

Contemporaneidade e Simulacro nas Narrativas Emendadas de Brejeirinha e A Idade Da Terra

Doutoranda Marisa Aurea de Sá Falcão¹

Resumo:

Nos estudos da narrativa, a tensão entre os aspectos de verossimilhança e de simulacro é um elemento presente ao longo das discussões tanto no campo da teoria fílmica quanto no da teoria literária. O objetivo deste trabalho é analisar as repercussões narrativas de duas obras representativas da ênfase no simulacro: o conto “Partida do audaz navegante”, integrante do livro Primeiras estórias, do escritor mineiro João Guimarães Rosa, e o filme A idade da terra, do cineasta baiano Glauber Rocha. Buscou-se verificar como essas duas produções apresentam narrativas, cujas estratégias ultrapassam um mero exercício estético, uma mera ruptura formalista, para ajudar a lançar as questões desestabilizadoras das noções unívocas de tempo, espaço e identidade, inquietações tão presentes na discussão da contemporaneidade.

Palavras-chave: verossimilhança, simulacro, contemporaneidade.

1 Introdução

Nos estudos da narrativa, a tensão entre os aspectos de verossimilhança e de simulacro é um elemento presente ao longo das discussões tanto no campo da teoria fílmica quanto no da teoria literária. A decupagem do cinema clássico foi marcada pela tentativa de tornar invisível a fragmentação própria da montagem cinematográfica, visando assim uma coerência e uma fluência linear no encadeamento narrativo. A relação causa-consequência no desenvolvimento das ações aliada ao processo de identificação do espectador com os personagens e o efeito-janela norteavam as estratégias de verossimilhança do cinema clássico, entendido aqui como o cinema que teve como um dos primeiros precursores D. W. Griffith, cineasta do início do século XX, atingindo seu apogeu no chamado cinema narrativo hollywoodiano¹. Paralelamente a essa estratégia cinematográfica, uma outra perspectiva marcava as primeiras produções e reflexões sobre a arte cinematográfica: a ênfase em uma montagem descontínua direcionava o trabalho de Eisenstein que, em sua noção de “montagem de atrações”, fez da descontinuidade a possibilidade da relação entre imagem e ideia. Em meados do século XX, a corrente realista do cinema-verdade passa a entender a montagem como manipulação do cineasta e direcionamento do olhar (BAZIN, 2011). Com base em tais argumentos, o crítico André Bazin, fundador da revista *Cahiers du Cinéma*, defende a sua substituição pelo plano-sequência, pela ênfase no olhar direto da câmera, numa tentativa de objetividade que supunha revelar a face real dos objetos e acontecimentos. A ênfase na montagem é resgatada pelos cinemas pós-68, como, por exemplo, no cinema de Jean-Luc Godard, do movimento da *Nouvelle Vague* francesa, e de Glauber Rocha, do Cinema Novo no Brasil. Embora o cinema como discurso do real e o uso do plano-sequência também sejam questões tratadas tanto na *Nouvelle Vague* quanto no Cinema Novo, a montagem descontínua é retomada nestas produções, não como direcionamento do olhar, mas como possibilidade de abertura e multiplicidade do sentido, numa narrativa que se coloca como discurso autorreferencial, cuja opacidade ajuda a romper com os processos de identificação, com uma visão de real como efeito-janela e com a perspectiva de narrativa enquanto encadeamento lógico e norteado pelo direcionamento da significação unívoca.

A narrativa literária também passa por um processo de questionamento dos preceitos

¹ O conceito de cinema clássico utilizado neste artigo segue a configuração adotada por Ismail Xavier em sua obra *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência* (2008).

clássicos. A fim de promover a reintegração dos poetas ao bom convívio social, Aristóteles vai se contrapor à tese platônica, que vê no exercício poético um afastamento da verdade – a mimeses como cópia degradada a distorcer a realidade. É através da noção de verossimilhança que Aristóteles vai recuperar o caráter benéfico e produtivo da arte poética. Logo, a obra poética não relata aquilo que acontece, mas representa aquilo que é possível de acontecer. Afirma Aristóteles (2005, p. 28): “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”. A narrativa literária não é, pois, relato do real, mas tem coerência com o real enquanto representação deste.

