guerra, assim como outros informes de seu cotidiano. O inventário pessoal de Rosa se compõe de observações sobre os alarmes constantes de bombas; impressões de leituras; registro de saídas e visitas aos amigos; recortes, em alemão, de fatos sobre a guerra; anotações para futuros textos literários; desenhos de lugares e de pessoas; anedotas, listas em alemão de nomes da flora e de espécies de temperos; referências sobre a revisão dos contos de *Sagarana*, ainda inédito. O *Diário* se assemelha, portanto, a uma caderneta de notas, pelo seu caráter híbrido, entre o documento e o exercício da escrita subjetiva, prática que acompanhará Rosa nas viagens ao exterior e nas andanças pelo sertão, sempre à cata de material para a narrativa fabulosa que estava compondo.

Na escrita do *Diário de guerra*, o leitor se depara com os bastidores da criação, nos quais se esboçam as experiências do escritor frente à sua produção literária e existencial. O cuidado em reunir a gênese dos textos com a do autor permite à crítica expandir o registro documental dos arquivos e recuperar estágios pré-textuais como meio eficaz de produção de biografias. A página de rascunho, metaforicamente considerada o jardim íntimo do escritor, expõe o que o texto definitivo não transmite: a imaginação sem limites, os recuos da escrita, os borrões, o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer a paixão da obra em processo. Página branca, marcada de signos negros, torna-se a imagem do espelho, capaz de refletir as relações pessoais do escritor com o texto, onde se supõe ser tudo permitido. Pela liberdade de rasurar, de escrever entre as linhas, de acrescentar aos originais margens desordenadas e rebeldes, este laboratório experimental desempenha papel importante na história da literatura moderna. O entusiasmo pelo processo da escrita e o interesse pela gênese dos textos ultrapassam a curiosidade do crítico em penetrar nos bastidores da criação e atingem dimensões próprias ao exercício literário e biográfico.

Em 1934, Guimarães Rosa ingressa na carreira diplomática, deixa a medicina e torna-se, nas décadas seguintes, um dos maiores escritores da literatura brasileira. Publica, em 1946, o primeiro livro de contos, *Sagarana*, e em 1956, *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*. Em plena fase de uma modernidade reciclada pelo projeto industrial de modernização do Brasil, o escritor mineiro volta-se para a tradição, apropriando-se da matéria regional como pano de fundo à experimentação de linguagem. Reúne procedimentos revolucionários na literatura com temas considerados arcaicos, e rompe com a tendência hegemônica reinante nas manifestações modernas, voltada para o nacionalismo, ao se abrir para a proposta universalista.

Sem descartar dados de ordem política que atenuem a imagem de conservador e apolítico imputada a Guimarães Rosa, o exame de sua atuação intelectual relativa a essa época remete obrigatoriamente à associação entre a escrita diplomática, o exercício autobiográfico e as recriações literárias. Lidar com a história pessoal ou coletiva significa alçá-la à categoria de um texto que ultrapassa e metaforiza os acontecimentos, sem recalcar o valor documental e o estatuto da experiência que aí se inscrevem. O gesto artístico se sustenta por meio do ritmo ambivalente motivado pela proximidade e pela distância diante do fato. O escritor procede à colagem de anúncios fúnebres, publicados em jornal, sobre a morte de alemães em sacrifício pela pátria, ao lado de informação pessoal sobre a venda de seu carro. No mesmo espaço da página, pelo efeito de montagem, o estranho torna-se familiar e contrasta com o sentimento de propriedade manifestado por Rosa. Discursos heterogêneos são simultaneamente expostos e colocados em oposição. A

propriedade individual, típica do regime capitalista e burguês, se choca com os anúncios de mortes coletivas causadas pela guerra:

21.XI. 1940 – Vendi o automóvel hoje. Lá se foi o meu HH 727, por 2.535 Reichsmark. Que venham outros, mais tarde!

