

A terceira margem do cinema: João Guimarães Rosa em diálogo com Chaplin e Pasolini

The third band of the cinema: João Guimarães Rosa dialoguing with Chaplin and Pasolini

Julio Augusto Xavier Galharte (UEMS)

RESUMO: Neste artigo, comparo alguns textos de João Guimarães Rosa com filmes de Charles Chaplin e Pier Paolo Pasolini. O contraste está baseado nos temas do silêncio e da morte.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; Charles Chaplin; Pier Paolo Pasolini; Literatura e cinema.

ABSTRACT: In this article, I compare some texts by João Guimarães Rosa, with films by Charles Chaplin and Pier Paolo Pasolini. The contrast is grounded in the silence and the death themes.

Keywords: João Guimarães Rosa; Charles Chaplin; Pier Paolo Pasolini; Literature and cinema.

Introdução

A escrita de João Guimarães Rosa estabelece fundas relações com a sétima arte. Não por acaso, ele é um dos autores mais adaptados para o cinema no Brasil. O diálogo desse escritor com cineastas estrangeiros também é intenso.

A partir de alguns textos do escritor brasileiro, é possível “ouvir e ver” algumas “conversas” roseanas com o inglês Charles Chaplin e o italiano Pier Paolo Pasolini.

A admiração por Chaplin não é uma exclusividade roseana. Muitos filmes do cineasta inglês foram objeto de interesse de escritores brasileiros. Mário de Andrade, por exemplo, na revista *Klaxon*, mostrou, em alguns artigos, sua admiração por esse diretor, que surgiu a partir de *O garoto* (1921), já que o humor vinha carregado de humanismo, ausente nas suas películas anteriores, o que, para o autor de *Macunaíma*, revelou um progresso na filmografia chapliana¹ (ANDRADE, 2010, p. 9-13).

¹ Os artigos de Mário de Andrade, publicados na *Klaxon*, em que aparece essa ideia são “The Kid – Charles Chaplin”, “Uma lição de Carlito” e “Ainda *O garoto*”. Esses textos e outros do autor foram coletados no livro *No cinema*, em 2010. Nesse mesmo volume, foram inseridos mais três escritos

Além de inspirarem artigos de Mário de Andrade, os filmes de Chaplin também moveram Carlos Drummond de Andrade à escrita, já que o autor mineiro dedicou alguns poemas ao cineasta. Em um deles, cujo título é “Canto ao homem do povo Charle Chaplin”, o criador de *A rosa do povo* aproximou a figura de Carlitos aos líderes espirituais que salvam as pessoas, devolvendo-lhes a vida perdida: “Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,/ que entraram no cinema com a aflição de ratos fugidos da vida,/ são duas horas de anestesia, [...], – e te descobriram e salvaram-se” (DRUMMOND DE ANDRADE, 2003, p. 221).

Esse sentido transcendente do humor chapliniano exaltado por Drummond, também é evidenciado, por Rosa, em *Tutaméia*, como será visto a seguir.

Rosa e Chaplin: entrelugares

Em “Aletria e hermenêutica”, primeiro prefácio de *Tutaméia*, lê-se:

A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do *humour*, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. (ROSA, 1967, p. 3)

É possível notar uma polissêmica graça nos filmes de Chaplin e em alguns escritos de Rosa? Parece que sim, principalmente quando se leva em consideração o conto roseano “Barra da vaca”. Trata-se da história de Jeremoavo, que deixa as terras da sua família, já que não o queriam mais. Ele, então, chega ao lugar que dá nome à narrativa, Barra da vaca, o que parece uma cena chapliana: seu bigode, seu chapéu e sua roupa “causavam riso e susto” (ROSA, 1967, p. 27). A mesma ambiguidade de Carlitos que apresenta elementos risíveis e graves, como será visto, está posta.

publicados em outros periódicos nos quais Chaplin é mencionado: “Caras”, “O grande ditador” e “Arte inglesa”.

O forasteiro é tratado como um homem de bem até o momento em que começam a surgir comentários de que ele foi um matador, o que pode ter sentido já que está armado: “Só pegara o que vale, saco e dobros do diário, as armas” (ROSA, 1967, p. 28).

No entanto, ele não mata ninguém do povoado, que decide colocar em ação um plano: embebedar Jeremoavo, deixando-o desacordado para levá-lo a outra margem do rio. Se voltasse, seria recebido à bala. Ele não volta. Ao final da história, aparece a menção aos risos que também estavam no início dessa cíclica narrativa: “Dispersou-se o povo, pacífico. Se riam, uns dos outros, do medo geral do graúdo estúrdio Jeremoavo. [...] Tinham graça e saudades dele” (ROSA, 1967, p. 30).

