**A LETRA, O ECRÃ E AS TRAVESSIAS:
GUIMARÃES ROSA EM DIÁLOGO COM EISENSTEIN,
KUROSAWA E FELLINI**

Julio Augusto Xavier Galharte

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Resumo. Neste ensaio, seleciono algumas das curtas e enigmáticas narrativas do livro *Tutameia*, de João Guimarães Rosa, para um contraste analítico com a poesia cinematográfica de Sergei Eisenstein, Akira Kurosawa e Federico Fellini. Os dois últimos eram muito admirados pelo escritor brasileiro e o primeiro, apesar de nunca ter sido citado pelo criador de *Grande sertão veredas*, manteve, com a sua obra, um diálogo instigante. O fio condutor dessas “conversas” é o tema da morte, tão recorrente nas produções desses artistas e tão multifacetado em seus matizes semânticos.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa, Sergei Eisenstein, Akira Kurosawa, Federico Felini, morte.

Abstract. In this essay, I select some of the short and enigmatic narratives from the book *Tutameia*, by João Guimarães Rosa, for an analytical contrast with the cinematographic poetry of Sergei Eisenstein, Akira Kurosawa and Federico Fellini. The latter two were greatly admired by the Brazilian writer and the former, although never mentioned by the creator of *Grande sertão: veredas*, maintained an engaging dialogue with his work. The guiding thread of these “conversations” is the theme of death, so prevalent in the productions of these artists and so multifaceted in its semantic nuances.

Keywords: João Guimarães Rosa, Sergei Eisenstein, Akira Kurosawa, Federico Felini, death.

“[O homem] Quando morre, morre?”
Carlos Drummond de Andrade

A terceira margem da sétima arte

É possível “assistir” a alguns diálogos de João Guimarães Rosa com o cinema? É viável projetar, em um ecrã de análises, sequências em que o autor brasileiro contracena com Sergei Eisenstein, Akira Kurosawa e Federico Fellini? Entendo que sim. Para chegar a essa resposta, busquei pistas deixadas pelo escritor na sua biblioteca particular, em uma conversa entre ele e Glauber Rocha e numa carta que escreveu a seu tradutor italiano em 1965.

Suzi Frankl Sperber anexou, ao final de seu *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*, um levantamento dos livros que pertenceram ao criador de *Grande sertão: veredas*. Entre eles, está *Rashomon and Other stories*, uma coletânea de contos de Ryunosuke Akutagawa¹. A narrativa homônima à obra e “In a grove” serviram de base para o filme *Rashomon* (1950), de Kurosawa. Coincidentemente, esses dois escritos foram os únicos do volume que ganharam anotações de Rosa e a coincidência novamente aparece no conto rosiano “Antiperipleia”, de *Tutameia*, o qual, com relação ao texto de Akutagawa e ao filme de Kurosawa, tem elementos comuns quanto aos personagens e aos tratamentos polifônicos de seus discursos em torno de uma morte.

Rosa era admirador de Kurosawa, como declarou a Glauber Rocha, que também se fazia presente na biblioteca rosiana com a obra *Revisão crítica do cinema brasileiro*². O cineasta baiano, na introdução de seu único romance, *Riverão Sussuarana*, registrou esta frase do escritor mineiro dita a ele: “Gosto de Griffith, Akira Kurosawa e John Ford”³.

Rosa omitiu nessa lista de cineastas o nome de Federico Fellini, mas não deixou de citá-lo ao tradutor de seus textos para o italiano, Edoardo Bizzarri, em uma missiva na qual conta que esteve na Itália e foi rodeado de fotógrafos e repórteres, perguntando sobre seus livros. Ao analisar a cena, o remetente enuncia: “parecia um filme de Fellini” (ROSA, 2003,

¹ Esse e outros livros que pertenceram a Rosa estão na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

² Suzi Frankl Sperber. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo: 1976, p. 194.

³ João Guimarães Rosa, apud Glauber Rocha. *Riverão Sussuarana*. Santa Catarina: Editora da UFSC, 2012, p. 11.

p. 169). Com essas palavras, é inevitável lembrar das cenas de *Doce vida* (1959), em que os personagens ligados ao cinema são assediados por repórteres e fotógrafos. Em *8 e 1/2* (1963), ocorre o mesmo, com a seguinte diferença: a metalinguagem, já presente na película anterior, se intensifica, pois trata-se da história de um cineasta, que é mostrado em vários momentos de seus processos criativos.

