NO FLUXO DAS ÁGUAS: JANGADAS, MARGENS E TRAVESSIAS

Benjamin Abdala Junior
Universidade de São Paulo

RESUMO: A partir da análise de imagens do filme *Diários de motocicleta*, de Walter Salles, são discutidos os sentidos da travessia do rio Amazonas pelo estudante Ernesto Guevara de La Serna, quando dialoga com as travessias da obra de Guimarães Rosa e, em especial, com o conto "Orientação", da coletânea *Tutaméia*. O rio Amazonas é nuclear para essas observações. Em torno dele, são enfocados ainda os romances *A jangada,* de Júlio Verne; o filme *Fitzcarraldo (o preço de um sonho)*, de Herzog; e escritos de Euclides da Cunha. Um dos temas centrais de Guimarães Rosa, a travessia, serve de motivo para a discussão de papéis do intelectual e da integração latino-americana.

PALAVRAS-CHAVE: literatura e política, literatura e cinema, perspectivas ibero-americanas, papéis do intelectual, globalização e comunitarismos.

ABSTRACT: Based on the images' analysis of the movie *Diários de Motocicleta*, directed by Walter Salles, it will be discussed the senses of the Amazonas passage by the student Ernesto Guevara de La Serna, as the movie dialogues with the passages in the work of Guimarães Rosa and, in special, with the short story "Orientação", of the *Tutaméia* collection. The Amazonas river is nuclear to these observations. Around it, are still emphasized the novels *A travessia*, of Julio Verne; the film *Fitzcarraldo (o preço de um sonho*), directed by Herzog; and the writings of Euclides da Cunha. One of the central themes, the passage, serves as motive to discuss the intelectual's roles and the latin-american integration.

KEYWORDS: literature and politics, literature and cinema, ibero-american perspectives, intelectual role, globalization and comunitarism.

Clavo mi remo en el água	[Cravo meu remo na água]
Llevo tu remo en el mio	[Levo o teu remo no meu]
Creo que he visto una luz al otro lado del rio	[Creio ter visto uma luz no outro lado do rio]
El dia le irá pudiendo poco a poco al frio	[O dia está vencendo pouco a pouco o frio]
Creo que he visto una luz al otro lado del rio	[Creio ter visto uma luz no outro lado do rio]
Sobre todo creo que no todo está perdido	[Creio sobretudo que nem tudo está perdido]
Tanta lágrima, tanta lágrima y yo, soy un vaso vacío	[Tanta lágrima, tanta lágrima e eu, sou um copo vazio]

Oigo una voz que me llama casi un suspiro	[Ouço uma voz que chama... Quase um suspiro]
Rema, rema, rema-a. Rema, rema, rema-a	[Rema, rema, rema-a. Rema, rema, rema-a]
En esta orilla del mundo lo que no es presa es baldío	[Nesta margem do mundo, o que não é represa é baldio]
Creo que he visto una luz al otro lado del rio	[Creio ter visto uma luz no outro lado do rio]
Yo mui serio voy remando muy adentro sonrío	[Eu, muito sério, vou remando e, bem lá dentro, sorrio]
Creo que he visto una luz al otro lado del rio	[Creio ter visto uma luz no outro lado do rio]
Sobre todo creo que no todo está perdido	[Creio sobretudo que nem tudo está perdido]
Tanta lágrima, tanta lágrima y yo, soy um vaso vacío	[Tanta lágrima, tanta lágrima e eu, sou um copo vazio]
Oigo una voz que me llama casi un suspiro	[Ouço uma voz que chama... Quase um suspiro]
Rema, rema, rema-a. Rema, rema, rema-a	[Rema, rema, rema-a. Rema, rema, rema-a]
Clavo mi remo en el água	[Cravo meu remo na água]
Llevo tu remo en el mio	[Levo o teu remo no meu]
Creo que he visto una luz al otro lado del río[1]	[Creio ter visto uma luz no outro lado do rio]

Esta é a letra da bela canção "Al otro lado del rio", de autoria do compositor uruguaio Jorge Drexter, contemplado por Hollywood com o "Oscar" de melhor música. Ela indica o sentido da travessia do rio Amazonas, feita em 1952 pelo jovem Ernesto Guevara de La Serna. É o núcleo simbólico do filme *Diários de motocicleta*, de Walter Salles, e ponto culminante da viagem de reconhecimento de parte da América Latina do então estudante de medicina, em companhia de seu colega médico, especializado em hanseníase, Alberto Granado.