20.XI. 1940

Foi vítima de um ataque de aviões britânicos a um bairro residencial de Hamburgo a companheira Elfriede Festersen [17 anos] Ela também morreu pela Alemanha! NSDAP Distrito Hamburgo 1 Rümker, p/ chefe de distrito²

Por se tratar de um texto fragmentado e lacunar, como é a estrutura do diário, cresce, contudo, sua importância como documento do escritor/diplomata que vivenciou o período marcado por grandes conflitos internacionais. Essa prática se manifesta no contato real com a cultura europeia, ameaçada pela barbárie da guerra e da distorção dos princípios de cidadania e liberdade. O avanço tecnológico resultante da modernização se desviava para o aprimoramento dos instrumentos bélicos, para a exclusão étnica e o extermínio das cidades. Como reagiria o Guimarães Rosa poliglota, recém-chegado ao continente para cumprir missão diplomática, com os originais de *Sagarana* na mala e ainda interessado em aprimorar seu espírito cosmopolita? Como conciliar alarmes de bomba, notícias transmitidas pelo rádio sobre ataques aéreos e mortes com o trabalho no Consulado, a revisão dos contos, a curiosidade do escritor por tudo que se referia à língua e à cultura alemã, e, por extensão, à europeia?

O pacto de Rosa com a linguagem se pontua nesse intervalo, na pausa entre textos e vivências construídas em contraponto, em que o diplomata divide com o escritor a missão de desconfiar do apelo da racionalidade moderna, contaminada pela destruição e ruína dos valores. Silenciar este texto e censurar o diálogo futuro com os leitores concedem ao *Diário de guerra* o destino de textos relegados ao esquecimento e convertidos em falsa mitologia.

1. Os originais foram transcritos, anotados e editados por Reinaldo Marques, Georg Otte e por mim, na condição de pesquisadores do Acervo de Escritores Mineiros do Centro de Estudos Literários da UFMG.

2. Trata-se de um anúncio de jornal, em alemão, recortado e colado por Rosa. A data foi anexada na margem do recorte.

ENEIDA MARIA DE SOUZA é professora emérita da Faculdade de Letras da UFMG. Autora, dentre vários títulos, de *A pedra mágica do discurso*, *Crítica cult* (Editora da UFMG) e *Tempo de pós-crítica* (Veredas&Cenários).

PARA PROVAR QUE VIVEU

Nascido em Cordisburgo-MG, em 27 de junho de 1908, João Guimarães Rosa foi o primeiro dos seis filhos de D. Francisca Guimarães Rosa e de Florduardo Pinto Rosa. Joãozinho, como era chamado na infância, iniciou-se, com menos de sete anos de idade, na aprendizagem do francês, segundo depoimento (à TV Minas), da Dra. Calina Guimarães, prima de Rosa e médica como ele: quando criança, apaixonado por borboletas, ele insistentemente encomendava a um caixeiro-viajante um livro ou um almanaque sobre os insetos de sua predileção. Finda a afletiva espera, chega um livro com belas ilustrações e as informações desejadas. Porém escrito em francês. O resto já se imagina: o menino se embebe das gravuras e também do texto, iniciando-se, desse modo e com a ajuda das irmãs mais velhas, na aprendizagem do idioma estrangeiro.

E a aprendizagem de latim? Havia na casa do garoto uma daquelas alentadas bíblias bilingües. O menino, que desde os cinco anos já lia em língua vernácula, começa a cotejar as páginas gêmeas e logo inicia sua aprendizagem da língua sagrada. É introduzido ademais no conhecimento da língua holandesa e supervisionado nos seus avanços em francês por um franciscano holandês, que chega a Cordisburgo em 1917.

Até seus 8 anos, o garoto estudou em Cordisburgo. Aos 9, muda-se para Belo Horizonte, onde termina o curso primário, no Grupo Escolar Afonso Pena. O curso secundário é iniciado no Colégio Santo Antônio, em São João Del Rei, em regime de internato, mas lá ele permanece por pouco tempo, retomando logo a Belo Horizonte, onde se matricula no Colégio Arnaldo. Com os padres alemães desta instituição aprende, sem dificuldade, a língua alemã. A essas alturas, já começa a despontar o Guimarães Rosa poliglota. Anos mais tarde, em 1967, ano da morte do escritor, divulgou-se um artigo a partir do qual se ficou sabendo que ele dominava bem seis idiomas: português, espanhol,

francês, inglês, alemão e italiano. Além disso, ele possuía conhecimento suficiente para ler livros em latim, grego clássico, grego moderno, sueco, dinamarquês, servo-croata, russo, húngaro, persa, chinês, japonês, hindu, árabe e malaio.