No já mencionado livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha, que Rosa possuía, um texto atribuído a Sergei Eisenstein é citado. Usei a palavra atribuído, porque é possível que Mário Peixoto o tenha escrito, assinando-o como o diretor de *O encouraçado Potemkin*. No ensaio, aparece um discurso elogioso ao filme *Limite* (1929), de Peixoto. Apesar de Rosa, provavelmente, ter lido um texto atribuído a Eisenstein, não encontrei a informação de que o escritor mineiro tenha assistido a algum filme do cineasta letão. No entanto, isso não impede uma comparação entre ambos. Há inclusive quem já o tenha feito: a teoria inovadora da montagem eisensteiniana foi relacionada ao universo de Rosa por duas críticas, Maria Luiza de Castro da Silva e Irene Gilberto Simões. Pode-se retomar a comparação entre Rosa e esse cineasta, iniciada por Irene e Maria Luiza, mas tendo um foco que não seja o da montagem? Parece que sim, pois é possível contrastá-los a partir da morte, tema tão recorrente nas suas produções.

Morte, metalinguagem e polifonia são algumas de várias coincidências entre os textos do escritor brasileiro e os filmes dos três cineastas. Miremos e vejamos como se dá essa rica conversa entre esses artistas.

Rosa e Eisenstein

No conto “Azo de almirante” (do livro *Tutameia*), de Rosa, e no filme *O encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, desponta a morte, coincidentemente motivada por causas coletivas e heroicas, recebendo este tema, no entanto, tratamentos diferentes dos dois artistas, como apontarei.

O encouraçado Potemkin mostra uma revolta dos marinheiros na Rússia, em 1905, a qual antecedeu a revolução socialista de 1917. Vakulintchuk, um dos marinheiros da nave, propõe uma rebelião contra as condições subumanas a que ele e seus companheiros são submetidos: comida estragada, trabalho demasiado etc. Num conflito, ele é morto e seu corpo é velado no próprio Potemkin, recebendo a visita de várias pessoas pobres de Odessa, identificadas com aquele que lutou por eles. Em uma larga escadaria dessa cidade, esses pobres são mortos. Esse conflito é apresentado por intermédio da divisão da tela: no alto da escadaria, estão os

fortes (homens armados, representando a opressão da aristocracia russa) e em baixo, homens, mulheres e crianças, todos desprovidos de armas, que saúdam os tripulantes revoltosos do *Potemkin*. A montagem dessa passagem do filme intensifica sua tensão, contrastando cíclica e repetidamente o alto (os que portam armas) e o baixo (os desarmados).

Muitas mortes em cenários aquáticos ocorrem igualmente no “Azo de almirante”; no entanto, a dessemelhança desponta: na história do escritor brasileiro, esses óbitos ganham uma dimensão espiritualizada (além da social), o que não ocorre no filme de Eisenstein. A comprovação dessa diferença pode se dar a partir da observação da escolha do nome do personagem rosiano, Hetério, pois sua sonoridade remete a etéreo, ou seja, “de natureza espiritualmente elevada” (dicionário online *Aulete*). Não por acaso, uma das imagens apresentadas do protagonista é aquela na qual tinha “em mãos o rosário e o remo”⁴. Ademais, Hetério, em determinado ponto da história, passa a levar, em trabalho amoroso, pessoas pobres e necessitadas de cura até a presença de “uma mulher milagreira jejuadora”⁵. A noção de travessia, com sentido místico, aparece no texto e o próprio Hetério, muito crédulo, junta-se aos “peregrinos da santa”⁶.

O amor pelos pobres revela-se tanto em Eisenstein quanto em Rosa, mas os assuntos místicos interessam muito mais a este do que àquele. A figura do padre (que tem grande importância, por exemplo, para a segunda fase da vida do protagonista da novela rosiana “A hora e vez de Augusto Matraga”) é alvo de ataques nos filmes eisensteinianos, aparecendo como força retrógrada à marcha histórica soviética. Isso se evidencia em *O encouraçado Potemkin*, em que um homem com batina, portando um crucifixo, tenta impedir a revolta dos marinheiros diante dos maus tratos e das injustiças que ocorrem no navio. A expressão fisionômica desse personagem revela intenso ódio. Ante Vakulintchuk, aquele que defendeu sua classe dos maus tratos e das injustiças rotineiras no navio, ele afirma: “Deus castiga!”.

Em outro filme eisensteiniano, *O novo e o velho - a linba geral* (1928): um grupo de peregrinos, numa zona rural, segue um padre, que promete chuva, tão importante para esses agricultores pobres. Os ventos sopram, o céu fica escuro, mas a água não vem. Eles olham furiosos para aquele que fez uma promessa falsa, diferentemente de Nhinhinha, a garota milagreira do conto rosiano “A menina de lá”, de *Primeiras estórias*, que em ação mágica faz com que uma benção pluvial desça naquele pobre roçado sertanejo.

