

VIAGENS VIRTUAIS: JOGOS DO DE VIR NO TEMPO MÓVEL DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS, PANAMÉRICA E CORRA LOLA, CORRA*

Marisa Aurea de Sá Falcão (UFBA)¹

RESUMO

No tempo móvel do contar, os protagonistas de *Grande sertão: veredas*, *PanAmérica* e *Corra Lola, corra* desenham suas histórias em viagens virtuais que rompem com a linearidade do tempo do *Cronos*, no qual passado, presente e futuro se apresentam como momentos distintos e fatalmente encadeados. Ao fraturar a sequência cronológica, os protagonistas jogam com as múltiplas possibilidades de um tempo inapreensível, cujas reversões e cruzamentos inesperados fazem de suas travessias uma experiência errante do devir. Assim, o diálogo proposto entre obras tão distintas, como o filme de Tom Tykwer e os romances de João Guimarães Rosa e José Agrippino de Paula, tem como viés de leitura a tensão entre o ordenamento do tempo do *Cronos* e o jogo inacabado do tempo do devir.

Palavras-chave: Grande sertão: veredas. PanAmérica. Corra Lola, corra.

INTRODUÇÃO

Os protagonistas de *Grande sertão: veredas*, *PanAmérica* e *Corra Lola, corra*, ao engendrar as suas teias do contar, estabelecem um tempo móvel que, em muitos momentos, desestabiliza e questiona a ordem sucessiva do tempo cronológico. Em uma análise sobre esses protagonistas e as virtuais viagens que desenham as múltiplas e moventes cartografias de suas histórias, este trabalho busca refletir sobre as estratégias narrativas de tais obras, tomando como base uma fratura temporal, estabelecida como tensão de um jogo reversível entre passado e futuro.

O desafio de seguir esses protagonistas em suas instáveis viagens nos coloca diante da tensa possibilidade de duas leituras da temporalidade: o tempo contínuo do *Cronos* e o tempo indefinido e fraturado do *Aion*. Essas duas formas de temporalidade, já tratadas por Deleuze em seu livro *Lógica do sentido*, são retomadas pelo autor em seu

¹ Marisa Aurea de Sá Falcão. Universidade Federal da Bahia (UFBA).
marisaaurea@ig.com.br

trabalho conjunto com Felix Guattari, no quarto volume da obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Eles assim as definem:

Aion, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não para de dividir o que acontece em um já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E *Cronos*, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito. (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 48-49)

Se o tempo do *Cronos* define o ser, o estado das coisas, a identidade que marcou o passado, destaca o presente e se propõe, sucessivamente, como plano para o futuro, o tempo do *Aion* refere-se ao deslizamento do verbo, daquilo que se configura como um indefinido e incessante tornar-se, como “acontecimento”. Na filosofia deleuziana, o “acontecimento” é entendido não como ato pontual realizado ou a ser efetivado, mas como ato em processo, irreduzível inacabamento, já que se desenvolve em meio às velocidades dos fluxos do entre, e não como resultado factual de um determinado presente, passado ou futuro. Com efeito, se *Cronos* é o tempo da identidade estabelecida e seus passos sucessivos, o *Aion* é o tempo inacabado das identidades moventes e das insistentes viagens do devir.

No romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, publicado em 1956, o jagunço aposentado Riobaldo é o protagonista-narrador, que, em suas viagens de range rede², dedica-se a retomar sua travessia pelos sertões dos Gerais. As viagens que compõem o seu relato estão sob o tenso efeito de dois eixos temporais: o tempo cronológico do vivido, no qual os fatos de sua trajetória podem ser localizados em um determinado momento de seu passado, e o tempo do devir, cujos cruzamentos de momentos descontínuos instauram as persistentes recriações de uma travessia sempre em aberto. “Possível o que é – possível o que foi [...] E – mesmo – possível o que não foi.” (ROSA, 2001, p.538) – atesta o narrador Riobaldo, em seu desenho sobre as teias embaraçadas do tempo e do contar.

² A expressão “range rede” é uma imagem usada pelo narrador Riobaldo a fim de contrapor duas espécies de movimentos de sua travessia, a do jagunço em ação no tempo do vivido e a do ex-jagunço, que, na aparente imobilidade de sua rede de fazendeiro aposentado, retoma e simultaneamente imprime novos rumos à sua travessia, agora cumprida sobre o lombo da palavra.