A palavra “graça”, que surge neste trecho do conto, deve ser lembrada ao menos nos dois primeiros significados dos três apontados no mencionado prefácio intitulado “Aletria e hermenêutica” de *Tutaméia*: “gracejo”, “dom sobrenatural” e “atrativo” (ROSA, 1967, p. 3).

O “gracejo” é conseguido por uma dinâmica chapliana: o amálgama homem-animal. O narrador afirma que o protagonista tem pernas de gafanhoto e que andava “pé diante de pé, como as antas andam”. (ROSA, 1967, p. 29).

O andar de Carlitos foi associado por vários críticos ao do ganso e, no filme *Em busca do ouro* (1925), ele é confundido com uma galinha pelo seu amigo, em pleno delírio criado pela fome². Em outra cena, o protagonista, depois de cavar um buraco na neve e colocar lá uma espingarda, vira-se e, como um cachorro, lança neve com os pés sobre o buraco. Em outro filme, *Vida de cachorro* (1918), o processo de associação entre homem e bicho é mais radical: Carlitos, para não se separar do cão, que não é aceito numa casa noturna, coloca-o em suas calças. Resultado: o homem transita pelo salão, exibindo um rabo que abana intensamente.

O segundo significado para o termo “graça”, indicado nesse primeiro prefácio do livro em análise, o de “dom sobrenatural”, pode unir-se ao primeiro sentido apontado, o de “gracejo”, o que é comprovado historicamente, como mostra Jacqueline Ramos. Ela afirma que, na Antiguidade greco-romana, o humor estava associado ao divino. Só na Idade Média ele passa a ser depreciado, sendo relacionado inclusive ao demoníaco. A revalorização do riso ocorre, posteriormente, no Renascimento. Jacqueline observa que

²A aproximação do homem ao ganso e a outros animais, gerando humor, foi estudada por Vladimir Propp, em *Comicidade e riso*.

para Kierkegaard o cômico é instrumento para se atingir uma realidade superior: Deus (RAMOS, 2007, p. 29).

Em Chaplin, questões místicas, também, são tratadas comicamente. No filme *Luzes da ribalta* (1952), o grave assunto da reencarnação – que, no contexto roseano, é objeto de reflexão de Riobaldo, em *Grande sertão: veredas* – torna-se engraçado. O palhaço Calvero canta em um espetáculo:

Aos três anos, explicaram-me/ a reencarnação./ Vivo convencido, desde
então/ E espero com emoção/ O dia de desencarnar/ Fico alegre e impaciente/
Sabendo que poderei voltar/ Sob um aspecto diferente/ [...] Assim, quando
for a hora de voltar/ Escolherei de viver no mar/ Com uma vida de sardinha/
É que vivo a sonhar/ Já estar de manhãzinha/ No fundo azul do mar/ Sem
medo de ser pescado/ Vivendo alegre e molhado/ Ah, a vida no fundo do
mar/ É a vida que vivo a sonhar.

O sentido de “graça” como “dom sobrenatural” está presente em “Barra da vaca”. Se Jeremoavo realmente antes de surgir no povoado era um matador, ele, posteriormente, deixou-se levar pela graça, inspiração divina, que o faria abraçar uma nova vida, como ocorreu num período da vida de Augusto Matraga. Pode-se inclusive notar outras coincidências desse conto de *Tutaméia* com a mencionada novela de *Sagarana*.

Logo que chega à Barra da vaca, Jeremoavo tem delírios que revelam desejos violentos de vingança, como ocorre com Matraga: “Doente e por seguintes dias, rogava pragas das brenhas, numa candura de delírio de com ele apiedarem-se, seria febre malignada” (ROSA, 1967, p. 28).

Os protagonistas de “A hora e vez de Augusto Matraga” e de “Barra da vaca” têm histórias nas quais a morte aparece como tema importante. No caso do conto de *Tutaméia*, ela inclusive surge na sua epígrafe: “Quando eu morrer que me enterrem na beira do chapadão – contente com minha terra, cansado de tanta guerra crescido de coração (Tôo)” (ROSA, 1967, p. 27).

Tais frases foram musicadas por Chico Buarque que ampliou a letra da canção com versos seus, nos quais Manuel (Manuelzão) e Miguilim são mencionados. O resultado foi “Assentamento”, primeira faixa de um CD que acompanhava o livro *Terra*, com introdução de José Saramago e fotografias de Sebastião Salgado, cuja renda foi revertida para os Sem Terra. Jeremoavo, realmente, é quase um “sem terra”, já que

foi expulso por duas vezes de uma moradia. Na primeira vez, foram os parentes que não o quiseram mais no mesmo teto, depois os moradores de Barra da vaca.