⁴ João Guimarães Rosa. *Tutaméia - terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 25.

⁵ Idem, p. 25.

⁶ Idem, p. 24.

Retomando o tema da morte em “Azo de almirante”, Hetério numa enchente salva muitas pessoas, empenhado em franca “socorreria”⁷. No entanto, as águas não pouparam a vida de sua esposa e suas filhas, que morreram afogadas, enquanto ele resgatava a vida de desconhecidos. Em um embate, um de seus filhos morre baleado e, ao final da narrativa, o próprio Hetério, depois de virar sua canoa que teve um rombo no “brejo da beira”, “atolado se aquietou. Acharam-no – risonho morto”⁸. O riso no rosto do falecido faz entranhar na morte um significado etéreo (não há como escapar dessa palavra), pois parece indicar a noção de que Hetério morreu feliz, com a consciência tranquila de quem na vida sempre foi abnegado, colocando o Outro em primeiro lugar. Isso parece esvaziar da morte seu possível sentido trágico.

Em *O encouraçado Potemkin*, ao contrário, tem-se, na maior parte das vezes, o tom da tragédia, pois esta gerava um grande interesse em Eisenstein, o qual a relacionava às mortes dos pobres, ao longo da História da Rússia. Nos filmes eisensteinianos, o morrer é findar-se, exceto em *Que viva México!*, pois o óbito, várias vezes, é apresentado com base nas religiões indígenas dos mexicanos. Essa película mostra o impacto que Eisenstein, o roteirista e assessor de direção Grigory Alessandrov e o cinegrafista Eduardo Tisse sentiram quando pisaram nas terras mexicanas, permanecendo nelas durante dois meses em 1931. Seus guias no país foram os pintores Diego Rivera, David Siqueiros e Jose Orozco. É mostrada, no filme, a festa do dia dos mortos, que vira ao avesso o sentido costumeiro da morte, porque se pauta na alegria e na comemoração. Veem-se “crânios” feitos de doces, “caixões” de chocolate e pessoas dançando animadamente. O narrador afirma: “O mexicano debocha da morte. [...]. Este não é um culto à morte, não é a quietude de uma pedra, mas o triunfo do homem sobre a morte”.

O óbito não é a finitude para os mexicanos, pois as heranças de fé indígena indicam que os mortos continuam presentes entre os vivos, comunicando-se com estes e deixando patente seu grande poder de influência sobre suas existências. Em *Que viva México!*, nota-se que as religiões de origem indígena são mais aceitas por Eisenstein do que aquelas difundidas pelos europeus nas três Américas, contra as quais o cineasta acumulava críticas. Em um trecho do filme, mostra-se a Festa da Santa de Guadalupe. Enquanto as imagens surgem, ouvem-se estas palavras:

A ação desta história é o cenário durante o banquete da Virgem Santa de Guadalupe, mas isso também é um lembrete anual da conversão espanhola do México em uma colônia sangrenta e de sofrimento. Cortes conquistou

⁷ Idem, p. 26.

⁸ Idem, p. 26.

o México no século XVI. Os monges que vieram com ele acabaram com os cultos pagãos com fogo e espada.

Rosa, diferentemente do cineasta, aceitava igualmente os cristianismos, provindos dos europeus (catolicismo, protestantismo e espiritismo), e as religiões indígenas. O diálogo entre as culturas indígenas e a literatura rosiana foi percebida por Suzi Frankl Sperber, em “Rogando coisas de salvação urgente: em busca da Terra sem Mal”. Ela nota a presença de referências míticas indígenas em *Grande sertão: veredas*, principalmente no tema que aparece mencionado no título desse seu ensaio: a busca da terra sem males. A crítica observa ainda que Rosa recorria a dicionários de Tupi e teve sensibilidade para apreender, nos habitantes mineiros, resquícios de pensamento indígena⁹.

O México foi apresentado a Eisenstein, como indiquei, por Rivera, Siqueiros e Orozco, três pintores daquele país. As artes plásticas eram um interesse desse diretor, o qual pensou em estudar, antes do cinema, a pintura. Foi esta que o levou à sétima arte, o que se refletiu profundamente em seu pensamento cinematográfico, pois, por exemplo, entendia que quadros de El Greco eram puro cinema. Além disso, Eisenstein desenhava e pintava, concebendo, inclusive, por intermédio de lápis, pincel e tinta, vários personagens e várias cenas, antes de serem rodadas. A mesma estratégia era usada por Akira Kurosawa, com quem Rosa também manteve um especial diálogo.