Respira-se, neste filme, especialmente nesta canção, numa atmosfera que nos aponta para terceiras ou outras margens que aparecem no conjunto da obra de Guimarães Rosa. A justaposição contraditória de contrários que embaralha, às vezes recursivamente, perspectivas do presente, coexiste dilematicamente com a utopia, entendida enquanto "princípio esperança", no conceito de Ernst Bloch. É assim que

[1] Disponível em www.carnecrua.com.br/archives/001376.htm.

ocorre no embate de situações político-sociais ou nos contatos de cultura. Ficaremos aqui sobretudo no contato de culturas. A travessia situa-se entre margens e os fluxos das águas do rio, no sertão-mundo, onde a Amazônia, ou o sertão amazônico, assim designado por Euclides da Cunha, pode dialogar com o sertão rosiano.

E então o futuro "Che" Guevara, após cruzar a América andina, em sua motocicleta denominada Rocinante (Guevara era um "devorador de livros"), foi ter à Amazônia peruana, vindo a estagiar no leprosário de San Pablo, uma localidade não distante de Iquitos. Foi dessa cidade que um século antes, partira a viagem de ficção do romance *A jangada*, de Júlio Verne, a que nos referiremos mais adiante. Para o jovem Guevara do filme de Walter Salles, no outro lado do rio está a luz, a possibilidade de um encontro com a população mais carente do leprosário. Seus braços, na canção de Jorge Drexter, são como remos, não apenas individuais, mas coletivos. Na margem social onde ele se encontra, não há rios, fluxos, apenas represas que se fecham. Nessa espécie de *apartheid* social, não há abertura para a sociedade. Ou então terrenos baldios por onde circula a miséria. Em meio a este mundo de lágrimas, nem tudo está perdido. Ele é como um copo vazio, mas ainda há esperança.

Para Ernesto Guevara, asmático desde criança, a travessia do rio, a par da simbolização político-social de encontro com a população mais carente do leprosário, tinha um sentido existencial. O futuro "Che" conseguia ultrapassar, assim, limitações físicas e de origem social, embalado pelo sonho de se romper fronteiras de toda ordem. Cabe aqui, entretanto, uma observação: na biografia de Paco Ignácio Taibo II, encontramos: "Três dias mais tarde, Ernesto consegue realizar uma das façanhas pela qual daria a vida: atravessar a nado o Amazonas – uma travessia em diagonal, de uns quatro quilômetros, aproveitando a corrente. Sai na margem ofegante, mas cheio de felicidade". No filme, a travessia ocorre em linha transversal, não se levando em conta a correnteza. O discurso da história e o mito se entrecruzam, pois, imprimindo densidade a essa imagem.

A impulsão que motiva os gestos de Guevara se faz nas perspectivas abertas por Mariátegui, cuja obra veio a conhecer no Peru. Logo após fazer um discurso falando na integração da América Latina, no dia de seu aniversário, o jovem Ernesto mergulha nas águas do rio. Nas águas de seu percurso até então, encontra a figuração da idéia de mestiçagem enquanto coexistência problemática de opostos: a diversidade e a contradição como forças motrizes de um encontro social projetado num ideal de futuro. Imbuído em parte de certo pensamento messiânico, Mariátegui considerava-se um pessimista em relação à *realidade* social de seu país e um otimista em relação ao futuro[2]. Projetava nesse futuro, de acordo com suas palavras, seu "mito socialista", capaz de canalizar fluxos da diversidade, poder-se-ia acrescentar.

Entrecruzam-se, na viagem do futuro "Che", sua geografia interior com a exterior da ambiência latino-americana. Essa projeção, com marcas neo-românticas, não deixa de guardar relações com os conceitos relativos à alienação postos em circu-

[2] MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Ediciones Era, 2002.

lação à mesma época do existencialismo francês, através dos *Manuscritos econômicos e filosóficos de 1844*[3]. Analogamente à projeção psicológica de Guevara, identificado com a realidade social latino-americana, o jovem Marx defende uma relação de autenticidade entre o homem e o seu objeto ou produto de trabalho:

> A alienação do trabalhador em seu produto não significa apenas que o trabalho dele se converte em objeto, assumindo uma existência externa, mas ainda que existe independentemente, fora dele mesmo, e a ele estranho, e que se lhe opõe como uma força autônoma. A vida que ele deu ao objeto volta-se contra ele próprio como uma força estranha e hostil.[4]

Marx refere-se ao trabalho e à alienação do trabalhador, que produz mercadorias que, no fundo, o escravizam. Há alienação quando essa relação se torna estranha e o produto do trabalho se transforma em uma forma externa de opressão. A analogia aqui se alastra para o trabalho político, onde Guevara, de acordo com um conceito largamente usado na época, procura sua "realização". Um trabalho "autêntico", identificado com o objeto de seu desejo.