O homem em questão quando morrer quer que o enterrem na beira do chapadão “contente com minha terra”, ou seja, feliz com o que em vida ele não teve, uma terra sua. Esta, nesse momento derradeiro, ironicamente, seria aquela que cobriria seu cadáver.

A crítica Heloisa Vilhena de Araújo leu a travessia do rio, feita de modo inconsciente por Jeremoavo, como uma metáfora de sua morte: “Os moradores do povoado esperaram armados durante três dias: se voltasse, matavam-no. Mas ele já morrera, já está fora do mundo” (ARAÚJO, 2001, p.157).

O caráter ambíguo do personagem é observado pela crítica: “A tristeza e sofrimento de Jeremoavo provocaram, pois, medo e risos – ‘riso ou susto’. Provocavam a emoção típica da tragédia – medo – e a katharsis da comédia – riso, segundo Aristóteles. Jeremoavo, em seu ser trágico e cômico, era algo que não conheciam” (ARAÚJO, 2001, p. 157).

Riso e susto são gerados no espectador do filme chapliano *Monsieur Verdoux* (1947), que gira em torno de um *serial killer*. Essa história é igual e diferente à de Flausina do conto “Esses Lopes”, de *Tutaméia*. Ela, como Verdoux, matava seus cônjuges.

O protagonista do filme de Chaplin tenta envenenar uma de suas esposas; Flausina não só planeja como executa esse intento: “Na cachaça, botava sementes da cabaceira-preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia-branca. Só para arrefecer aquela desatada vontade, nem confirmo que seja crime” (ROSA, 1967, p. 46).

Há silêncios nas histórias. Em *Monsieur Verdoux*, um dos assassinatos ocorre na quietude: o protagonista leva a mulher para o primeiro andar do sobrado e vemos apenas uma janela enorme do lado da porta do quarto, pela qual o casal entra. Não há gritos, nenhuma palavra. No entanto, sabemos que ele está matando sua esposa.

No conto roseano, o primeiro Lopes que aparece na vida de Flausina, o Zé, tira-lhe a virgindade e a retira da casa dos seus pais. Ele elimina seus sonhos de casamento: “Mal com dilato para chorar, eu queria enxoval, ao menos, feito as outras, ilusão de noivado” (ROSA, 1967, p. 45).

Ela não expressa revolta nem choro, emudece: “Calei muitos prantos. Aguentei aquele caso corporal” (ROSA, 1967, p. 45). No entanto, as palavras e a vingança vieram

depois: ela aprende a ler e escrever (para depois relatar suas histórias – o conto é narrado em primeira pessoa) e mata os Lopes.

Os motivos dos crimes nas duas histórias, inicialmente, parecem coincidir: obter a herança da pessoa morta³. No entanto, depois eles mostram-se diversos: Flausina elimina os Lopes, agindo por vingança, uma vez que, como se viu, teve seus sonhos de um casamento conforme as normas sociais frustrados por seu primeiro marido. Assim, assassinou-o bem como seus irmãos.

O humor, portanto, pode beirar o trágico, segundo Rosa. Chaplin parecia ter o mesmo entendimento, ao menos é o que notou Mário de Andrade. O escritor paulistano, no artigo “Uma lição de Carlito”, publicado na *Klaxon* n.3, em 15 de julho de 1922, afirma: “[...], sob a roupagem do mais alto cômico, Charlie atingiu a eloquência vital das mais altas tragédias” (ANDRADE, 2010, p. 10).

O cineasta Sergei Eisenstein, ao ver, ao lado de Chaplin, cenas de *Luzes da cidade*, reflete: “[...] na tela, ele [Chaplin] salva a vida de um burguês bêbado que queria afogar-se: mas o candidato ao suicídio somente reconhece o seu salvador quando se embebeda de novo. Cômico? Não. Trágico. É o Tchedorin de Dostoievski. O fraco que apanha do forte” (EISENSTEIN, 1969, p. 213).

O sentido trágico atrás de universos cômicos surge no filme chapliano *Luzes da ribalta* (1952). Nele, aparece a imagem do circo, não como um espaço de espetáculos engraçados, mas conhecemos histórias tristes que se desenrolam em seus bastidores, como no conto “Palhaço da boca verde”, de *Tutaméia*.

Em *O circo* (1928), de Chaplin, tragédias particulares de artistas que provocam o riso ao público também se evidenciam. Depois de envolver-se emocionalmente com uma trapezista, Carlitos a perde e, ao término do filme, ele caminha sem verbo e sem companhia por uma estrada.

Essa cena desse filme mudo pode remeter às palavras de Walter Benjamin, em *A origem do drama barroco*, ao tratar da associação entre o silêncio e a solidão no contexto da tragédia:

O herói trágico só tem uma linguagem que lhe convenha absolutamente: o silêncio. [...]. Com seu silêncio, o herói rompe as pontes que o ligam a Deus e ao mundo e eleva-se acima da esfera da personalidade, que pela fala se demarca e se individualiza, e se refugia na gelada solidão do próprio Eu. [...]