No filme do diretor alemão Tom Tykwer, *Corra Lola, corra* (1998), a protagonista Lola é uma jovem que recebe uma missão praticamente impossível: conseguir, em estreito espaço de tempo, uma grande soma em dinheiro e levá-la até seu namorado Manni, a fim de salvá-lo de uma possível vingança da máfia do contrabando. É contra a curta cronologia de vinte minutos que a protagonista vai partir em múltiplas viagens capazes de modelar o tempo em um jogo plástico que acelera e retarda os ponteiros do *Cronos*.

No romance *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, publicado em 1967, o narrador-protagonista, que se autodenomina “Eu”, relata suas aventuras como um cineasta que, em meio às tensões políticas da ditadura militar, vive um caso amoroso com a atriz Marilyn Monroe, enquanto dirige uma superprodução fílmica, pautada pelo critério da verossimilhança. Entretanto, todo e qualquer ordenamento temporal exigido pelas regras da clareza verossimilhante é rompido pelos efeitos de uma montagem fragmentada da narrativa, feita de cruzamentos inusitados entre o universo dos simulacros cinematográficos e a própria história do protagonista. Um mosaico caótico que conspira a favor de uma multiplicidade de enredos estilizados e em constante transformação.

1 GRANDE SERTÃO: VEREDAS E O TEMPO RECRUZADO DAS VIAGENS DE RANGE REDE

Com base na classificação proposta por Walter Benjamin (1994) a respeito de dois tipos de narradores, o mestre sedentário e o aprendiz migrante, poderíamos, à primeira vista, considerar o jagunço aposentado Riobaldo como um narrador que se configuraria como mestre sedentário. Entretanto, o narrador de *Grande sertão: veredas* reúne em si a figura do mestre sedentário, que relata suas façanhas para descobrir o ponto de uma moral, de uma explicação para sua trágica história, e a figura do aprendiz migrante, que engendra uma narrativa contemporânea ao ato de narrar, fazendo das memórias do vivido um campo aberto para outros possíveis. Walter Benjamin, na distinção que faz entre esses dois tipos de narradores, chama a atenção para o fato de que eles se interpenetram, já que ambos “trabalham na mesma oficina; cada mestre tinha sido um

aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro.” (BENJAMIN, 1994, p. 199) Quanto ao narrador Riobaldo, mais do que uma transformação pela qual o mestre sucede o aprendiz, temos uma simultaneidade, na qual ser mestre requer as dúvidas e a ação do aprendiz – “Quem desconfia, fica sábio.” (ROSA, 2001, p.154) – e ser aprendiz passa pela travessia como retomada do vivido, unindo-se inevitavelmente ao gosto do sedentário pela especulação de ideias, haja vista tratar-se de um sertão onde: “O que é para ser – são as palavras!” (p.64)

Esse narrador que se constitui no limiar entre o mestre sedentário e o aprendiz migrante não faz de suas viagens de range rede um retorno a um passado cronológico; não se trata, pois, da ordenação do vivido, antes, é o próprio contar desordenado que vai, em um tempo recruzado, produzir as virtuais viagens de uma travessia que se constitui como potência do meio, signo do inacabado. Afinal, conforme declara ao seu interlocutor: “Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava.” (ROSA, 2001, p.546)

É o que acontece com o relato de um amor intempestivo, no qual a encruzilhada paradoxal entre passado e futuro reconfigura incessantemente as várias faces desse amor.

Assim, é já na condição de jagunço aposentado, quando se encontra de range rede e se dedicando a especular ideias, que Riobaldo recebe a carta de Nhorinhá. Trata-se de uma carta viajante, escrita por seu amor de olhos e mãos, a prostituta Nhorinhá. Riobaldo relata, então, a trajetória de um papel que viaja oito anos até chegar a seu conhecimento:

Mire veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá, filha de Ana Duzuza: um dia eu recebi dela uma carta: carta simples, pedindo notícias e dando lembranças, escrita, acho que, por outra alheia mão. [...] Escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oitos anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que se zanzou, para um lado longe para o outro, nesses sertões, nesses gerais, por tantos bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas. Ela tinha botado por fora só: *Riobaldo que está com Medeiro Vaz*. E veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Quase não podia mais se ler, de tão suja, dobrada, se rasgando. Mesmo tinha enrolado noutro papel, em canudo, com linha preta de carretel. Uns não sabiam mais

de quem tinham recebido aquilo. Último, que me veio com ela, quase por engano de acaso, era um homem que, por medo da doença do toque, ia levando seu gado de volta dos gerais para a caatinga [...]. Eu já estava casado. Gosto de minha mulher, sempre gostei, e hoje mais. Quando conheci de olhos e mãos essa Nhorinhá, gostei dela só o trivial do momento. Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo; e aí já estivesse morando mais longe [...]. Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo o tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci concernente amor. Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca. De lá para lá para lá, os oito anos se baldavam. Nem estavam. Senhor subentende o que isso é? A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser mais linda. De certo, agora não gostasse mais de mim, quem sabe até tivesse morrido... Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. (ROSA, 2001, p. 115-116)

Tal qual um naufrago em uma ilha, que lança seu pedido de socorro na deriva das marés, sem certeza alguma de que será um dia ouvido, Nhorinhá, como sujeito de enunciação, lança-se sem rumo, sem destinatário preciso, em viagens de papel, a “navegar sertão” (p.331) por móveis encruzilhadas. A carta segue para um espaço indefinido, “*Riobaldo, que está com Medeiro Vaz*” (p. 115); nômade, como seu destinatário, ela se perde e se reencontra nas encruzilhadas do sertão, parando de mão em mão, vindo e voltando nas viagens de seus múltiplos Hermes. Desterritorializando-se a cada percurso, a cada desconhecido mensageiro, a carta sequer era a mesma, enrolada agora já em outros papéis, transformada e vertente como os rios dos sertões, que assumem vários nomes até poderem desaguar no mar. Dessa carta, “escrita, acho que, por alheias mãos” (p. 115), não podiam mais precisar o remetente, o destinatário, sequer o exato conteúdo.

Na narrativa do *Cronos*, a carta sai do passado, deteriora-se – suja e rasgada pela ação do suceder do tempo – para encontrar seu destino oito anos depois, em um futuro onde seus desejos não poderiam mais ser atendidos, afinal, oito anos se passaram, o Riobaldo do futuro já estava casado, e a Nhorinhá do passado quiçá nem mais existisse. Na narrativa do *Aion*, o efeito temporal é outro: passado e futuro se comunicam em imprevisíveis encruzilhadas, e a errância do papel torna-se também errância do tempo,

para fazer com que Riobaldo ame *a posteriori* a Nhorinhá do passado, amor intempestivo, que nasce atrasado e transforma o amor de tempo anterior: “E Nhorinhá eu deamei no passado, com um retardo custoso” (p. 156), conclui o ex-jagunço.

Em suas viagens de range rede, o narrador estabelece o corte temporal, que fratura o tempo cronológico e institui o limiar reversível entre passado e futuro. O relato entrançado da carta de Nhorinhá expressa, com uma impressionante força imagética, uma das mais contundentes reflexões do narrador acerca do caráter movente do tempo plástico da memória:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (ROSA, 2001, p. 200)

O balancê da memória serve de trama narrativa para a complexidade inapreensível das encruzilhadas do viver, fazendo com que o novelo do contar seja guiado não por um tempo ordenado e sucessivo, mas pela ação vertente de um tempo incerto, feito de cortes e conexões inesperadas, tensa coexistência do “já” e do “ainda não”.

2 O TEMPO DO JOGO E AS VIDAS VIRTUAIS DE LOLA

Na narrativa de *Corra Lola, corra*, as regras e o tempo do jogo estão aparentemente definidos: Lola tem “exatos” vinte minutos para conseguir a grande quantia de cem mil marcos e salvar o namorado da vingança da máfia do contrabando. Como diz um dos personagens nas cenas que antecedem os créditos iniciais do filme: “A bola é redonda, o jogo dura noventa minutos, isso é um fato, o resto é teoria.” Entretanto, as múltiplas viagens de vinte minutos da heroína de Tykwer vão se apresentar como ruptura do encadeamento fatalista do *Cronos*.