Nessas interações simpáticas, de conjunções, não obstante, há a coexistência do diverso que a mentalidade neo-romântica pode não entender. Ao se pensar simbolicamente nas possibilidades das malhas da bacia da integração subcontinental, deve-se considerar a ordem estatuída pelas margens do rio. No caso do rio Amazonas, esse mundo aquático, que se intercomunica em rede, pode levar a se sonhar analogicamente com a construção de uma espécie de banda larga de ordem supranacional. Uma banda virtual suficientemente larga capaz de confluir, nos fluxos do rio, pedaços de muitas culturas. No grande rio, símbolo da biodiversidade e das misturas que nos envolvem, é possível descortinar fluxos capazes de integrar dinamicamente o diverso. Uma rede que se desloca da ficção para o referente, semelhante a um mito a "fecundar a realidade" (Fernando Pessoa), como se explicita nas formulações sonhadoras do pensamento social de Mariátegui.

A rede possui bandas que se alimentam recursivamente, abrindo a possibilidade de muitas margens no processo de combinação, mas estatuindo uma direção para o conjunto contraditório dos fluxos. Como nos diários de Ernesto Guevara e de Alberto Granado, as muitas margens registradas na travessia são janelas abertas para as margens do conhecimento – uma travessia por fronteiras comunitárias de cooperação, de forma equivalente à realização supranacional do filme. Isto é, formas de cooperação capazes de emocionar a todos que ainda cultivam algum cantinho de dignidade.

O pensamento crítico de Mariátegui – um dos primeiros marxistas latino-americanos –, além de inovador, motiva a reflexão nestes tempos de globalização e se identifica com a trajetória heróica empreendida por "Che" Guevara. Mariátegui via

[3] MARX, Karl. Apêndice. Apud: FROMM, Erich. *Conceito marxista do homem*. 8. ed. Rio Janeiro: Zahar Editores, 1983.

[4] *Idem*, *ibidem,* p. 91.

com desconfiança gestos estereotipados que vieram a dar forma ao que veio a ser chamado "socialismo real", inclinados à desconsideração dos fatores culturais nos processos sociais e à castração das potencialidades subjetivas, marcadas negativamente como gestos individualistas e mesmo aventureiros. Essas predicações negativas foram atribuídas tanto a Mariátegui quanto a Guevara. Ficou para nós, depois de mais de 70 anos do falecimento de Mariátegui (35 anos de idade) e de Guevara (39 anos), para além da mitificação que muitas vezes os banalizam (sobretudo o segundo), a força, a inclinação, o sentido e o desenho de seu gesto crítico, que se chocam contra qualquer apreensão dogmática e acrítica da teoria. Nada avesso ao modo de pensar de "Che" Guevara do que atitudes burocráticas e efetivamente ele não se acomodou por trás de escrivaninhas e a comodidade de um carimbo, símbolo de poder da burocracia de estado. Por outro lado, como um Gramsci, Mariátegui valoriza a práxis. Mais do que isso, releva a ação heróica individual que viria a produzir, mais tarde e noutra situação, a imagem mítica de Guevara.

Há, pois, a valorização da potencialidade subjetiva e, em sua esteira, de uma perspectiva que poderíamos chamar de utopia concreta, onde a vontade conflui e procura consubstanciar-se em projeto. Para tanto, como em qualquer ação do sujeito, importa saber onde ele coloca os pés e por onde circula a cabeça. Se a contribuição européia para o socialismo foi importante, importa então saber como essa teorização pode contribuir para a compreensão da realidade político-social latino-americana. Neste caso, em especial, do Peru. Em *nuestra América mestiza* (expressão de José Martí), há uma América de dominância ameríndia, africana e européia, com matizações nacionais e, mesmo, regionais. Há diferenciações que devem ser levadas em conta, em oposição à estandardização geral das idéias e dos produtos culturais. Entendemos, na linguagem de hoje, que devamos relevar as potencialidades dessas diferenças, sem nivelá-las à mediocrização do mesmo, que é a tendência dominante da indústria cultural.