³ Flausina afirma: “Quem morreu mais foi ele. Daí, tudo tanto herdei, até que com nenhum enjôo” (ROSA, 1967, p. 48).

Como pode ele exprimir, senão pelo silêncio, essa solidão, esse desafio rígido da suprema auto-suficiência? (BENJAMIN, 1984, p. 131)

Michelle Federico Sciacca, em seu livro *Silêncio e linguagem*, comenta também sobre o silêncio trágico: “No teatro, uma comédia ou uma farsa é um rumor ininterrupto de risadas. [...]. No teatro, uma tragédia ou um drama; ninguém se move, ninguém fala. [...]. A dor é silenciosa, anula qualquer rumor [...]” (SCIACCA, 1966, p. 46).

Muitas histórias de Chaplin e Rosa evidenciam um entre-lugar: são sérias e engraçadas, apresentando personagens, que carregam em si o bem e o mal. No filme *Pastor de almas* (*The pilgrim*, 1923), um preso foragido acaba sendo confundido com um líder religioso, numa pequena cidade americana. A cena final mostra o protagonista caminhando, dividido, na fronteira entre EUA e México. Essa condição de estar “um pouco lá e um pouco cá” foi observada por Drummond em “Canto ao homem do povo Charle Chaplin”: “Ser tão sozinho em meio a tantos ombros,/ [...],/ *ter um pé em Guerrero e outro no Texas*,/ falar assim a chinês, a maranhense,/ a russo, a negro: ser um só, de todos,/ sem palavra, sem filtro,/ [...]” (o grifo é meu).

O personagem chapliano, em *Pastor de almas*, carrega o híbrido do bem e do mal: ele é um possível criminoso já que estava preso e, no entanto, apresenta alguns rompantes bondosos, como o de não permitir que um ex-presidiário roube uma família. Algo parecido ocorre com Raskolnikov, do romance *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski: depois de matar Lisavieta e a irmã dela, o protagonista da história paga o velório e o enterro do paupérrimo Marmieládov.

A arma desse assassinato foi um machado, mesmo objeto usado por Joãoquerque, do conto “Estória nº. 3”, de *Tutaméia*, para tirar a vida de Ipanemão. Em outra narrativa do mesmo livro, “Droenha”, Jenzirico, depois de ter atirado em um homem, é perseguido por fantasmas e repensa o sentido da sua ação, como o protagonista do mencionado romance dostoiévskiano⁴.

O universo cômico de Chaplin, que aceita silêncios de cunho trágico de seus personagens concomitantemente bons e maus, impressionou e influenciou intensamente outro cineasta: Pier Paolo Pasolini. O diretor italiano é, a seguir, comparado com Rosa.

⁴ Rosa reconheceu a importância de *Crime e castigo* para a criação de seu romance *Grande sertão: veredas*, quando afirmou a Gunter Lorenz que Riobaldo *é algo assim como Raskolnikov* (ROSA, apud: LORENZ, 1991, p. 96).

Tutaméias e Teoremas: Rosa e Pasolini

No filme *A terra vista da lua*, um dos episódios, *As bruxas*, tem roteiro e direção de Pier Paolo Pasolini. Nele, o ator Nineto e um famoso comediante italiano, Totò, procuram uma mulher para se casarem. As situações dessa busca são nitidamente inspiradas em Chaplin, e o cineasta inglês, inclusive, aparece em um retrato emoldurado que fica pendurado na casa de Totò e da esposa, que depois de muito custo é encontrada.

Mais uma homenagem a Chaplin é prestada por Pasolini em outro filme. O diretor italiano adaptou para o cinema o livro *The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer. Em uma das cenas, vê-se um faminto devorar um doce, que está nas mãos de uma criança que está no colo do pai, que não vê o que está ocorrendo. Essa cena é uma referência a uma sequência de um filme mais antigo: *O circo*, de Charles Chaplin.

Como um bom admirador de Chaplin, Pasolini misturou elementos risíveis e sérios em outro filme que tem como um dos temas a fome, *A ricota* (1963), uma das quatro histórias de *Rogopag*, título construído a partir do sobrenome de seus diretores: Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti.

A ricota é um filme sobre um filme: ele mostra os bastidores das filmagens da crucificação, ocorridas em solo italiano, sendo dirigidas por um cineasta interpretado por Orson Welles. Stracci, um dos atores, não havia comido naquele dia e nos anteriores. O elenco percebe isso e começa a lhe dar uma imensa quantia de comida, que é devorada ao som das risadas dos que assistem a esse “espetáculo” superficialmente cômico, mas com fundo trágico⁵. Quando, já na cruz, depois do grito de “ação!” do diretor, ouve-se apenas o silêncio do ator: é a mudez associada à morte, já que ele sucumbiu a uma congestão.