Muito embora Aristóteles represente um grande avanço ao instaurar a noção de diferença no campo das artes através de seus conceitos de verossimilhança e de representação, algumas experiências estéticas da modernidade vão romper com esse “benefício” e trazer de volta para o exercício artístico o caráter subversivo que Platão, em seu ataque aos poetas, identificou. Segundo Platão, não pode ser benéfico à sua noção de república ideal indivíduo como o poeta imitador, elemento subversivo que “lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, **mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas**, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade”. (PLATÃO, 1993, p.472, grifo nosso). É esse fazer poético, com ênfase no caráter de simulacro – condenado pela tese platônica por negar o modelo, a submissão da cópia e a coerência racional –, focado no paradoxo, no devir narrativo e infrator das normas de causalidade do drama aristotélico, que se faz presente em muitas das experiências narrativas da modernidade.

O objetivo deste trabalho é, pois, avaliar as repercussões narrativas de duas obras representativas destas espécies de rupturas, desta ênfase no simulacro: o conto “A partida do audaz navegante”, do escritor mineiro João Guimarães Rosa, e o último filme do cineasta baiano Glauber Rocha, *A idade da terra*. Pretende-se, aqui, então, pontuar como estas estratégias são desenvolvidas em cada um dos campos de tais produções, levando em consideração a possibilidade de interface entre cinema e literatura. Através de tal relação, objetiva-se, também, defender a tese de que esses dois autores, representantes das rupturas instauradas no contexto cultural da modernidade, apresentam narrativas de ênfase no simulacro, cujas estratégias narrativas ultrapassam um mero exercício estético, uma simples subversão formalista, para ajudar lançar as questões de ruptura das noções unívocas de tempo, espaço e identidade, tão presentes na discussão da contemporaneidade, ou modernidade tardia, como prefere alguns, ou pós-modernidade, na classificação de outros.

O conto “Partida do audaz navegante” é integrante do livro *Primeiras estórias* de João Guimarães Rosa, publicado no ano de 1962. A escrita rosiana é marcada por um trabalho transgressor da linguagem e de ampliação das suas possibilidades sógnicas, no que se refere, sobretudo, aos processos de indeterminação semântica, rupturas sintáticas, liberdade lexical e uso poético da língua. A maioria dos contos que compõe o livro *Primeiras estórias*, além dessas características próprias do estilo do escritor João Guimarães Rosa, apresentam personagens e/ou narradores que colocam em xeque uma perspectiva lógica e uma visão racionalista do mundo e da narrativa, optando por tecer os labirínticos caminhos do indefinido. É o que acontece no conto “Partida do audaz navegante”, cujo enredo trata da estória de quatro crianças – a caçula Brejeirinha, suas irmãs Pele e Ciganinha e o primo Zito – reunidas em torno do riachinho, ouvindo uma “outra” narrativa sobre o “aldaz” navegante, criada e contada pela pequena Brejeirinha.

O filme *A Idade da terra* já pertence ao início da década de 1980, anos em que a cultura pop passa a ter uma repercussão mais efetiva no cinema brasileiro, imprimindo nesta produção o processo descontínuo das colagens, um uso *kitsch* da paródia, a exploração de elementos do urbano e da avalanche dos símbolos da publicidade na nova estrutura de internacionalização do capital a tornar inalcançável a utopia de uma unidade nacional do projeto modernista. Há no filme um claro discurso de combate às políticas neocolonialistas, muito embora tal conteúdo não se apresenta de modo linear e racional, nos moldes de uma narrativa tradicional. É na direção de um cinema que se desprende dos laços sensorio-motores das narrativas contínuas, dando lugar às múltiplas sensações dos processos desestabilizadores das simultaneidades, das dissonâncias e da errância do sentido, que

Glauber Rocha desenvolve sua nova proposta de cinema no filme *A idade da terra*. Dialogando com a discussão política do Neorrealismo de Pier Paolo Pasolini e com estratégias narrativas de ostentação de uma montagem descontínua da *Nouvelle Vague* francesa, sobretudo do cineasta Godard, Glauber Rocha declara que, após o assassinato de Pasolini, ele resolve, também, criar seu Cristo, numa saga, desta vez, por um país periférico da América Latina. Assim, teremos em *A Idade da Terra* a luta do Cristo – multiplicado em quatro possibilidades: o Cristo Índio-Pescador, o Cristo Militar, o Cristo Negro e o Cristo Guerreiro – contra as forças neocolonialistas do capitalismo internacional.

