



A literatura urbana de Guimarães Rosa

Guimarães Rosa's Urban Literature

Frederico Antonio Camillo Camargo

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP / Brasil

frederico.camargo@usp.br

Resumo: Este artigo tem por objetivo examinar algumas características presentes em escritos de ambiência urbana de João Guimarães Rosa publicados em seus livros póstumos – *Estas estórias e Ave, palavra* –, agrupando-os segundo certas afinidades formais ou temáticas: o estilo fragmentado e a atitude ambivalente com relação à cidade; à representação dos males do regime nazista; e à figuração de sujeitos oprimidos pelo sistema de sociabilidades que a urbe impõe. Num segundo momento, os textos urbanos são contrapostos à literatura sertaneja de Guimarães Rosa e distinguidos, especialmente, pelo enfraquecimento do modo ficcional promovido pelo recurso amplo à voz autobiográfica e pelo emprego de um discurso mais reflexivo ou sentencioso.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; cidade; discurso autobiográfico; literatura sapiencial.

Abstract: This paper aims to examine some traits found in João Guimarães Rosa's urban writings published in his posthumous works – *Estas estórias e Ave, palavra* –, by grouping them according to certain similarities of form or theme – the fragmentary style and the ambivalent posture in relation to the city, the approach of the World War II strains, and the depiction of individuals oppressed by the urban sociabilities. Thereafter, urban texts are compared to Guimarães Rosa's rural literature and distinguished mainly by the dilution of the fictional model, verified by the extensive appeal to an autobiographical stance and the use of a more reflexive and preceptive diction.

Keywords: Guimarães Rosa; city; autobiographical discourse; wisdom literature.

Na literatura “canônica” de Guimarães Rosa – aquela constituída pelos livros publicados em vida pelo autor, entre 1946 e 1967: *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias* e *Tutameia* –, o cenário e a cultura citadina têm presença diminuta, antes prevalecendo as fazendas e os vilarejos, as grotas e os descampados, os caminhos rústicos e as paisagens ermas. Numa categorização tentativa e simplificada, a cidade surge na ficção rosiana mais tradicional das seguintes formas:

- (i) como palco, em narrativas como “Darandina”, onde a farsa se desenrola numa praça pública e conta com a assistência e a participação de numerosos anônimos e personalidades, ocupando posições típicas desse espaço (médicos, agentes de um hospício, policiais, secretários de prefeitura, etc.); ou “Fatalidade”, em que o personagem é “poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia” (ROSA, 2005, p. 101); ou “– Tarantão, meu patrão...”, que finaliza com a chegada do velho quixotesco a uma “cidade, estupefacta, com automóveis e soldados” (ROSA, 2005, p. 109); ou, ainda, nos prefácios de *Tutameia*: em “Nós, os temulentos”, um bêbado percorre as vias de uma urbe; em “Sobre a escova e a dúvida”, diferentes cenas mostram personagens (ou o autor autorrepresentado) em Paris ou abalroando sujeitos nas ruas;
- (ii) na dicção urbano-culta de um narrador intelectualizado em “O espelho”, que empilha noções, referências e linguagem alheias à existência interiorana;
- (iii) em personagens que vêm de (ou vão para e voltam de) cidades e opõem sua visão de mundo citadina ao modo de viver rural: o narrador de “Minha gente”, Lalino Salãthiel, que passa uma temporada no Rio de Janeiro, Lalinha e Miguel, em “Buriti”, seo Alquiste, em “O recado do morro”, doutor Lourenço, em “Campo geral”; o ouvinte mudo de *Grande sertão: veredas* (bem como, nesse mesmo romance, o “deputado” Zé Bebelo); o doutor de “Famigerado”, etc.
- (iv) como lugar de investimento dos desejos de personagens: Lalino, a mãe de Miguilim, etc.