O mito cristão inspirou outro filme de Pasolini: *O evangelho segundo São Mateus* (1964). Num primeiro momento, o cineasta pensou em rodar esse filme em Jerusalém, depois optou por outro lugar: o país em que nasceu. As locações do batismo de Jesus no Jordão ocorreram num riacho entre Orte e Viterbo, no norte da Itália. A sequência do Monte das Oliveiras foi filmada entre a Villa de Adriano e Tivoli, próximo de Roma. As cenas em que Cristo é tentado por Satanás foram registradas nas encostas do monte Etna, na Sicília (BOUQUET, 2003, p. 72-3).

⁵ As cenas em que Stracci devora os alimentos são apresentadas em velocidade rápida, lembrando os filmes chaplinianos. Pasolini afirmava que Chaplin e Eisenstein eram as suas grandes inspirações.

Rosa viu e apreciou quase integralmente o filme *O evangelho segundo São Mateus*, de Pasolini. Essa informação é do cineasta David Neves, indicando que isso se deu em Gênova, quando o escritor estabeleceu vários diálogos com um grupo de cineastas brasileiros, entre eles Cacá Diegues, Glauber Rocha e Paulo Cezar Saraceni. David enuncia:

Alguém (Glauber, talvez) havia recomendado ao escritor a visão de *O evangelho segundo São Mateus* lançado há poucos dias num cinema na via XX di Settembre. Um desses encontros foi posterior, imediatamente posterior, a esse conselho. E foi deliberadamente provocado pelo escritor que nos procurou num tranquilo fim de jantar. Lembro-me que vinha decidido a prestar contas do que tinha sentido, ao ver o filme de Pasolini. Suas opiniões e o modo de tecê-las nunca mais me saíram da memória. Posso recordar aqui que o que foi dito era de modo geral favorável ao filme, salvo no que respeita o episódio de Pilatos, que fora tratado “muito superficialmente”, sem levar em conta o fato “de Pilatos por sete vezes ter tentado salvar a vida de Jesus”. (NEVES, 2004, p. 319).

Talvez Rosa tenha apreciado quase totalmente esse filme de Pasolini, porque ele tem aspectos diferentes dos hollywoodianos com o mesmo tema. Laércio Torres de Góes, no livro *O mito cristão no cinema*, ao comparar *O evangelho segundo São Mateus*, de Pasolini, com *O rei dos reis* (1961), de Nicholas Ray, afirma:

O vestuário, diferente do filme hollywoodiano, é simples. Os cenários são rústicos e a paisagem, árida. As interpretações dos atores são comedidas, eles têm feições comuns, sendo fiéis ao tipo judeu. As feições dos personagens “maus” não diferem dos bons, como geralmente acontece nos filmes americanos. Os efeitos especiais são pobres e simplórios [...]. (GÓES, 2003, p. 107-108).

Com relação à representação de Cristo no filme de Pasolini, Laércio enuncia:

O filho de Deus não é loiro de olhos azuis, mas moreno, franzino. [...]. Naquele rosto comum o povo não se sente distanciado, [...]. Os camponeses, proletários, operários, mendigos, marginalizados, todos podem olhar para Cristo. Ali está o filho de Deus, porém um filho de Deus que está perto, que parece com eles verdadeiramente. (GÓES, 2003, p. 107).

O desejo de aproximação do povo é um elemento em comum revelado nas obras de Rosa e de Pasolini. O primeiro muito se calou para ouvir, atentamente, a cultura popular do sertão mineiro e o segundo também se ateu ao silêncio da escuta para embrenhar-se na cultura popular tanto da zona rural quanto da urbana na Itália.

Como o pai de Pasolini era militar e sempre se deslocava, o cineasta morou em vários lugares, conhecendo bem o mundo das cidades e dos interiores do seu país. Seu

primeiro livro de poesia, inclusive, foi escrito em dialeto friulano, ou seja, um falar específico de Friuli, lugar rural em que nasceu. Pasolini cursou Letras e, como Rosa, era leitor de Saussure⁶, o que o fazia valorizar os vários falares de um determinado país, sem hierarquizá-los.

Antes de dirigir seu primeiro filme, ele foi chamado por Federico Fellini para colaborar nos diálogos de *Noites de Cabíria* (1957), bem como para inserir nas falas dos personagens pobres a linguagem dos subúrbios romanos. Quando passa a filmar, Pasolini opta por esse tipo de linguagem já que seus personagens são gente sem posses.