Como é fácil observar, a possibilidade de aproximação entre o conto de Guimarães Rosa e o filme de Glauber Rocha não reside de modo algum numa afinidade temática, mas na maneira como a narrativa é montada: seus cortes, planos e sequências descontínuas; no modo como se constituem certos aspectos dos personagens; na opacidade de uma representação que se autorreferencia; na multiplicidade narrativa; e nas repercussões discursivas acerca das noções de tempo, espaço e identidade para o saber contemporâneo.

2 A Decupagem Errante de *A Idade da Terra*

Desde a proposta de roteiro, o filme *A Idade da Terra* já se mostra portador de uma vocação múltipla e desestabilizadora na opção de um protagonista que se revela de modo fragmentado e com várias faces. Assim, o Cristo de Glauber Rocha assume uma identidade mutante, interpretando as várias e contraditórias forças da sociedade. Temos: o Cristo Negro, representado por Antonio Pitanga, pregador da defesa do povo e da força revolucionária das minorias dos países periféricos de África, Ásia e América Latina; o Cristo Militar (Tarcísio Meira) como força de abertura democrática, ainda que pela violência; o Cristo Índio-Pescador (Jece Valadão), que inicia uma trajetória um pouco mais fiel ao texto bíblico, referente aos primeiros anos de Cristo, sendo tentado pelo demônio-colonizador, mas permanecendo como um Cristo Operário; e o Cristo Guerreiro-Ogum de Lampião, interpretado por Geraldo Del Rey, que tem a missão de guerrear com o imperialista, representado pelo personagem Brahms, papel realizado pelo ator Maurício do Valle. Um Cristo “rizomático” (DELEUZE; GUATARRI, 1995), que se esparrama pelas várias fronteiras internas do Brasil, situando os vários contextos sociopolíticos e religiosos. No entanto, a plasticidade presente no filme não se dá apenas na mutação de um personagem para outro, mas, sobretudo, no processo conflituoso de forças, tantas vezes paradoxais, que cada um destes Cristos faz revelar em si mesmo, num processo de identidade híbrida e agonística.

Observe, por exemplo, que o Cristo Guerreiro, responsável, nos momentos finais da trama, por atingir com uma bala o imperialista Brahms, se apresenta no filme como seu filho e vive os conflitos de estar dividido entre a sede de justiça, que quer acabar com o poder de seu Império para salvar os oprimidos, e o fato de ser herdeiro do pai amado, herdeiro do colonizador.

O Cristo Negro, por sua vez, é o enunciador do discurso libertador revolucionário mais contundente do filme, com o escudo de São Jorge no peito, invoca a liberdade de pensamento, a democracia política, o fim da tirania, a força das minorias, entretanto vive uma relação ambígua com o capitalista neocolonizador, Brahms. Ora o ataca com um discurso de oposição, ora o socorre para evitar a sua morte.

Esta força paradoxal a constituir os personagens glauberianos não é uma novidade deste seu último filme, encontra-se ao longo de toda sua produção, numa perspectiva de revolução formada por forças ambíguas, a partir das quais o sistema é desestruturado no interior do seu próprio contexto. Percepção avançada de um jogo híbrido que rendeu a Glauber Rocha várias incompreensões e polêmicas por parte de alguns de seus companheiros políticos, ainda presos a uma interpretação maniqueísta do marxismo. Embora Glauber Rocha sempre, até o seu último filme, se manifeste defensor do pensamento dialético, em várias de suas criações, a dialética fica muitas vezes restrita ao seu caráter conflituoso, mas torna-se ineficiente em relação a uma possibilidade de síntese. Isto porque a utilização que o diretor faz de forças paradoxais toma a

configuração de uma tensão insolúvel, gerando, antes, uma indefinição de tal sistema de forças do que a desejada solução, ainda que provisória, num terceiro termo da dialética.