Não ficou Mariátegui, assim, restrito, às pretensas exclusividades das determinações objetivas. Nem dialeticamente acreditava em sínteses inevitáveis. Qualquer travessia, voltando-nos à imagem do jovem Ernesto, dependia da interação entre pessoa e meio. No mundo instável e descontínuo das águas, o trajeto impregna-se de indeterminações. Vem daí a necessidade de uma práxis criativa. É esse sentido de práxis que embalou "Che" Guevara. E o contato com a obra de Mariátegui no Peru, certamente foi um ponto de encontro. Para ambos, o marxismo seria uma espécie de guia para a ação: "... el marxismo es solamente un guía para la acción"[5]. Não aceitam uma cartilha determinista e rígida como preceituavam os manuais do assim chamado "socialismo real". Mariátegui, ao contrário dessas posturas rígidas, além de relevar a determinação do sujeito, como Guevara (ambos foram considerados "aventureiros" pelos seguidores do "socialismo real" – é de repetir), valorizou o poder comunitário,

[5] GUEVARA, Ernesto Che. *Sobre la construcción del partido*. Obras completas. Buenos Aires: Legasa, 1995. Tomo 1, p. 180.

tendo como referência os povos indígenas de seu país[6]. Nesses horizontes críticos estão os textos de juventude de Marx, particularmente os *Manuscritos econômicos e filosóficos de 1844* e o pensamento de Antônio Gramsci[7].

As inter/ações que estamos apontando, entre as imagens de Ernesto Guevara de la Serna, sua travessia e aquelas postas em circulação pela obra de Guimarães Rosa, são impulsionadas pela relação contraditória de opostos, num movimento de atração e de repulsão. E, nessa dinâmica, e para a discussão do contato de culturas podemos estabelecer um diálogo entre o filme de Walter Salles e o conto "Orientação", da coletânea *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, publicada por Guimarães Rosa em 1967. Impulsionada pela idéia de integração, a imagem cinematográfica do jovem Ernesto não dá conta da complexidade das travessias, que os discursos históricos de sua biografia e autobiografia revelam. A problemática travessia do rio se fez beneficiando-se dos fluxos das águas, sem perder – é verdade - o objetivo de atingir a outra margem. Guevara conhece o ponto de partida e visualiza o da possível chegada. Não conhece o sentido das dificuldades do percurso.

Na "orientação", que dá título e pauta estratégias discursivas do conto de Guimarães Rosa, são desenhados gestos recursivos, que levam à reflexão sobre travessias. Não há aí possibilidades de sínteses deterministas, previstas já na partida, mas aproximações contraditórias, afins do oxímoro, que prefigura a coexistência problemática do diverso, quando explora as múltiplas potencialidades das misturas desses fios discursivos, intrinsecamente híbridas, das inumeráveis margens da cultura.

O conto "Orientação", bem estudado por Walnice Nogueira Galvão em "Chinesices no sertão: um conto de Guimarães Rosa"[8], é uma estória de um cule, de origem chinesa, transformado em cozinheiro. Ele é o "Chim", que virou "Joaquim" e depois "Quim". Seus *habitus* culturais, ritualmente afinados ao trabalho, acabaram por transformá-lo num pequeno proprietário rural. Na simbolização do cozinheiro, instaurou-se um processo de misturas que o levaram a se apaixonar por uma lavadeira sertaneja, culturalmente uma antípoda. O casal se consorcia entre os salamaleques da escrita rosiana e dos gestos do "Quim"/"Chin". A lavadeira "Rita Rola" virou, em sua fala e seu olhar, a "Lita Lola", ou "Lolalita". Muito provavelmente estava ironicamente na perspectiva de Guimarães Rosa, a personagem Lolita de Wadimir Nabokov, romance que escandalizou a Inglaterra e a França nos finais dos anos de 1950 e, sobretudo, sob o impacto do filme de Stanley Kubrick, que é de 1962. A concepção de oriente, nessa narrativa de Guimarães Rosa, é bastante ampla. Além da possível referência ao russo Nabokov, a palavra "salamaleque" é árabe, e "sol nascente" aponta para o Japão.

[6] MARIÁTEGUI, José Carlos. O problema indígena na América Latina. In: LÖWY, Michael. *O marxismo na América Latina*: uma antologia de 1909 aos dias atuais. São Paulo: Perseu Abramo, 1999. p. 108-111.

[7] GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999-2002. 6 v.

[8] In: *Luophonies asiatiques: asiatiques em lusophonies*. Paris: Karthala, 2003. p. 283-293.

E o "felizquim" se apaixonou tanto pela lavadeira (recorde-se da marchinha de carnaval da década de 30, assinalada por Walnice Nogueira Galvão: "Lá vem o seu china na ponta do pé / Lig li lig li lig li lê"), apaixonou-se tanto, que se viu nivelado de cócoras junto a ela, como se fosse um sertanejo. Entretanto, no universo rosiano, a diversidade não leva à unidade. Interpuseram-se entre eles, segundo o narrador do conto, "a sovinice da vida, as inexatidões do concreto imediato, o mau-hálito da realidade".