Entre jagunços, samurais e médiuns: Rosa e Kurosawa

Um avizinhamento entre Rosa e Kurosawa, até o momento, ainda não foi feito pelos críticos. No entanto, Antonio Candido, sem incluir o cineasta japonês em sua análise de *Grande sertão: veredas*, deu o primeiro passo nesse sentido, apresentando coincidências entre o universo dos jagunços de Rosa e o dos samurais (tão presentes nos filmes de Kurosawa). Segundo o crítico, o código de conduta da comunidade jagunça nesse romance e o bushidô (leis dos samurais) apresentam analogias, principalmente no concernente ao que “regula a admissão e a saída, os casos de punição, os limites da violência, as relações com a população, a hierarquia, a seleção do chefe”¹⁰. Em *Grande sertão: veredas*, há um julgamento, e não é aceito o pedido de um dos jagunços para que o inimigo capturado fosse pisoteado pelos cavalos, pois isso extrapolaria as leis do bando. Em outro escrito de Rosa, “A hora e vez de Augusto Matraga”,

⁹ Suzi Frankl Sperber. “Rogando coisas de salvação urgente: em Busca de terra sem mal”. In: Fantini, Marli (organizadora). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008, p. 195.

¹⁰ Antonio Candido. “O homem dos avessos”. *Tese e antítese: ensaios*. [4ª edição]. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 2002, p. 129.

Joãozinho Bem-Bem afirma que seus jagunços lhe dão muito trabalho, ou seja, muitos deles tentam sair das regras. É desse personagem esta frase: “Gente minha só mata as mortes que eu mando, e morte que eu mando é só morte legal!”¹¹.

Além das “mortes legais”, segundo os princípios jagunços, Rosa também apresenta aquelas por causas naturais, por doença. O escritor, certa vez, disse que sua atuação na medicina teve grande importância por colocá-lo continuamente diante da extinção da vida biológica. Essa profunda experiência parece ter inspirado Rosa a criar alguns personagens médicos, conviventes com a morte, como aqueles de “Corpo fechado” e “Minha gente” (do livro *Sagarana*). É importante observar que estes se interessam pela magia e cura populares, como também ocorre com o protagonista do filme *Barba ruiva* (1965), de Kurosawa.

A morte, em Kurosawa e Rosa, também pode estar cercada de mistérios e incertezas, como em *Rashomon* e “Antiperipleia”. Em ambos os casos, não se sabe quem assassinou um homem. O filme *Rashomon* foi baseado em duas narrativas do escritor japonês Ryunosuke Akutagawa: “Rashomon” e “Em um bosque”. Uma cena da película parece ter inspirado a capa do livro *Rashomon and other stories*, em uma edição japonesa, com tradução para o inglês, publicada pela editora E Tuttle, em 1952. No desenho da capa, veem-se os três personagens principais de “Em um bosque”: em primeiro plano, está o ladrão Tajomaru, segurando uma mulher e, ao fundo, aparece o esposo desta, amarrado, olhando os dois. Na orelha da obra, é feita uma menção à película de Kurosawa: “Duas das histórias deste livro, *Rashomon* e *Em um bosque*, são as fontes para o filme japonês chamado *Rashomon* que venceu o grande prêmio do décimo segundo Festival de Cinema de Veneza”¹².

Rosa possuía um exemplar dessa edição e, ao que tudo indica, o adquiriu apenas para ler os dois contos que inspiraram Kurosawa na criação de seu filme, pois foram os únicos nos quais fez marcações. Ele traduziu para o português alguns trechos de “In a grove” e destacou os subtítulos dessa narrativa com lápis de cor verde. Esses subtítulos identificam, cada um deles, o autor ou a autora do depoimento dado à polícia sobre o assassinato de um homem. Assim, parece que essa roda polifônica da história chamou bastante a atenção do escritor, pois o que se tem é um assassinato contado de diversificadas maneiras, por cinco narradores: um lenhador, um sacerdote budista, o ladrão Tajomaru, o homem morto, que fala por intermédio de uma médium, e a esposa do defunto.

O sacerdote afirma que viu o homem, o qual posteriormente seria assassinado, passar por uma trilha do bosque, juntamente com sua esposa; depois, ela apareceria no seu templo,

¹¹ João Guimarães Rosa. *Sagarana*. [19^a edição]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 351.