João Guimarães Rosa, servindo-se da linguagem do povo, no conto “Presepe”, de *Tutaméia*, também ambientou no seu país a história de Jesus, como Pasolini em *O evangelho segundo São Mateus*, e retomou a história crística, misturando a ela elementos cômicos e trágicos, como fez o mesmo diretor italiano em *A Ricota*.

Em “Presepe”, o octogenário Tio Bola, na noite de Natal, numa fazenda mineira, coloca-se no lugar do recém-nascido Jesus. Ele pede ao empregado Anjão – a escolha desse nome para o personagem não é inocente, nesse contexto – que leve ao curral um boi e um burro, para circundá-lo: “Deitava-se no cocho? [...]. Tão gordo fôra; e, assim, como era, tinha só de deixar de fora seus rústicos cotovelos”. (ROSA, 1967, p. 120-121).

O silêncio, no conto “Presepe”, ganha significado mítico, ou seja, nele, toma destaque a mudez primeva, anterior à criação da palavra⁷: “Natal era animação para surpresas, tintins tilintos, laldas e loas! O burro e o boi – à manjedoura – como *quando os bichos falavam e os homens se calavam*. (ROSA, 1967, p. 119, o grifo é meu).

Os polissêmicos silêncios foram interesse de Pasolini e Rosa. O diretor italiano, no ensaio “Cinema de poesia”, estabelece uma diferença entre a linguagem da literatura e a do cinema, indicando que a primeira atém-se, basicamente, à palavra, e a segunda a outros tipos de signos, como os mímicos. (PASOLINI, 1982, p. 137). No cinema, a materialidade em si (ou seja, o conjunto composto pelas pessoas, paisagens, etc.) comunica, sem necessariamente precisar do verbo.

Os mutismos despontam no filme *Teorema* (1968), de Pasolini, e na novela roseana “Buriti”, de *Corpo de baile*: a mudez quase absoluta é algo em comum entre Iô Liodoro, imerso em seu “silenciosão” (ROSA, 2006, p. 645), e o visitante que se instala

⁶ O escritor mineiro possuía o livro *Curso de Linguística*, no original, em francês.

⁷ Theodor Reik afirma: “Como no Evangelho de João, devemos acreditar que no início era o verbo, mas antes havia o grande silêncio. (REIK, 1989, p. 20, nota de rodapé).

na casa da rica família italiana na história pasoliniana.

Evidencia-se, não só o mutismo dos personagens dessas obras, mas também o dos seus autores, que retiram de circulação qualquer comentário didático, para que, assim, o leitor/o espectador possa preencher as silentes lacunas semânticas da narrativa, seja ela escrita ou filmada. São obras que devem ser ciclicamente retomadas, para que uma interpretação mais amadurecida possa ser gerada. Pasolini tinha motivos políticos para criar um filme com esses silêncios que evidenciam o caráter antididático da obra. Maria Betânia Amoroso afirma:

Em *Teorema* (1968), antes um romance, e em *Pocilga* (Porcile, 1968-9), o diretor faz com que as histórias e as narrativas cinematográficas se tornem mais complicadas, obedecendo a sua obstinada intenção de não ceder às facilidades exigidas pela sociedade do espetáculo. A intolerância para com o universo do consumo era absoluta. (AMOROSO, 2002, p. 78).

Suzi Frankl Sperber afirma que em “Buriti” ocorre um processo em que se reconhece o significante dos discursos e, no entanto, o(s) significado(s) pode(m) se aproximar da infinitude, do indizível, do opaco: “Há uma margem para o indefinido, que poderá ser preenchido com inefável, com indizível ou com aquilo que for sugerido pela intertextualidade não necessariamente transparente”. (SPERBER, 1982, p. 64).

As lacunas semânticas de “Buriti” foram notadas também por Luiz Costa Lima, no quinto capítulo do seu livro *As metamorfoses do silêncio*. Segundo o crítico, elas aparecem principalmente nas falas de Zequiél. A novela, muitas vezes, é “forjada em código complexo, que distingue e enuncia além do dado”. (LIMA, 1974, p. 172).

O que Sperber e Lima notaram relaciona-se, em certa medida, a um tipo de silêncio, que é aquele comentado pelo escritor argentino Juan José Saer, em uma entrevista à *Folha de São Paulo*:

há o que se silencia no texto, [...]. Isso ocorre com muitos autores, alguns extremamente elípticos, que dizem menos do que queriam dizer e muitas vezes nem sequer sugerem. As coisas não ditas ficam então flutuando, porque o leitor percebe que foram silenciadas conscientemente. (SAER, 1999, p. 5-5).

Além do silêncio, a morte é tema recorrente nos filmes de Pasolini e nos escritos de Rosa. Em *Gaviões e passarinhos*, Totò e Ninetto atravessam bairros periféricos da Itália para rumarem para o leste. No caminho se deparam com o falecimento, já que

vêm apenas os cabelos de uma mulher cujo restante do corpo está coberto por um lençol. Ela cometeu suicídio.