É importante que sublinhemos a expressão "inexatidões do concreto imediato" e o fato de Quim e sua Lolalita estarem de cócoras, muito próximos, face a face, de forma a poderem sentir o "mau-hálito da *realidade*". Anteriormente, Chim/Quim ficava sentado com as pernas cruzadas, num desenho diferente das posições das pernas. "Rita-a-Rola", apesar da proximidade do concreto da vida, como o narrador explicita, "não cuidava de sínteses". Não cuidava de estabelecer uma ponte comunicativa entre margens. Para tanto precisava ultrapassar as formas rituais de lavadeira, mergulhando no rio das trocas culturais. Restringia-se às mesmices de sua margem. E, como este "Chin"/"Quim" era sínico (grafa-se com "s") e não cínico (com "c"), afastou-se de uma Lolita que se limitava a ser uma "Rôla" que não alçava vôo. Há uma total incompatibilidade entre essas personagens, como aparece na metáfora lingüística que os coloca como se fossem "til no i e pingo no a", uma impossibilidade. Esse tipo de aproximação constitui, como ocorre no conjunto das imagens do conto, um oxímoro, pela justaposição de contrários.

Resultado: a separação do casal, que configurava o oxímoro. Afastando-se do "concreto imediato" para outra banda, "Chin"/"Quim" se fez referência para Lolalita. E assim, à distância, sem o "mau-hálito da *realidade*", "Rita-a-Rola" pode incorporar os gestos do cozinheiro, inclusive os salamaleques provenientes de uma imaginária banda chinesa. Vem daí sua "orientação" – entre o concreto da *cultura* do arroz e os salamaleques dos gestos leves, opostos aos da rusticidade sertaneja: "como gorgulho no grão, grão de fermento, fino de bússola, um mecanismo de consciência ou cócega. Andava agora a Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, próprinhos pé e pé"[9].

A "orientação" se fez em função de um problemático "êsmo algébrico" que figura na cabeça de Lolalita, isto é, de um horizonte aberto e desdobrável de possibilidades, que não se conforma univocamente. E a inclinação, para um fantasmático Oriente, só é possível quando a personagem se vê no desempenho do papel ativo de uma cozinheira de culturas. E assim pode comutar os gestos de lavadeira, inclinado a repelir as impurezas, pelos de uma cozinheira que tem a sua maneira de ser na associação com a diversidade. Foi uma inclinação semelhante que fez com que o chinês afirmasse um fluxo recursivo, com vetorização oposta.

O "Chin"/"Quim", quando anteriormente trançava as pernas à maneira chinesa, para melhor "decorar o chinfrim de pássaros ou entender o povo passar" veio a mirar e se apaixonar por Rita Rola, a sua Lolalita (entre as Lolas e as Lolitas). Via nela uma imagem de beleza, embora, como registra cinicamente o narrador (grafa-se com

[9] ROSA, Guimarães. "Orientação". *Tutaméia (Terceiras estórias).* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 110.

"c"), ela fosse feia, "Feia, de se ter pena de seu espelho".

Este é o "mundo do rio", que não é – segundo o narrador – o "mundo da ponte", do caminho único pré-estabelecido. Para se evitar o "mau-hálito desse mundo" e as "inexatidões do concreto imediato", o narrador descortina a mediação das culturas, vistas em suas misturas. "Chin"/"Quim" se faz perspectiva *in absentia*, quando rompe com a amada Lolalita. Esta, que havia conhecido de perto a experiência do cozinheiro chinês em lidar com misturas, veio, afinal, a incorporá-la, quando conseguiu uma distância capaz de afastar o "mau-hálito da *realidade*". Logo, um consórcio problemático entre experiência (história) e mito. Essa figuração da imagem do chinês que se fez mito para a cozinheira possui um desenho análogo ao do mito social de Mariátegui que sensibilizou o futuro "Che".

É de se relevar, assim, o registro problemático das travessias, que figuram nessas formas do imaginário. Há inumeráveis formas de travessia. Algumas delas se descortinam no sertão-mundo de Guimarães Rosa. Se nos fixarmos nos horizontes amazônicos, poderíamos apontar para travessias etnocêntricas, que povoam o imaginário da região, desde os tempos de Pizarro e o mito de Eldorado. No romance *A jangada* de Júlio Verne, sua personagem Joam Garral derrubou uma floresta para construção de uma imensa jangada de madeira, para nela colocar a família, agregados, uma igreja, casas, estábulos etc. e se deslocar de Iquitos, cidade próxima do leprosário onde estagiou o jovem estudante de medicina, até à cidade Belém, na foz amazônica. A derrubada da floresta não importa à enunciação, pois seria substituída por produções mais regulares, uniformes, sem misturas, disciplinadas e rentáveis. Aí o mito entrecruza-se com a história. Quando a jangada chega a Belém, a jangada é desfeita e a madeira vendida para o Exterior.