¹² A tradução é minha.

pedindo refúgio; no entanto, surgiu a polícia e a levou para prestar depoimento. A mulher do falecido indica que, após ser estuprada por Tajomaru, teve, voltado para ela, o olhar terrível do esposo; desmaiou e quando voltou a si viu o marido já sem vida. O morto enuncia que depois de ver a mulher ser estuprada por Tajomaru, ao ficar sozinho, matou-se com uma espada, cujo cabo era cravejado de pedras preciosas; sentiu a arma, após alguns minutos, ser retirada do seu corpo. O lenhador diz, primeiramente, no tribunal, que não viu o homicídio; ao se deparar com o corpo do morto no caminho, chamou a polícia; posteriormente, na entrada de Rashomon, cidade na qual aconteceu a morte, ele revela, ao sacerdote budista e a um homem surgido ali, ter visto o crime e que foi Tajomaru seu autor. Assim, há duas versões do lenhador, as quais se somam àquelas antes proferidas pelos outros personagens. O homem, que apareceu naquele local e se pôs a escutar os dois relatos do lenhador, acusa-o de ter retirado do peito do morto a espada com o cabo cheio de pedrarias. Em qual voz, dessas muitas, fiar?

O enredo de *Rashomon*, pautado por essa polifonia geradora de incertezas, parece ter deixado marcas na escrita de Rosa, pois no conto “Antiperipleia”, de *Tutameia*, repete-se a situação: há distintas explicações para a morte de um personagem. Prudencinhano, diante de um delegado tenta se defender, afirmando não ter matado o cego Tomé, o qual costumava guiar e que sucumbiu em um despenhadeiro. O protagonista e narrador levanta várias probabilidades; uma delas é a de que o morto se acidentou: “Não pode ter sido só azares, califa? De ir solitário bravear, ciumento, boi em bufo, resvalou... e, daí, quebrado ensanguentado, terrível, da terra”¹³. Outra explicação aventada por Prudencinhano é que o esposo da amante de Tomé o tenha assassinado: “Ou o marido, ardido por matar e roubar – e empuxou o outro abaixo no buracão – seu propósito? Cego corre perigo maior é em noites de luazes...”¹⁴. A própria amante pode ter sido a homicida, segundo Prudencinhano: “Ou, ela visse que ele ia ver, havia de mais primeiro querer destruir o assombroso, empurrar o qual, de pirambeira – o visionável! Caráter de mulher é caroços e cascas”¹⁵. Os leitores do conto levam em consideração também a possibilidade de que o próprio Prudencinhano tenha matado Tomé, pois invejava o cego, o qual tinha todas “as mulheres, doidas por ele”¹⁶.

Se a polifonia em *Rashomon* é apresentada nas vozes de seus vários personagens, em “Antiperipleia” tem-se apenas uma fonte vocal (a de Prudencinhano), mas esta garante espaço para múltiplas vocalizações provindas da variação interpretativa dos leitores.

¹³ João Guimarães Rosa. *Tutameia - terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 15.

¹⁴ Idem, p. 15.

¹⁵ Idem, p. 15.

¹⁶ Idem, p. 13.

Obviamente, podemos encarar Prudencinhanho como um narrador não confiável, que esconde a verdade, mas não é mentirosa sua capacidade de levantar suspeitas sobre os outros personagens, o que faz com maestria, inclusive sendo detalhista ao apresentar os vários ângulos de visão daqueles que menciona. É possível pensar que Prudencinhanho, para se isentar do crime (se é que foi ele seu autor), ficcionaliza cada um dos possíveis assassinos, e, quando o faz, sua figura acaba por oferecer ao texto uma direção metalinguística: Prudencinhanho é um vigoroso criador de histórias.

Voltando a *Rashomon*, esse filme apresenta elementos muito atraentes a Rosa, como a presença do Budismo, materializada na figura do monge, que acolheu em seu templo a esposa do morto. O escritor, que era um interessado em religiões do Oriente (e do Ocidente), não chegou a assistir ao *Ran*, de Kurosawa, pois o filme estreou em 1985, quando a morte já o havia levado 18 anos antes, em 1967. No entanto, provavelmente, Rosa aprovaria essa adaptação fílmica de *Rei Lear* do cineasta japonês. Nela, aparece a imagem pintada de Buda, carregando positividade para a tragédia do autor inglês. Injetar elementos positivos na criação shakespeariana foi também uma prática de Rosa, que em “Páramo” (do livro *Estas estórias*), transformou o “ser ou não ser” hamletiano em “ser e re-ser” (existe o fim se se pensa em reencarnação?).