Alia-se à vocação rizomática e híbrida do Cristo apresentado como personagem protagonista em *A Idade da terra*, o caráter simultâneo e fragmentado de sua narrativa, que ativa a força múltipla responsável por desestabilizar uma noção de identidade precisa e uma saga contínua. Os Cristos glauberianos vão se transformando em outras identidades, não por meio de uma trajetória sequencial evolutiva, mas pela força errática de uma montagem fragmentada, muitas vezes de velocidade delirante. Assim, as estórias da ação destes Cristos se cruzam em cenas intercaladas por uma outra concepção de espaço e de tempo, acentuando ainda mais o hibridismo, as possibilidades dispersivas dos signos cinematográficos e a abertura provocadora do sentido.

Enquanto cinema moderno, a produção de Glauber Rocha nunca esteve submetida a uma imagem de verossimilhança que buscasse uma representação análoga ao real com seus efeitos de identificação e similitude, caros à narrativa tradicional. Em *A idade da terra*, entretanto, a opacidade de uma narrativa que se autorreferencia é experimentada de uma maneira mais radical do que nas suas produções anteriores. O cinema se mostra incisivamente como cinema, representação que se assume como representação. Assim se dá a narrativa de *A idade da terra*, que abarca em seu fluxo não apenas a trajetória de seus personagens, mas também assume a representação como processo cinematográfico, incluindo a voz off de Glauber Rocha a dirigir os atores em várias cenas, a sua presença em meio aos personagens, conversando como o amigo João Ubaldo Ribeiro na sequência do batismo do Cristo Índio-Pescador ou sua participação na preparação do figurino do ator Geraldo Del Rey para seu confronto com Brahms. Ficção e realidade, direção e narrativa, ator e personagem são campos que se comunicam numa proposta de fronteiras indiscerníveis a compor esta narrativa-simulacro, que antecipa questões e estratégias estéticas enfatizadas na contemporaneidade.

A decupagem errante, incluindo cortes abruptos, numa montagem descontínua de planos repetidos, muitas vezes filmados por velozes panorâmicas ou na sobreposição de imagens num único plano, é a tônica que atravessa toda a estrutura de *A idade da terra*, compondo assim uma cartografia móvel, um espaço simbólico montado pelas forças díspares do devir. Uma cena muito ilustrativa desta ruptura com a lógica causal, proposta pelas regras aristotélicas da narrativa, é a sequência em que o Cristo Militar faz o seu discurso de suposta adesão à Brahms. A regra de um cinema de narrativa sensório-motora pressupõe uma veracidade de movimento, o que implica o cuidado para que corte e montagem estejam perfeitamente sincronizados, no sentido de que o movimento final de um plano coincida exatamente com o movimento inicial do seguinte. O que se assiste é a uma sequência de planos na qual se vê o personagem do Cristo Militar se deslocar num ir e vir em que, em determinado momento, ele sai da esquerda para a direita e, depois, ao invés de voltar da direita para a esquerda, ele torna a sair da esquerda para a direita.

Além dessas estratégias de rupturas com a verossimilhança, outras escolhas de procedimentos cinematográficos em *A idade da terra* corroboram no sentido de se distanciar dos efeitos de identificação e de impressão de realidade. É o caso da não utilização dos procedimentos tipo câmera subjetiva e plano/contraplano. A provocação de diálogo é muito mais com o espectador do que entre os personagens. Em grande parte dos planos, as falas e as imagens contundentes se dão de frente para câmera em primeiro ou primeiríssimo plano.

A repetição dos planos também perpassa todo o filme, multiplicando as imagens numa narrativa que abandona as regras de continuidade para entrar no fluxo infinito das virtualidades. No Rio de Janeiro, na Praça Floriano da Cinelândia, sentado no antigo bar da intelectualidade política carioca, o Amarelinho, o Cristo Militar profere seu discurso a favor da democracia. A cena é repetida seis vezes, e o ator Tarcísio Meira faz o mesmo discurso em seis maneiras diferentes. As palavras são as mesmas, muda o tom, a interpretação de cada discurso. O discurso é sempre diferente, porque embora as palavras não mudem, muda a sonoridade, a postura do ator, a ênfase em cada palavra. A *performance*, o gesto, o corpo valem mais do que a semântica. Numa repetição do diferente, a narrativa se multiplica em vários discursos até que a sonoridade circular, que percorre o

transe de toda a montagem fílmica, implique mais fluxo, mais vibração, mais disjunção, trajetória de signos em deriva que preferem se esparramar numa vida de intensidades, constituída longe do caminho linear dos espaços significados de uma narrativa gramatical.