As cenas iniciais com os créditos do filme já antecipam o tratamento dado ao tempo do jogo em sua trama narrativa. Nelas, Lola aparece como uma animação de um videogame, derrubando obstáculos em forma de relógios-monstros e, possivelmente, ganhando vidas extras até que o jogo possa acabar vitorioso. Essa ruptura que coloca o

passado e o futuro em conexões aberrantes, responsáveis por contestar a normalidade da lógica sucessiva, própria ao tempo do *Cronos*, também é sugerida já nas duas epígrafes que antecedem a projeção dos créditos do filme *Corra Lola, corra*: uma do crítico e poeta modernista T. S. Eliot e outra do jogador e treinador de futebol alemão Seep Herberger. Em um mesmo plano do filme, são mostradas as duas citações, cujas temáticas se correlacionam. Na citação de Eliot, temos a imagem incessante do viver em um tempo sempre inacabado: “Não cessaremos de explorar / E ao fim de nossa exploração / Voltaremos ao ponto de partida / Como se não o tivéssemos conhecido.” Logo abaixo, no mesmo plano, aparece a frase de Herberger: “Depois do jogo é antes do jogo.”

Esse tempo de reversível jogo entre passado e futuro, no qual o fim se torna começo, e vice-versa, é a encruzilhada, que se dispõe durante o desenrolar da corrida de Lola contra a cronologia estreita dos vinte minutos que possui para decidir e realizar a rápida ação, que salvará o namorado. Ao longo da história, a personagem vai seguir em viagens reversíveis entre passado e futuro, subvertendo a lógica sucessiva do *Cronos*, ao acionar novos começos e reinventar novas possibilidades de vida que alteram sua trajetória e dos demais personagens que cruzam seu caminho.

Como nas estratégias temporais da narrativa de *Grande sertão: veredas*, nas quais um tempo cronológico é atravessado por um tempo simultâneo do devir – encruzilhadas do *Cronos* e do *Aion* –, em *Corra Lola, corra*, os planos-detalhes de relógios apresentados ao longo das cenas, sugerindo o correr cronológico do tempo, têm seu efeito rasurado pelos movimentos variados da corrida de Lola, que se desenrola no limiar entre a velocidade e a lentidão.

As viagens de Lola são acompanhadas por *travellings*, que seguem o acelerado movimento da protagonista, mas que também retardam tal movimento ao acompanhá-lo em câmera lenta. No limiar entre a velocidade e a lentidão, Lola assume o controle dos ponteiros do *Cronos*. Como em um videogame, ela pode deixar o tempo cronológico correr, detê-lo com a tecla de pausa, ou simplesmente subvertê-lo ao fazer do futuro passado, reiniciando sua partida nas vidas virtuais adquiridas no limiar do “já” e do “ainda não”.

3 OS VEÍCULOS DE *PANAMÉRICA* E O TRÂNSITO INSTÁVEL DE SUAS VIAGENS

A narrativa de *PanAmérica* se inicia com os bastidores de uma grande produção cinematográfica que tem como diretor o protagonista-narrador do romance. É sob a égide de uma tentativa exacerbada de verossimilhança que o diretor executa sua *mise-en-scène*. Não obstante os esforços do diretor, a tentativa mimética acaba por se converter em espaços da dessemelhança. Paradoxalmente, os simulacros de mares de gelatina, explosões de talco, multidão de anjos suspensos por fios de nylon, ao invés de uma representação verossimilhante, criam um universo descontínuo e extraordinário e migram da superprodução fílmica para as demais aventuras do protagonista, desgovernando todo o enredo do romance.

A recorrente transgressão dos laços de causalidade da trama narrativa e o descaso com uma sequência da lógica temporal das ações e da condição dos personagens se intensificam ao longo do relato, fazendo com que o narrador possa contar uma história que vai se inventando e reinventando na deriva das junções de fragmentos díspares, das metamorfoses súbitas, das repetições das ações e das virtualidades de um enredo mutante.

Tais rupturas são viabilizadas, em muitos momentos da trama, pela ação veloz do protagonista em veículos de uma frota singular que abarca carros, táxis, caminhões, ônibus, trens, jatos, navios, foguetes, arraias gigantes, pênis voadores e fetos indóceis. Esses veículos, que assumem desde a condição crítica dos símbolos de poder valorizados na nossa sociedade de consumo até os mais inusitados tapetes voadores do universo da ficção fantástica, são capazes de transportar os personagens de um continente a outro, em elipses instantâneas da narrativa, que transformam o espaço no simples cruzar de uma linha a outra:

Marilyn respondeu que um cobertor era suficiente para mim e para ela, e que nós iríamos para Nova York assistir ao jogo de beisebol. Eu e Marilyn Monroe perguntamos para um homem que estava em frente do bar onde seria o jogo de beisebol. O homem indicou ao longe o

estádio iluminado entre os edifícios e nós aceleramos o Oldsmobile e entramos no estacionamento. (AGRIPPINO DE PAULA, 2001, p. 83)