A morte, no Budismo e em outras religiões nascentes no Oriente, não é algo devastador, pois há o alento das reencarnações e a crença de que a vida terrena é transitória, sendo eterna e mais importante a vida do espírito. Pode-se apreender esse tipo de reflexão nas palavras cantadas por um dos personagens de outro filme de Kurosawa, *Kagemusha*: “Até mesmo os 50 anos da vida de um homem são curtos comparados aos desse mundo [espiritual]. A vida não é mais que um sonho, uma visão, uma ilusão”. No último episódio do filme *Sonhos* (1990), um ancião vê chegar perto dele um jovem, que fica impressionado com relação ao modo como o morrer, naquela aldeia, é motivo de contentamento, o que é comprovado com a observação de um cortejo fúnebre vibrantemente multicolorido, embalado por uma música contagiante e alegre.

Além do monge budista, outra personagem de *Rashomon* deve ter atraído a atenção de Rosa, a médium, ou seja, aquela que empresta suas cordas vocais para o verbo dos mortos, empenhada na intermediação entre o mundo material e o espiritual. No livro em que está “Antiperipleia”, *Tutameia*, há quatro prefácios. No último deles, “A escova e a dúvida”, Rosa associa sua escrita ao processo mediúnico:

Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir. [...]. Quanto ao GRANDE SERTÃO: VEREDAS, forte coisa e comprida demais seria tentar fazer crer como foi

ditado, sustentado e protegido – por forças ou correntes muito estranhas¹⁷.

A médium de *Rashomon* deve ter também impressionado o cineasta Federico Fellini, o qual chegou a afirmar que esse filme de Kurosawa e *Os sete samurais* eram pura poesia. No caso, lembremos, pura poesia recitada por vivos, mortos e os que se colocam na fronteira entre ambos. Passemos a partir daqui a ver outro filme, desta vez estrelado por Rosa e pelo mencionado gênio do cinema italiano.

“Parecia um filme de Fellini”

Talvez a médium de *Rashomon* tenha inspirado algumas personagens de Federico Fellini, como Rossella, de *8 e 1/2*, e a protagonista de *Julieta dos espíritos*. A primeira é procurada pelo cineasta Guido, o qual roga por sua ajuda como intermediária entre ele e os espíritos, ávido dos conselhos destes últimos para retirá-lo de impasses criativos. *8 e 1/2* dialoga com *Tutameia*, principalmente em seu quarto prefácio, no qual a literatura do enunciador é questionada por um amigo, que lhe tece várias críticas. O mesmo ocorre no filme felliniano, já que um roteirista avalia o argumento cinematográfico de Guido, indicando nele vários defeitos. Isso gera uma franca crise no protagonista, precipitando sua fuga de produtores, atores, repórteres e fotógrafos. Daí, o pedido de auxílio de Guido a Rossella.

8 e 1/2 foi construído com substrato autobiográfico, o que já é sinalizado em seu título, pois, à época (1963), Fellini havia dirigido 8 filmes e tinha um roteiro que estava pela metade: *A viagem de Giuseppe Mastorna*. O projeto foi abandonado, porque as tentativas de filmagem dessa história geraram doenças misteriosas no cineasta, o qual inclusive ouviu de uma vidente que ele faleceria se desse continuidade à empreitada. Algo muito parecido ocorreu com Guimarães Rosa: ele interrompeu o processo criativo de “A fazedora de velas”, por acreditar que sua conclusão o lançaria aos braços da morte, como indica no quarto prefácio de *Tutameia*, pois a enfermidade da personagem na história aos poucos se transferia para o autor¹⁸.

Em *Julieta dos espíritos* (1965), de Fellini, a figura da médium, que, lembremos, já havia aparecido com a Rossella de *8 e 1/2* (1963), ganha mais destaque, pois a protagonista circula intensamente entre os mortos (indicados inclusive no título do filme), desde criança, ouvindo-os e vendo-os. No conto “Tresaventura”, de *Tutameia*, há também uma menina cuja sensibilidade é dedicada à visão e à audição dos falecidos. Ela, que possui três nomes, Dja,

¹⁷ Idem, p. 158.

¹⁸ Idem, p. 158.

Iaí e Maria Euzinha, enxerga o universo espiritual de modo nítido – obstruindo a visão com três dedos – e deseja ir em direção a ele:

Tapava os olhos com três dedos – unhas pintadas de mentirinhas brancas – as faces de furta-flor. Precisava de ir, sem limites. Não cedia desse desejo, de quem me dera. Opunha o de-cor de si, fervor sem miudeio, contra tintim de tintim¹⁹.

Essas visões da menina ocorrem num arrozal, palavra que num primeiro momento tem seu sentido literal. No entanto, um segundo significado pode ser notado, todas as vezes que a garota se refere ao local como algo, que se infere como sendo imaterial, intangível, invisível. Ela inclusive é impedida pelos pais de chegar perto desse espaço.