Em 1925, com 16 anos, ele ingressa na Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais, formando-se em 1930, aos 22 anos, tendo sido, então, o orador da turma. Neste mesmo ano, casa-se com uma jovem de 16 anos: trata-se de Lígia Cabral Penna, com a qual tem duas filhas: Vilma e Agnes. O casamento, no entanto, logo se desfaz.

Formado, Guimarães Rosa vai exercer a profissão em Itaguara (cidadezinha do interior de Minas Gerais), onde permanece cerca de dois anos. Durante a Revolução Constitucionalista de 1932, trabalha como voluntário na Força Pública, onde posteriormente se efetiva por concurso público. Em 1933, se encontra em Barbacena como Oficial Médico do 9º Batalhão de Infantaria. Sobrando-lhe tempo nessa função, dedica-se com afinco ao estudo de idiomas estrangeiros, acabando, aconselhado por um amigo, por prestar concurso para o Ministério do Exterior. Em 1934, é aprovado em concurso do Itamaraty, trocando a Medicina pela diplomacia.

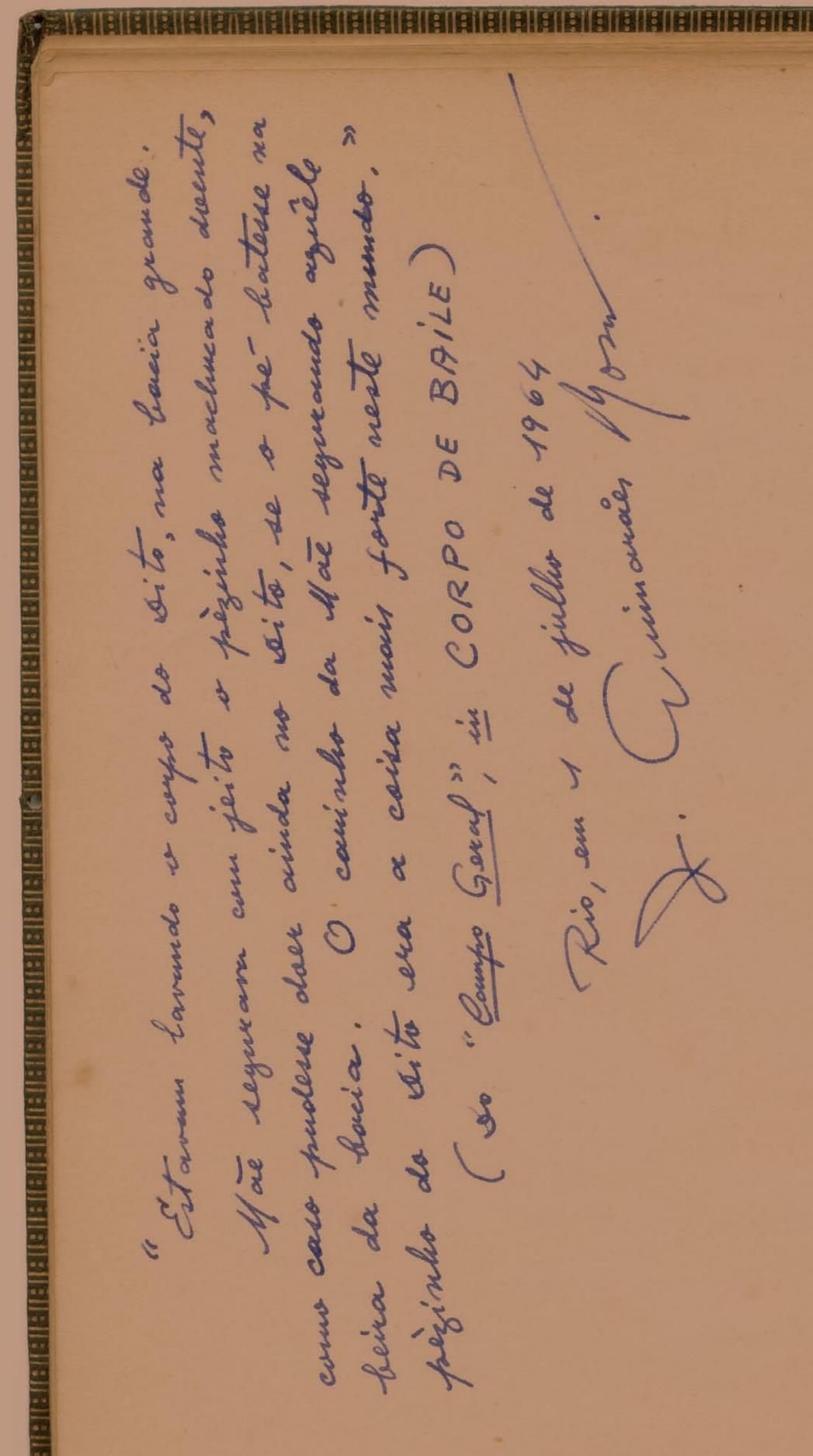
Em 1938, é nomeado cônsul-adjunto em Hamburgo, onde permanece servindo a embaixada brasileira até 1942. Lá conhece Aracy Moebius, funcionária do consulado, pela qual se apaixona e com a qual mais tarde se casará. Juntos, arriscam-se perigosamente, pois enfrentam o nazismo ao facilitar a fuga de dezenas de judeus, salvando-lhes as vidas. Quando o Brasil rompe relações diplomáticas com a Alemanha, Rosa é internado por três meses em Baden-Baden, na Alemanha, de 28 de janeiro a 23 de maio de 1942. Libertado em troca de diplomatas alemães, ele retorna rapidamente ao Brasil, seguindo logo para Bogotá, onde permanecerá, de 1942 a 1944, como Secretário de Embaixada. Em 1945, viaja pelo interior de Minas, retomando contato com a paisagem rural de sua infância.