Os dois prosseguem a caminhada e Ninetto diz: *Papai, acho que a vida não é nada*. Totò lhe responde: “Claro! A morte é tudo!”.

A morte faz-se presente em quase todos os filmes de Pasolini. Ela também se associa à sua noção de montagem cinematográfica. O diretor italiano diferenciava o conceito de plano-sequência do de montagem da seguinte maneira: o primeiro é a vida, ou seja, uma movimentação que não se fragmenta, não se interrompe. Já a montagem relaciona-se à morte, pois é só com o óbito que se tem a noção de totalidade da existência do personagem e aí, sim, é possível embaralhar passagens dela, expô-la aos cortes, à seleção e à organização das cenas. Ele afirma:

De fato, mal uma pessoa morre, e já se efetua, de sua vida apenas concluída, um a rápida síntese. Caem no nada milhões de atos, expressões, sons, vozes, palavras, e apenas algumas dezenas ou centenas delas sobrevivem.[...]. Mas algumas dessas frases resistem, como que por milagre, inscrevem-se na memória como epígrafes, ficam suspensas na luz de uma manhã, na doce escuridão de uma noite. A mulher e os amigos choram ao recordá-las. Num filme, são essas frases que restam. (PASOLINI, apud: LAHUD, 1993, p. 49).

É possível perceber analogias entre a tarefa de narração de Riobaldo e a função de montador fílmico apontada por Pasolini, já que o relato só se faz depois da morte de Diadorim. A organicidade dada aos fatos pelo narrador e protagonista do romance roseano parece equivalente à proposta de estruturação fílmica pasoliniana tida como moderna, já que não respeita a linearidade, opondo-se a um andamento convencional das cenas, típico do cinema clássico.

Pode-se dizer que Pasolini, de modo indireto, leu *Grande sertão: veredas*. É preciso esclarecer: o diretor italiano viu e apreciou *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, que segundo o próprio Rosa seria uma leitura fílmica de *Grande sertão Veredas*. O crítico José Carlos Avellar, em seu livro *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, afirma:

Gustavo Dahl tem na memória o comentário de Guimarães Rosa para Glauber logo depois de ver *Deus e o diabo na terra do sol* pela primeira vez em Gênova: o filme, sem deixar de ser o filme, era simultaneamente um pouco do Grande sertão: veredas. (AVELLAR, 2007, p. 284).

Pasolini menciona Glauber no ensaio “O cinema de poesia”, quando afirma que poderia, para estudar a questão sinalizada no título, analisar a produção do cineasta brasileiro. No entanto, atém-se a Antonioni, Bertolucci e Godard. Em todos esses cineastas, Pasolini destaca o uso da subjetiva indireta livre, ou seja, a já mencionada adaptação para a sétima arte do recurso literário do discurso indireto livre.

A morte com sentido negativo, ou seja, de finitude enfrenta uma inimiga muito forte nos filmes de Pasolini e nos escritos de Rosa: a ciclicidade.

Gaviões e passarinhos termina como começou: Totò e Ninetto caminhando na estrada. É o que ocorre também em “Buriti”: Miguel, no epílogo, está num *jeep*, indo em direção à fazenda do Buriti Bom para rever Maria da Glória, depois de um ano. Esse também é o início da novela e, em seu miolo, vemos descortinar o que houve entre ele e os outros personagens no tempo que antecede essa ação.

Se tomarmos *Corpo de baile* como um todo, a história de Miguel também é cíclica, pois a primeira narrativa do volume, “Campo Geral”, é sobre Miguel, só que criança; ele é o Miguilim, como vários críticos já apontaram. Uma evidência, nesse sentido: Miguel afirma que seu irmão Dito morreu, o que lhe causou imensa dor. O nome é exatamente o mesmo do irmão de Miguilim e a dimensão da dor da morte é idêntica. *Teorema* termina como começa: um empresário entrega aos funcionários a sua fábrica.

Cíclica também é a história de Cristo, quando é lida quatro vezes, de acordo com cada evangelista, e o mesmo se pode dizer do filme *Teorema* que termina como começa: um empresário entrega aos funcionários a sua fábrica.

“Buriti” e *Teorema* dialogam intensamente. Na narrativa roseana, Lala, depois de ser abandonada pelo marido, é levada pelo seu sogro, Iô Liodoro, de Belo Horizonte ao interior mineiro, mais especificamente para a fazenda do Buriti-Grande. Lá, conhece as irmãs Maria Behú e Maria da Glória, envolvendo-se afetiva e sexualmente com esta. Lala também atrai intensamente Iô Liodoro, provocando-o. Sua chegada à fazenda altera, portanto, todo o seu cotidiano.