O ideal de uma montagem descontínua é tão eminente neste filme que, conforme declara seu montador Ricardo Miranda², além da montagem ter sido feita independente da ordem em que as cenas foram filmadas, pois os planos não foram numerados propositalmente para que se realizasse uma montagem livre da sequência executada nas filmagens, era interesse do diretor que a exibição não soubesse a ordem dos dezesseis rolos que compõem o filme. Assim a exibição poderia se dar de modo aleatório em diversas ordens, realizando, portanto, a possibilidade de vários filmes em um. Ora, uma obra que pudesse ser usufruída em qualquer direção e constituída na multiplicidade de cada momento de recepção era o projeto principal do escritor Mallarmé, a obra não concluída o *Livre*. Em 1980, Glauber Rocha tenta fazê-lo na arte cinematográfica, mas não tem o apoio dos exibidores para tal projeto, que continua arrojado para os anos 1980. No final do século XIX, Mallarmé e, muito posteriormente, na década de 1980, Glauber Rocha propõem estratégias narrativas que antecipam, de modo visionário, uma ampliação das noções de tempo e espaço, explorada posteriormente através daquilo que seria a febre de interatividade e simultaneidade do mundo virtual da Internet em finais do século XX e início do XXI.

3 Brejeirinha e os Pedacos de uma Estória Audaz

A descontinuidade também está presente na narrativa da personagem Brejeirinha, de um dos contos do livro *Primeiras estórias* de João Guimarães Rosa: uma narrativa (a inventada pela personagem Brejeirinha) dentro de outra narrativa (o conto “Partida do audaz navegante”). A estória contada por Brejeirinha é quase a mesma do título do conto em que ela está inserida, mas com a subversão lexical do adjetivo audaz, que é grafado como “aldaz” – desvio que já sinaliza as transgressões a ser realizadas pela pequena protagonista. É importante ressaltar que não existe um espaço formal, disponibilizado à personagem para que ela possa engendrar sua narrativa. Brejeirinha vai se infiltrando na estória principal do conto, criando o espaço para o seu fazer narrativo, numa atitude invasora do relato principal. É, pois, entre uma ação e outra desta narrativa principal que a protagonista-narradora impõe a sua estória em pedaços, lançando fragmentos que devem ser emendados pelo ouvinte (suas irmãs e primo) e pelo leitor do conto, contaminando assim a linearidade da estória principal. Por esse caráter fragmentário e de emendas inusitadas entre um fragmento e outro, e mesmo dentro do próprio fragmento, é que resolvemos denominar a montagem descontínua de Brejeirinha de uma “narrativa emendada”. Tal expressão foi inspirada no narrador-protagonista do romance *Grande sertão: veredas*, o jagunço Riobaldo, que, ao refletir sobre seu relato desgovernado e fora de ordem, vai percebendo que é só mesmo um contar emendado, com junções inesperadas, para dar conta do relato da vida.

É através de um gaguejar narrativo que a personagem Brejeirinha vai montando sua estória, que conta a aventura e desventuras de um “aldaz” navegante que sai num navio para descobrir novos lugares. Este “aldaz” navegante vai, então, seguir numa viagem sem rotas, uma deriva tanto no nível do enredo quanto no nível da trama. É o acaso de uma narrativa improvisada, que não se constitui como relato de um fato ocorrido, mas que se engendra como acontecimento em processo, simultâneo ao ato narrativo. Desta forma, enquanto a pequena narradora vai gaguejando sua estória, as conexões formais da gramaticalidade vão sendo implodidas, construindo, assim, um universo poético que prefere o imprevisto ao determinado, o tempo descontínuo da deriva ao encadeamento cronológico, os labirintos dos espaços virtuais aos mapas linearmente geográficos, a frase inconclusa à coerência textual, a força sonora das palavras à sua mera semântica, os múltiplos jactos do contar à coesão da narrativa unitária.