No comando de seus variados veículos, o protagonista segue a deriva aleatória de sua montagem narrativa, dando saltos no tempo em toda e qualquer direção sem se submeter às relações sucessivas de causa e efeito, próprias ao tempo cronológico. Tal descontinuidade faz-se presente ao longo de toda a narrativa, mas, sobretudo, durante as mudanças entre os capítulos, quando o enredo tende a se metamorfosear em outras diferentes possibilidades, com alterações súbitas nas trajetórias e nas identidades dos personagens mutantes de *PanAmérica*. Assim, as condições do espaço e da identidade dos personagens são transformadas pela ação veloz desse tempo narrativo que fragmenta a cronologia em movimentos indóceis de viagens inusitadas pela cartografia de um mosaico múltiplo e imprevisível.

As imagens caóticas, formadas por esse mosaico multifacetado, são analisadas por Evelina Hoisel, em sua obra *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*, que as relaciona com o caos político no Brasil nos anos 1960.

O período é caótico, porque se alimenta dos descompassos do golpe de 64 e de suas implicações a longo prazo. Os textos são caóticos, porque neles se encontra dramatizado, de maneira excepcional, um movimento progressivo que vai do menos caos ao mais caos, terminando por instalar uma situação apocalíptica, gerada pelos acontecimentos políticos. (HOISEL, 1980, p. 19)

Expressão de uma tensão política no cenário ditatorial do pós-golpe de 1964, o protagonista evidencia esse contexto agonístico por meio de uma identidade instável, que transita por grupos diversos, aliado, ora às forças repressivas da ditadura, ora às forças revolucionárias populares. Assim, o mesmo protagonista que se coloca friamente frente aos corpos mutilados dos presos políticos ou que computa as mortes de seus figurantes no filme como um custo de produção contornável pelo seguro, também aparece como vítima da violência, do cerceamento da liberdade e do silenciamento das vozes – “E eu sentia a língua preenchendo a minha boca e não conseguia gritar. O

sangue e a língua preenchem a minha boca.” (AGRIPPINO DE PAULA, 2001, p. 133-134)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de a tensão entre o tempo do *Cronos* e o tempo do *Aion* se desenvolver com intensidades e com efeitos diferenciados nas três obras analisadas, podemos observar que em todas elas está presente uma problematização da noção de tempo, que dialoga com a perspectiva contemporânea de tal conceito.

Na travessia sígnica do narrador Riobaldo, o “balancê” da memória faz do repetido força da diferença, e a história é recontada em possibilidades suplementares que compõem o jogo incerto do viver e do seu relato. O tempo reversível das viagens de range rede é o maquinista de um trem que não se detém em nenhuma estação e cujos passageiros vão e voltam em uma mesma viagem sem destino certo, já que seguem paradoxalmente em uma dupla direção – “Melhor, para a ideia se bem abrir, é viajando em trem-de-ferro. Pudesse, vivia para cima e para baixo, dentro dele.” (ROSA, 2001, p.37), eis o caráter nômade de suas viagens de range rede.

No tempo reversível de *Corra Lola, corra*, por meio do qual depois do jogo é o início do jogo, essa incessante exploração nega as noções absolutas de início e fim para abrir o instável espaço do meio, em uma virtualidade de variadas tentativas, que burlam o *game over* e fazem dos inexoráveis vinte minutos do *Cronos* o tempo reversível e indefinido do *Aion*.

No mosaico descontínuo de *PanAmérica*, um suposto esvaziamento do sentido nos ajuda a refletir de modo contundente e vertiginoso sobre as tensões, os medos e o caos de um universo repressor, como também sobre a possibilidade ativa de luta e de transformação na imprevisibilidade das forças agonísticas.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

CORRA Lola, corra. Direção e roteiro: Tom Tykwer. Produção: Gebhard Henke e Stefan Arndt. Intérpretes: Franka Potente, Herbert Knaup, Ludger Pistor, Marc Bisjoff, Moritz Bleibtreu e outros. Fotografia: Frank Grieb. Trilha Sonora: Johnny Klimek, Reinhold Heil e Tom Tykwer. Sony Pictures, 1998, 80 min.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido.** Trad. Luiz Roberto S. Fontes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997a. v. 4. (Coleção TRANS).

HOISEL, Evelina. **Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica.** 3. ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

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