O número 3 marca sua forte presença nessa narrativa, pois como se viu a menina tem 3 nomes e tapa os olhos com 3 dedos para ver os mortos. Além disso, o próprio conto carrega esse número em seu título: “**Tres**aventura”. No subtítulo do livro está, do mesmo modo, esse algarismo, em sua versão ordinal: *Tutaméia – terceiras estórias*. O três é, de acordo com vários estudiosos, o número da espiritualidade, já que pode referir-se a Pai, Filho e Espírito Santo (referências de alguns cristãos) e a Brahman, Vishnu e Shiva dos hindus, por exemplo. O universo espiritual é algo próximo para muitos personagens rosianos, inclusive para Dja-Iaí-Maria Euzinha. Ela entende que salvou um sapo (que estava na boca de uma cobra, prestes a ser devorado), porque este rezou: “De outro lado, o sapo, na relvagem, a rojo se safando, só até com pouquinho pontinho de sangue, sobre-vivo. O sapo tinha pedido socorro? Sapos rezam também – por força, hão-de! O sapo rezara”²⁰.

A garota de “Tresaventura” é “irmã” da protagonista do conto “A menina de lá”, do livro *Primeiras estórias*, pois ambas, mesmo estando cá, têm facilidade para acessar o que está lá (o mundo dos mortos). A intimidade com os defuntos marca também a realidade de vários personagens de Fellini; além de Rossella e Julieta, há que se lembrar do palhaço vivo de *I clowns* (1970), que chama um palhaço morto (seu antigo companheiro de apresentações), tocando um trompete. Esse mesmo instrumento musical é usado por Gelsomina, no filme *A estrada* (1954), para evocar um falecido, Matto, o qual lhe ensinou a tocar a belíssima música que executa. No último filme de Fellini, *A voz da lua* (1990), o instrumento é outro, um oboé. Com ele, um coveiro costuma tocar uma canção para chamar a comunidade fantasmática. A história se passa quase inteiramente em um cemitério, cenário também de “Sem tangência”, do livro *Ave, palavra*, de Guimarães Rosa. Nessa narrativa, igualmente, aquele que enterra (e desenterra) os mortos ganha grande importância, exatamente por conhecer amplamente o

¹⁹ Idem, p. 174.

²⁰ Idem, p. 176.

que guardam o túmulo e o pós-túmulo. Ele afirma: “Depois da vida, o que há, é mais vida...”, que serve como uma resposta ao seguinte questionamento do narrador: “Quem morreu, morreu?”.

Os personagens de Rosa e Fellini, como se observou, ouvem e veem seres inaudíveis e invisíveis aos outros. Isso, algumas vezes, é um privilégio, mas em outras, pode transformar-se em um tormento, como no conto “Quadrinho de estória”, de *Tutaméia*, o qual apresenta a história de uma morta muito presente no cotidiano de um vivo. Nessa narrativa, um preso olha por uma janela as imagens exteriores; entre elas, avulta-se a figura de uma mulher vestida de azul, a qual ele associa àquela que ele assassinou e pouco a pouco quase se materializa ao seu lado: “A de azul, aqui, avistada de lado, o ar dela em torno para roxo, entre muralhas não imagináveis. As pessoas não se libertam”²¹.

Nota-se, então, que o protagonista dessa história, tornou-se um morto em vida, pois não se desprende da falecida, daquela que “nunca mais”²². A referência parece ser a “O corvo” de Edgar Allan Poe, pois o “never more” do poema do escritor estadunidense pode ser interpretado como o findar-se da amada. O corvo vem substituído, na narrativa de Rosa, por outra ave também associada à morte: “o telhado do urubu pousado; dor de paisagem”²³.

As mortes e os mortos de Poe também inspiraram Fellini, que adaptou para o cinema, um conto do escritor americano intitulado “Nunca aposte sua cabeça com o diabo”. O filme tem como título o nome do protagonista dessa história, *Toby Dammit* (1969), e é o primeiro média-metragem colorido do diretor italiano, que foi filmado exatamente depois de *Julieta dos espíritos* (1965), o primeiro longa-metragem felliniano em cores.

Como *Toby Dammit* e *Julieta dos espíritos*, o conto “Quadrinho de estória” é bastante colorido, exibindo o protagonista diante de uma *aranha verde*²⁴, ou mirando a “mulher de azul, que aparece como um retrato em branco”²⁵. De todas as cores do conto, a vermelha é a preponderante. Ela aparece neste trecho: “Espera a brandura do cansaço. O sol morre para todos, o rubro”²⁶ e neste outro: “Ele, porém, aqui, desconhecidamente; esta a vermelha masmorra”²⁷. Além disso, o vermelho surge misturado ao azul, resultando no “roxo ar” que envolve a mulher de azul, bem como está no rosa (combinação de vermelho e branco), já que o preso mira um “homem com o pacote de papel cor-de-rosa”²⁸

²¹ Idem, p. 124.