Em julho de 1947, movido pela “precisão de aprender mais, sobre a alma dos bois”, viaja ao pantanal matogrossense para entrevistar um pro-

fundo conhecedor do assunto: o vaqueiro Mariano. Desse encontro, nasce a entrevista poética, “Entremeio com o vaqueiro Mariano”. Em maio de 1952, portanto dez anos depois de regressar da Alemanha, o diplomata-escritor excursiona, pela segunda vez, ao sertão mineiro. Assiste, no dia 18 de maio, à festa de inauguração da “Fazenda da Sirga” e, no dia seguinte pela manhã, inicia uma viagem, cujo percurso irá posteriormente tematizar na novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, editada no *Corpo de Baile*, em 1956. Na viagem, que dura dez dias, Rosa acompanha a tropa comandada pelo vaqueiro Manuel Nardy, o Manuelzão. Durante o percurso, o escritor, que não se separava de suas cadernetas de notas, registrou minuciosamente, através dos relatos de Manuelzão, bem como através dos usos, costumes e sabedoria dos vaqueiros, contadores de causos, cantadores de modas e cantigas regionais, a manifestação viva da tradição oral. Em 1958, Rosa é promovido a Ministro de 1ª Classe. Em 1962, se ocupa da Chefia do Serviço de Demarcação de Fronteiras, cargo em que permanecerá até seu falecimento.

Já consagrado nacional e internacionalmente como escritor e diplomata do Itamaraty, com várias e relevantes representações do Brasil no exterior, Guimarães Rosa se torna imortal ao tomar posse na Academia Brasileira de Letras, em 16 de novembro de 1967. Fazia quatro anos que a desejada posse vinha sendo protelada, visto o escritor temer que o impacto frente à imortalidade poderia levá-lo à morte. De fato, a pressão alta, o coração debilitado e a irrepresável emoção causam-lhe enfarte, em decorrência do qual vem a falecer no dia 19 de novembro. Em seu discurso de posse na ABL, provavelmente ainda tomado pelo pressentimento que provocou o adiamento, Guimarães Rosa pronuncia esta sentenciosa afirmativa: “a gente morre é para provar que viveu”.

MARLI FANTINI SCARPELLI é professora de Teoria da Literatura na Faculdade de Letras da UFMG e autora de *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens* (Prêmio Jabuti, 2005).



Trecho de “Campo geral”, escrito a mão pelo próprio Guimarães Rosa, em caderno particular de Anais Lobo Weissmann.



11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100