² Destaque feito por Ricardo Miranda, montador de *A idade da terra*, durante as apresentações da mesa-redonda “A arte da montagem” no VI Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual, realizado em julho de 2010 no Teatro Castro Alves, na cidade de Salvador – BA.

Na sua narrativa, o enredo aparece em virtuais possibilidades, sendo, pois, diversos os caminhos assumidos pelo personagem criado por Brejeirinha, este “aldaz” que navega por espaços móveis, seguindo uma bússola de orientação múltipla, díspar e simultânea. Veja abaixo a variação entre o primeiro fragmento da narrativa e o último.

Primeiro fragmento: “O Aldaz Navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Ele foi num navio, também, falcatruas. Foi de sozinho. [...]” (ROSA, 2005, p. 155).

Último fragmento, quando Brejeirinha conclui sua narrativa:

Agora eu sei. O Aldaz Navegante não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio... pronto: e viraram vagalumes... (ROSA, 2005, p. 160).

A construção do enredo se dá, desta forma, em virtuais possibilidades. Assim em determinado momento da estória de Brejeirinha, o seu protagonista faz sua viagem sozinho, mas em outro a mesma viagem já foi feita, desde o início, acompanhado. Em outro trecho o navio é despedaçado para, na cena seguinte, tudo voltar ao normal com a iluminação oferecida pelo homem do farol. Para melhor ilustrar tais perversões da linha narrativa, seguem abaixo quatro fragmentos da estória, na ordem contada pela Brejeirinha, que evidenciam esta deriva e esta descontinuidade narrativa.

Envém a tripulação... Então, não. Depois, choveu, choveu. O mar se encheu, o esquema, amestrador... O Aldaz Navegante não tinha caminho para correr e fugir, perante, e o navio espedaçado. [...] (ROSA, 2005, p. 158).

A moça estava paralela, lá, longe, sozinha, ficada, inclusive, eles dois estavam nas duas pontinhas da saudade... O amor, isto é... O Aldaz Navegante, o perigo era total, titular... não tinha salvação... O Aldaz... O Aldaz... (ROSA, 2005, p. 158).

Aí? Então... então... Vou fazer explicação! Pronto. Então, ele acendeu a luz do mar. E pronto. Ele estava combinado com o homem do farol... Pronto. E... (ROSA, 2005, p. 158).

Então, pronto. Vou tornar a começar [...]. (ROSA, 2005, p. 159).

A descontinuidade narrativa de Brejeirinha vai marcar a multiplicidade do personagem viajante, fragmentado em diversos possíveis sem fim. É interessante observar que no trecho em que ela parece parar de contar, a narrativa termina com as possibilidades de continuação dada pela reticência – “Pronto. E...” (p. 158) –, já a palavra fim, usada pela narradora, é colocada no meio da estória, para logo em seguida ter seu efeito desconsiderado:

Agarrou, de longe, a moça em seus abraços... Então, pronto. O mar foi que se aparvaolhou-se. Arres! O Aldaz Navegante, pronto. Agora, acabou-se, mesmo: eu escrevi: **Fim!** (ROSA, 2005, p. 159, grifo nosso).

Agora eu sei. O Aldaz Navegante não foi de sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. (ROSA, 2005, p.160).

Mesmo sendo possível atribuir significações que insiram no contexto narrativo as palavras “estricto” e “estético” do fragmento acima, bem como “valetudinário” e “falcatruas” dos fragmentos citados aqui anteriormente, o seu uso se dá mais pela intensidade sonora do que por seus “possíveis” efeitos semânticos. Estas escolhas da narradora Brejeirinha são explicadas pelo outro narrador do conto: “Porque gosta, poetisa, de importar desses sérios nomes [...]” (p. 154). Assim, os termos “estético”, “estricto”, “valetudinário”, “falcatruas” e muitos outros da fala de Brejeirinha no decorrer do conto, dada sua dissonância no contexto semântico tradicional, apresentam-se como

planos isolados, cortes, a romper com uma continuidade narrativa. Este descaso com a fluidez narrativa se dá também a partir das mudanças bruscas de ponto de vista da narradora – “Envém a tripulação... Então, não.” (p. 158) – ou por suas frases abandonadas no meio do caminho “O amor, isto é... O Aldaz Navegante, o perigo era total, titular... não tinha salvação... O Aldaz... O Aldaz...” (p. 158)