²² Idem, p. 123.

²³ Idem, p. 122.

²⁴ Idem, p. 122.

²⁵ Idem, p. 123.

²⁶ Idem, p. 123.

²⁷ Idem, p. 124.

²⁸ Idem, p. 122.

Esse apelo às cores pode ser uma influência do cinema dos anos 1960, década em que *Tutameia* foi publicado, pois é nela que surgiram vários filmes em technicolor, como a *Condessa de Hong Kong*, de Charles Chaplin, de 1962. No entanto, películas coloridas já existiam, como as animações de Walt Disney, desde a década de 1920, ou alguns *westerns* da década de 1940, quando também surgiu *Ivan, o terrível, parte 2*, de Sergei Eisenstein. De qualquer modo, antes da década de 1960, filmes assim eram raros, porque eram muito dispendiosos. É patente o impacto rosiano ante esse recente universo cinematográfico despontado com as cores. No quarto prefácio de *Tutaméia*, Rosa usa o termo “technicolorido”:
“Zito contudo estendia então agora para mim os remédios da beleza: apontava o avulto do mundo de bois ondulando [...], o buriti fremente, o **technicolorido** das veredas – os pássaros!”²⁹.

Rosa e Fellini exibem, pois, com habilidade e sensibilidade, as cores da morte e os tons da potência dos mortos. Em suas obras, a fronteira entre estes últimos e os vivos torna-se belamente escorregadia.

Mortes em technicolor ou em preto e branco, mortes literais ou metafóricas, mortes legais ou ilegais, mortes cercadas de incertezas e de vozes que as reportam, mortes que são o respiro entre uma reencarnação e a outra... São muitas as mortes que vivem na produção de João Guimarães Rosa, Sergei Eisenstein, Akira Kurosawa e Federico Fellini. Esse “destino cósmico” (para usar a expressão do enunciador de “Páramo”) é assunto tratado com profundidade, amplitude e muitos questionamentos. Questionamentos próximos daquele feito pelo sujeito poético de Carlos Drummond de Andrade, no seu poema “Especulações em torno da palavra homem”: “[O homem] Quando morre, morre?” e que é retomado por Rosa, com a alteração do tempo verbal, em “Sem tangência”, cujo narrador interroga: “Quem morreu, morreu?”. As respostas parecem abertas quando se apresentam nas letras do autor brasileiro, bem como nas imagens e nos sons de *Que viva Mexico!*, *Rashomon* e *Julieta dos espíritos*, por exemplo, dando margem (terceira?) para o inconcluso. Parece que só a pergunta interessa e não uma resposta (definitiva), o que faz lembrar a ideia rosiana da travessia (não importa tanto o ponto de chegada, mas o percurso). “Quem morreu, morreu?”. A única resposta passível de ser apresentada é que esses quatro artistas não morreram, por conta de suas primorosas obras tão comprometidas com a vida (e a morte) humana.

²⁹ Idem, p. 162, o grifo é meu.

Julio Augusto Xavier Galharte é pós-doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP, mestre e doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela USP. Atuou como professor na USP, UNESP e UEMS. Organizou, com Danglei de Castro Pereira, o livro *Baú de Barro(s) - ensaios sobre a poética de Manoel de Barros* (2019).

Bibliografia

- Akutagawa, Ryunosuke. *Rashomon and other stories*. Translated by Takashi Kojima, introduction by Howard Hibbet, Rutland, Chas. E. Tuttle, 1952.
- Bizzarri, Edoardo. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- Candido, Antonio. “O homem dos avessos”. *Tese e antítese: ensaios*. [4^a edição]. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 2002, p. 119-139.
- Rocha, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Santa Catarina: Editora da UFSC, 2012.
- Guimarães Rosa, João. *Ave, palavra*. 2^a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. *Estas estórias*. 5^a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 13^a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. *Primeiras estórias*. [15^a. Edição, impressão especial FDE –SP]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- _____. *Sagarana*. [19^a edição]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- Silva, Maria Luiza de Castro da. *O fio de Rosa no carretel de idéias do cinema*. Niterói/RJ: Imagem Art Stúdio, 2005.
- Simões, Irene. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- Sperber, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo: 1976.
- _____. “Rogando coisas de salvação urgente: em Busca de terra sem mal”. In: Fantini, Marli (organizadora). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008, p. 190-211.