Se o percurso para a foz do rio se fez ao embalo das águas, a volta a Iquitos já se beneficia da tração a vapor. De Joam Garral, poder-se-ia passar a um Fitzcarrado, seringalista que tinha suas bases econômicas em Iquitos.

Euclides da Cunha, em *À margem da história*[10], apresenta um ambíguo registro dessa presença da Ordem e do Progresso na Amazônia, quando foi chefe da Comissão Brasileira de Reconhecimento do Alto-Purus. Lá permaneceu por 10 meses. Embalado pelo ideal positivista, entendia que os indígenas deveriam ser "pacificados", para que pudessem "evoluir" segundo os parâmetros culturais hegemônicos, dos quais era um porta-voz. Assim, como também ocorreu com sua obra-prima *Os sertões*[11], também no que considerava os sertões amazônicos, acabou por apresentar uma representação ambígua da prática "civilizada" nessa região. A penetração da "civilização" se faz através de aventureiros nômades. Seus primeiros "instrumentos de trabalho" são a carabina Winchester, o machete cortante e uma bússola portátil, para que se norteasse "no embaralhado das veredas": "Vão em busca do selvagem que

[10] CUNHA, Euclides. *À margem da história*. São Paulo: Cultrix, 1975. Introdução, nota editorial, cotejo e estabelecimento de texto por Rolando Morel Pinto.

[11] CUNHA, Euclides. *Os sertões (campanha de Canudos)*. São Paulo: Ateliê Editorial/Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.

devem combater e exterminar ou escravizar, para que do mesmo lance tenham toda a segurança no novo posto de trabalhos e braços que lhos impulsionem"[12]. Se Euclides consegue ver "um traço de comovente heroísmo" nessa prática, não deixa de observar, na perspectiva do indígena, que ele é observado por um "civilizado sinistro".

Destaque-se, nessa passagem, a imagem da bússola do progresso, para fazer face ao "embaralhado das veredas". As referências levam-nos a mundos de fronteiras, sejam entre os "civilizados" e os "bárbaros", ou fronteiras nacionais entre o Brasil e o Peru. Há evidentes analogias situacionais entre os sertões de Euclides da Cunha e aquelas que ocorrerão nas narrativas de Guimarães Rosa, que também participou de ações relativas à demarcação de fronteiras amazônicas. Só que a bússola do escritor mineiro não era unidirecional.

Após receber as informações desses aventureiros, será o momento de se efetivar a "conquista", que é "o termo predileto, usado por uma espécie de reminiscência atávica das antiqüíssimas algaras dos condutícios de Pizarro"[13]. Após os quase sempre falíveis meios pacíficos da conquista através de quinquilharias, resta "a caçada impiedosa, à bala". As referências de Euclides são peruanas. Como exemplo único, cita Carlos Fermín Fitzcarrald (1862-1897).

Fitzcarraldo descobriu o varadouro que leva hoje a designação de Istmo de Fitzcarraldo, que permitiu a ligação entre dois rios importantes, na época, para a circulação da borracha. E a travessia do barco se fez, no cinema, de forma ascendente, por uma colina, através dos braços dos índios e do motor movido a vapor. Uma travessia entre dois rios, que se colocam como margens. Reversibilidade de posições.

Essa imagem de Fitzcarrald está distante daquela posta em circulação na ficcionalização de Werner Herzog, em *Fitzcarraldo (o preço de um sonho)*, produção alemã de 1982[14]. No filme, ele contava consigo mesmo e mais três tripulantes; na realidade, ele tinha o apoio de cerca de mil indígenas piros e campas e uma centena de brancos. A personagem central do filme, interpretada por Klaus Kinsk[15], é um visionário que tudo faz pela cultura, no caso a ópera. É capaz de tudo sacrificar para se deslocar até Manaus para assistir ao espetáculo de Caruso, no magistral teatro às margens do Rio Negro ou em favor da montagem de um grande espetáculo, no nomadismo das águas do rio Amazonas, diante da cidade de Iquitos. Curiosamente, no mesmo texto de Euclides da Cunha, bastante próximo da citação acima, quando o ensaísta se coloca na posição de um viajante que observa as marcas da presença da "civilização" nessa região fronteiriça, encontra ao lado de "jornais de Manaus e de Lima; e até – o que é inverossímil – a tortura requintada e culta de um fonógrafo, gaguejando, emperradamente, naquele fundo de desertos, uma ária predileta de tenor famoso..."[16]

[12] *Idem*, *ibidem*, p 65.

[13] CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. p. 66.

[14] HERZOG, Werner. *Fitzcarraldo (o preço de um sonho)*. FilmProduktion, Zweites Deutsche.