A reclamação a favor das regras de uma narrativa tradicional é feita no conto pela personagem Pele. Quando Brejeirinha inclui o homem do farol na sua estória, num corte brusco do encadeamento narrativo, a fim de salvar o navio anteriormente já despedaçado, a sua irmã Pele vai questionar essa transgressão, retrucando: “Na-ão. Não vale! Não pode inventar personagem novo no fim da estória.” (p. 158). Se Pele defende a coerência narrativa e os caminhos de um saber definido, Brejeirinha investe na descontinuidade de sua narrativa, nas contiguidades inesperadas, como quando afirma que “o ovo se parece com um espeto” (p. 154) ou nos estranhos caminhos do indefinido ao nomear a ilha em frente ao rio como a “Ilhazinha dos Jacarés”: “Falou que aquela, ali, no rio, em frente, era a Ilhazinha dos Jacarés. – ‘Você já viu jacaré lá?’ – caçoava Pele. – ‘Não. Mas você também nunca viu o jacaré-não-estar-lá. Você vê é a ilha, só. Então, o jacaré pode estar ou não estar...’” (p. 157).

Tanto a narrativa do conto de João Guimarães Rosa quanto a narrativa fílmica de *A Idade da terra* de Glauber Rocha, aqui analisadas, vão infringir as normas tradicionais da verossimilhança não apenas pela estratégia da montagem descontínua de seus planos, mas, também, por assumir sua textura sígnica. Desta forma, tanto “Partida do audaz navegante” quanto *A idade da terra*, ao invés de se constituírem como signo transparente a refletir uma fatia do real, apresentam-se como experiência de opacidade, espaço onde a representação vai ser trazida à cena como objeto que se autorreferencia e assume a sua condição de simulacro. Não mais o real discutido por meio da cópia degradada da arte, mas, como destaca Deleuze (2003, p. 267), toda a potência do falso a desviar os caminhos unívocos de uma perspectiva pontual de real. Uma narrativa que, em vez de representar os fatos de um real determinado e vivido, vai disparar o movimento das múltiplas virtualidades do vivível, narrativa de um tempo que é sempre devir, sempre as múltiplas e labirínticas possibilidades do tempo, do espaço e da identidade como processos incessantes de reconstrução sígnica.

É em nome deste caráter de simulacro, desta narrativa simulante a se contrapor à narrativa veraz, que Brejeirinha insere seu processo de escrita como elemento do enredo: “O Aldaz Navegante, pronto. Agora acabou-se, mesmo: eu escrevi – ‘Fim’!” (p. 159). Tem-se aí o ato de finalizar tematizado e questionado numa narrativa que está sempre recomeçando, cujas oscilações, gagueiras revelam o rascunho narrativo, os deslocamentos constantes de uma experiência improvisada do narrar que é simultânea à construção dos enunciados. Com o ato narrativo posto em evidência, o processo de produção aparece como parte integrante do enredo tanto na experiência de Brejeirinha quanto nas interferências do diretor no filme de Glauber Rocha, citadas anteriormente. Importante observar que a produção narrativa de Brejeirinha se dá pelo exercício da oralidade, mas numa estória que se assume também como ato de escrita. Numa interessante tensão entre oralidade e escrita, a personagem rosiana conta: “eu escrevi – ‘Fim’!”. Um limiar que destitui hierarquias e que coloca em articulação um gaguejar que é ao mesmo tempo da voz e das letras.

A simultaneidade entre o ato de narrar e a construção dos enunciados é analisada por André Parente que, em diálogo com a teoria deleuziana, destaca esse tipo narrativo focado não nos enunciados, mas no enunciável, pois, segundo teoriza o autor, é pelo exercício do enunciável que a imagem-tempo vai fazer disparar o fluxo narrativo, através do qual a narração da ação é simultânea à própria ação.