O mesmo ocorre em *Teorema*, de Pasolini, um convidado vai para a casa de uma família burguesa na Itália, envolvendo-se, sexualmente, com pais e filhos⁸. O sexo nesse

⁸ A homossexualidade aparece, ainda, em outros filmes pasolinianos, como *As mil e uma noites* (1974), *Os contos de Canterbury* (1972) e, junto com a heterossexualidade, surge em *Os comícios do amor* (1965), um documentário sobre a sexualidade dos italianos.

filme tem conotação divina, já que é a partir dele que os integrantes dessa família passam a questionar sua mesquinhez e superficialidade ante a vida. Esse convidado parece ter sido enviado do Alto para mostrar a esses endinheirados o valor imaterial dos sentimentos nobres. Emília, a empregada da casa também tem contato sexual com o moço, o que faz com que ela volte para a zona rural de onde saiu, curando pessoas e fazendo vários milagres, como Jesus. A mãe dessa personagem é representada pela progenitora de Pasolini, que atuou como Maria em *O evangelho segundo São Mateus*.

Do mesmo modo, assuntos místicos estão inseridos em “Buriti”. A imagem crística é modelo não só para Emília, de *Teorema*, mas também para a beata Maria Behú, dessa novela de Rosa, que milagrosamente, com sua morte cura a insônia e o mal-estar de Zequiel.

Para Pasolini, o cristianismo é fundamental, principalmente em sua feição católica, apesar de a Igreja, como instituição, ser alvo de intensas críticas suas; em *O evangelho segundo São Mateus*, o diretor inseriu na trilha sonora uma música protestante.

Em Rosa, como se viu, não só o Cristianismo em suas versões católica e protestante o interessam, mas também sua feição espírita, bem como as religiões sincréticas brasileiras, ligadas a universos indígenas, africanos. Em “Buriti”, a referência católica está bastante presente na figura de Maria Behu, enquanto as religiões afro-brasileiras são representadas por personagens como Do-Nhã, que “desmancha coisa feita”, uma mulher com três nomes (Mariazé, Maria Dá-Quinal e Jiminiana), com suas “ciências finas”, e João Diagão, “um preto africano de tão idoso”, empenhado em seus “trabalhos-ajudados”. Além disso, em “Campo geral”, outra novela de *Corpo de baile*, há a Mãitina, uma negra que esculpe na mandioca seus “santos africanos”.

O interesse e o respeito generalizado de Rosa pelo maior número possível de religiões fica evidente em *Grande sertão: veredas*.

O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara a loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque, Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles.

Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. [...]. Olhe tem uma preta, Maria Leôncia, [...], as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi que reza com grandes meremerências, vou efetuar com ela trato igual.

Grande sertão: veredas encerra-se com a palavra “travessia”, seguida da lemniscata. Assim, circularmente a morta Diadorim faz-se presente de modo vívido na existência de Riobaldo, que em sua narrativa trata de questões da alma, elemento que não se finda.

Considerações finais

João Guimarães Rosa, como Chaplin, consegue lançar sobre o ecrã da imaginação de seu leitor fundas reflexões sobre os aspectos silentes, graves e engraçados que a morte pode apresentar. Ainda há no imaginário literário-cinematográfico de Rosa elementos que remetem ao “cinema de poesia” de Pasolini, já que tanto para o autor de *Tutaméia* quanto para o criador de *Teorema* muito se diz com as palavras e os mutismos na literatura e no cinema, que anseiam afinar-se com significados místicos e com a força das culturas populares.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *No cinema*. Organização de Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *As três graças*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. (Tradução, apresentação e notas de Paulo Rouanet). São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BOUQUET, Stéphane. *L'Évangile selon Saint Matthieu*. Paris: Cahiers du Cinéma/Scérén-CNDP, 2003.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. [Tradução de Gustavo A. Doria]. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

- GÓES, Laércio Torres de. *O mito cristão no cinema*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.
- LORENZ, Gunter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.
- NEVES, David E. Guimarães Rosa e o cinema. In: *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. [Org. e introdução de Carlos Augusto Calil]. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 318-321.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Portugal: Assirio & Alvim, 1982.
- RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutaméia*. São Paulo. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. 2007.
- REIK, Theodor. No início é o silêncio. In: NASIO, J. D. (Organizador) *O silêncio em psicanálise*. Campinas: Papyrus, 1989, p. 15-20.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Edição comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- SCIACCA, Michele Federico. *Silêncio e linguagem*. Rio Grande do Sul, 1966.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.
- XAVIER, Ismail. Cinema moderno segundo Pasolini. São Paulo. *Revista de Italianistica*. São Paulo, v.1, n.1, 1993, p.101-109.