[15] Outros atores do filme: Cláudia Cardinale, José Lewgoy, Paul Hittscher, Miguel Angel Fuentes e Huerequeque Enrique Bohorquez, além de Milton Nascimento e Grande Otelo.

[16] CUNHA, Euclides. *Os sertões (campanha de Canudos)*. p. 69.

Essa observação é contrária ao que ocorre no filme, onde o fonógrafo é uma forma de encontro entre os "civilizados" e os indígenas, e as óperas acompanham todo o deslocamento do barco a vapor, que vai descobrir chegar ao varadouro, denominado Istmo de Fitzcarrald. Em Euclides da Cunha, a observação do escritor-ensaísta é de que o fonógrafo estava gaguejante, emperrado. O escritor positivista não consegue enxergar a força da alteridade e da biodiversidade da floresta: para ele a Alta Amazônia é um "deserto", como se vê. Não deixa, entretanto, de apontar os problemas da "civilização" para lá transplantada. O próprio Fitzcarrald foi vítima desse processo quando procurou transplantar para a região da bacia do Madre de Diós, onde mantinha a exploração seringueira, uma casa de ferro construída por Gustave Eiffel, em Paris. Não conseguiu, pois era demasiadamente pesada e a casa, em sua primeira versão, acabou sendo montada em Iquitos; posteriormente, com a morte de Fitzcarrald, foi vendida e acrescida de uma outra parte, simétrica.

Fitzcarrald, filho de marinheiro norte-americano e de uma crioula peruana, tornou-se, em menos de dez anos, o seringalista mais rico do Peru e um dos maiores de seu tempo. Viveu apenas 35 anos, vindo a falecer num naufrágio e, com ele, seu império. Sua base era em Iquitos, mas foi fundamental na construção desse império a descoberta da passagem por terra, o istmo que levou seu nome, de nove quilômetros, entre dois afluentes dos rios Urubamba e Madre de Diós. A passagem entre colinas mais baixas foi uma obra notável, vindo a permitir, num direcionamento do fluxo comercial, a exportação da borracha e, noutro, a importação de artigos industrializados, destinados às populações que vieram a se instalar na bacia do Madre de Diós.

A trajetória de Fitzcarrald é emblemática de muitos outros atores da Amazônia. Ele, em suas andanças, foi motivado pelo mito de Eldorado, que anteriormente havia embalado os invasores espanhóis. Uma referência cinematográfica desse mito já aparece no filme *Aguirre, a cólera de Deus*, também de Werner Herzog[17], quando Pizarro envia à Amazônia um grupo de homens à procura da legendária cidade de Eldorado. Interpretam o filme o mesmo ator Klaus Klinsk e o moçambicano Ruy Guerra. Sem se limitar a essa perspectiva mítica, mas atraído por ela, o seringalista peruano Fitzcarrald acabou por se voltar para o projeto de exploração da borracha que o enriqueceu. Um século depois, foi a vez de um norte-americano de origem, Daniel Ludwig, na década de 1970, procurar transplantar formas de conforto similares ao sua casa desde Nova York num megaprojeto que trocava a mata nativa pelo plantio de árvores para a indústria de celulose. É um imaginário análogo ao que moveu Joam Garral, personagem de Júlio Verne, cem anos antes. O chamado Projeto Jari foi inicialmente um desastre em termos econômicos e ambientais. Desde o início figurou como o maior projeto de homogeneização da floresta, em oposição ao nomadismo da exploração da borracha do século anterior. Num gesto análogo ao de Carlos Fermín Fitzcarrald, Ludwig trouxe do Japão uma fábrica de celulose flutuante. Diferentemente do Fitzcarraldo de Werner Herzog que pretendia transplantar uma ópera, com objetivos puramente artísticos e o

[17] HERZOG, Werner. *Aguirre, a cólera de Deus*. FilmProduktion, Hessischer Rundfunk4.

concretizou, o delírio do bilionário norte-americano redundou em grande desastre, que está sendo reparado pela sociedade brasileira. Outra tentativa frustrada de estabelecimento de magnatas norte-americanos na região foi a produção de seringueiras para a produção de pneus, feita pelo magnata da indústria automobilística Henry Ford, na década de 20. Atualmente, é a vez de a agroindústria instituir-se, pela via nacional, como novo predador dos rios e das florestas, com muitos e poderosos atores.