A imagem-tempo não pode se fazer sem outro tipo de narração. É que só temos o meio de fundar o tempo da imagem-tempo – que não se confunde com o presente abstrato do que é “representado” na imagem (objetos, ações, formas e atos da realidade e suas relações sensório-motoras) –, se introduzirmos nela uma narração da ação, simultaneamente à ação. A imagem deve se duplicar ou se abrir em um

movimento infinito que a faz sair da consciência daquele que a percebe ou que age. (PARENTE, 2000, p. 48).

É, então, em nome dessa imagem-tempo que engendra uma narrativa em processo, um contar que é sempre outro, que a narradora Brejeirinha abre mão da consciência do narrador épico para trilhar os passos de um contar incerto, que coloca as ações, os personagens, o tempo e o espaço em deslocamentos constantes – narrativa da imagem-tempo, que segundo Gilles Deleuze (2007), pressupõe uma perspectiva de um tempo não cronológico, tempo do devir, no qual passado e futuro se conectam inusitadamente, sempre se furtando da ideia de um presente factual. Podemos dizer que a ideia de uma narrativa em processo encontra-se também contemplada na dinâmica do conceito de contemporaneidade proposto pelo filósofo Agamben (2012), pois se trata de um relato suspenso, inscrito em um tempo que está sempre fugindo das amarras pontuais de um presente determinado para se constituir no limiar entre passado e futuro, no inacabável do trânsito de um “não mais” e um “ainda não”.

Conclusão

Muitos destes deslocamentos apresentados pela obra do escritor Guimarães Rosa e do cineasta Glauber Rocha, destacados neste artigo, envolvem os aspectos de multiplicidade narrativa e de virtualidades que vão ter ressonâncias nas questões de tempo, espaço e identidade do saber contemporâneo. As perspectivas de uma identidade unitária, de um espaço geograficamente estabelecido por uma cartografia definida, de um tempo sucessivo e linear não bastam para uma contemporaneidade de fronteiras violadas, de encruzilhadas culturais, de identidades híbridas, de diferenças que não querem se calar, mas que não se restringem a relações de guetos, antes, marcam seu espaço numa luta de direitos antropofágicos, onde o local e o global se articulam em profícuos e agonísticos agenciamentos. Assim, o espaço móvel, o tempo não sucessivo e a identidade fraturada em planos descontínuos, em desacordos semânticos e sintáticos, em personagens múltiplos, de humores e atitudes deslizantes, em ações renováveis nas virtualidades do vivível, em paradoxos que tratam simultaneamente do antigo e do moderno, do fim e do começo, da presença e da ausência, do real e da ficção são elementos inquietadores de uma reflexão contemporânea já suscitada de certa forma por essas duas obras, que estão inseridas como integrantes de uma modernidade, mas que podem reclamar suas vozes no discurso contemporâneo, até porque também a história e o saber são marcados por essa articulação de uma vida, que como afirma Riobaldo, este outro narrador rosiano, é um “relato sem pés nem cabeça” (ROSA, 2001, p. 261), que só pode ser expresso em passagens emendadas.

A proposta de leitura, aqui apresentada, das obras de João Guimarães Rosa e de Glauber Rocha não é uma tentativa de periodizá-las no interior desse painel cultural que busca um confronto dual moderno/pós-moderno, verossimilhança/simulacro, mas de, por meio da visão nietzschiana (2003) de uma história efetiva, história como embate de forças e acontecimentos não cronológico, feita de cortes, paradoxos, simultaneidades e emendas inesperadas, mapear os elementos de tensão em comum, que fazem surgir o traço descontínuo, problematizador da perspectiva de um saber unitário e imobilizado.

Referências

A IDADE da terra. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Produção Executiva: Paloma Rocha e Daniela Arantes. Interpretes: Ana Maria Magalhães, Antonio Pitanga, Danusa Leão, Geraldo Del Rey, Jece Valadão, Maurício do Valle, Norma Bengell, Tarcísio Meira e outros. Roteiro: Glauber Rocha. Montagem: Ricardo Miranda. Versátil Home Vídeo, 160 min.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Capecó, SC: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* 20. ed. Paris: Éditions du Cerf, 2011.

DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto S. Fontes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995 v. 1. (Coleção TRANS).

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2000.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

i Doutoranda Marisa Aurea de Sá Falcão
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
marisaaurea@ig.com.br