No filme de Werner Herzog, a travessia do barco pelo varadouro implicava ascender a uma colina e se fez com o concurso da força física dos indígenas e a tração dos motores da própria embarcação. Quem teve a idéia de acionar os motores de forma conjugada com o esforço físico foi um mestiço, que cuidava das máquinas. O nome dessa personagem é Huerequeque, o mesmo nome do ator (mestiço) que a interpretou. A força "natural" dos indígenas e a técnica da civilização somavam-se em suas ações movendo roldanas, que deslizavam o barco sobre trilhos.

Todos são movidos por mitos: os indígenas procuravam a exorcização de seus demônios e Fitzcarraldo a busca de seu Eldorado. Os dois lados somam-se na travessia e simbolicamente se encontram numa linguagem mais universal, a da música. O gramofone do filme não emperra, como na visão de Euclides da Cunha, que deve ter sido uma das referências do cineasta alemão. E não se concretiza na narrativa cinematográfica o fato de que Carlos Fermín Fitzcarrald, ao contrário do Fitzcarraldo de Herzog, tivesse se transformado no grande magnata da exploração da borracha no Peru. A personagem de Herzog perde tudo, mas realiza seu sonho de realizar um espetáculo de ópera em Iquitos. Não num teatro, como em Manaus, sua grande *utopia*, mas um efêmero espetáculo flutuante para a população que se coloca nas margens. Uma performance deslocada de sua "casa" (teatro, casa de espetáculos), que se desvanece em sua própria execução, como a própria comunicação do filme, mas que passa a habitar o imaginário dos expectadores.

Como é de se observar, nessas travessias misturam-se imaginários míticos e travessias históricas. Mostram modos de ser e de estar no mundo bastante diferenciados, comutáveis, intercambiáveis, recursivos.

Importa observar que os atores sociais embalam-se quando têm horizontes. Mais, cada uma dessas práxis, seja ela individual ou coletiva, precisa concretizar facetas de um amanhã sonhado. Dessas experiências, ficam rastros que não se repetirão, para nos valer da imagem de um conhecido poema de Antonio Machado. Nos fluxos das águas, como nos fluxos da vida social, nada é estável e o futuro nunca é certo. A redução simplificadora conduz apenas a descaminhos, uma ponte que não conduz a nada. Ou para nos valer da observação do narrador do conto "Orientação", de Guimarães Rosa: "O mundo do rio não é o mundo da ponte". A travessia se faz na própria dinâmica das águas, com seus fluxos, refluxos, no reino flutuante do provisório, mas ao embalo de figurações *in absentia* do que falta.

Na travessia andina do jovem Guevara até à Amazônia, produziu-se um "Che", ele que era avesso à política, quando estudante de medicina em seu país. É na dinâmica das águas, que se misturam e embaralham os caminhos (é de repetir Antonio Machado: "Caminante no hay camino, se hace camino al andar"). O percurso vai-se

configurando, motivado por um princípio de juventude ou desejo de transformação, que se figura nas cabeças das pessoas, como em Lolalita.

Ou, para nos valer da fala de Riobaldo, numa passagem emblemática:

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia eu não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do que em primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (*Grande sertão: veredas*)

REFERÊNCIAS

CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Cultrix, 1975. Introdução, nota editorial, cotejo e estabelecimento de texto de Rolando Morel Pinto.

_____. *Os sertões (campanha de Canudos)*. São Paulo: Ateliê Editorial/Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999-2002. 6 v.

GRANADO, Alberto. *Com el Che por Sudamérica*. Havana: Letras Cubanas, 1986.

_____. Um largo viaje em moto de Argentina e Venezuela. *Gramma*, 16 out. 1967.

GUEVARA, Ernesto Che. *De moto pela América do Sul – Diário de viagem*. 2. ed. São Paulo: Sá Editora, 2003.

_____. *Sobre la construcción del partido*. Obras completas. Buenos Aires: Legasa, 1995. Tomo 1.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Ediciones Era, 2002.

_____. O problema indígena na América Latina. In: LÖWY, Michael. *O marxismo na América Latina*: uma antologia de 1909 aos dias atuais. São Paulo: Perseu Abramo, 1999.

MARX, Karl. Apêndice. Apud: FROMM, Erich. *Conceito marxista do homem*. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

ROSA, Guimarães. "Orientação". *Tutaméia (Terceiras estórias)*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. 16 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERNE, Júlio. *A jangada*. São Paulo: Planeta, 2003.

FILMEGRAFIA

HERZOG, Werner. *Fitzcarraldo (o preço de um sonho)*. Werner Herzog FilmProduktion, Zweites Deutsche, 1982.

_____. *Aguirre, a cólera de Deus*. Werner Herzog FilmProduktion, Hessischer Rundfunk4, 1972.

SALLES, Walter. *Diários de motocicleta*. FilmFour, 2004.

INTERNET

www.carnecrua.com.br/archives/001376.htm.