Ainda que esses rastros da “experiência urbana” encontráveis nos principais livros de Guimarães Rosa se prestem à discussão e reflexão,¹ uma visada que se pretenda mais ampla e completa não poderá se afirmar sem que recuperemos e conduzamos ao primeiro plano os textos em que, de maneira menos coadjuvante e dispersiva, a cidade adentra a literatura rosiana: aqueles publicados nos livros póstumos – *Estas estórias* e *Ave, palavra*. Textos que, desvalidos da reunião orgânica e chancelada do autor, figuram como apêndice da obra de Rosa, e num estado de franca marginalidade no que concerne ao interesse de leitores e estudiosos.

Circunscrever a literatura “urbana” de Guimarães Rosa na constelação de seus textos “marginais”, de qualquer forma, não é empreendimento de todo descomplicado. Quando o panorama citadino se inscreve no discurso em sua materialidade (ruas, edifícios, personagens característicos), a identificação é inequívoca (“Cidade”, “Do diário em Paris”, “O mau humor de Wotan”, “A velha”, “Além da amendoeira”, etc.); em outros casos, temos o aparecimento de interiores de construções ou espaços insulados locados em cidades (escritórios diplomáticos, em “O homem de Santa Helena” ou “Homem, intentada viagem”; quartos ou cômodos fechados em “*Quemadmodum*”, “A chegada de Subles” ou “Cartas na mesa”; jardins e cemitérios em “O lago do Itamaraty” ou “Sem tangência”); por fim, o tipo que mais evade à catalogação incontestada, assinalando as peças em que o espaço de onde se fala é sublimado, a feição “urbana” do texto só pode ser inferida pela dicção do cronista/narrador ou pelos assuntos abordados, que vão remeter a um tipo de sociedade e cultura próprio de cidade grande (“Os abismos e os astros”, “Teatrinho”, “*Terra vis*”, “Fantasmas dos vivos”, etc.). Talvez, em vista dessas diferenciações, o mais preciso fosse rotular essas composições de “literatura não sertaneja de Guimarães Rosa”, mas essa definição pela negativa teria a inconveniência de expandir indevidamente o *corpus* de possibilidades, obrigando-nos a mencionar, por exemplo, os textos de visitas a aquários e zoológicos e

¹ Nesse sentido, Willi Bolle desafia os leitores a decifrar *Grande sertão: veredas* como um romance urbano (BOLLE, 1994/1995, p. 80). Roberto Mulinacci, por sua vez, assume que seja “quase natural admitirmos que a cidade não sempre cabe dentro dos esquemas topográficos da obra rosiana” (MULINACCI, 2010, p. 325-326), mas defende que existe, na escrita de Rosa, “uma ideia de cidade que se revela indissociável da do mundo rural a que se contrapõe, contribuindo inclusive para lhe dar forma, enquanto reverso invisível daquela representação” (MULINACCI, 2010, p. 334).

até os poemas ou prosas poéticas – criações literárias que não carregam o traço da urbanidade que queremos distinguir e analisar.

Em se tratando de um escritor irremediavelmente identificado com o mundo interiorano sertanejo, nossa investigação sobre a presença da cidade na tessitura dos textos “marginais” de Guimarães Rosa, feita em sobrevoo, irá se pautar nas seguintes etapas: (i) evidenciar como o espaço urbano é figurado ou sugerido nesses escritos, qual o impacto dessa ambiência na forma e na tonalidade das composições, e quais os efeitos de sentido daí decorrentes; (ii) especular o que sobra da literatura rosiana, quando despida da roupagem sertaneja, e qual a relação desse *corpus* com a facção canônica da obra do autor. Para seguir nesse itinerário, dividiremos os textos em alguns agrupamentos congêneres, segundo o seu modo de construção e os temas que sobre os quais versem.²

1 A cidade ambígua e fragmentada

O efeito-surpresa que o fato hoje porventura nos causaria teria sido diluído ou inexistente, à época, talvez pela razão de Guimarães Rosa ser apenas autor iniciante e por se tratar de uma efêmera e pontual publicação jornalística: em fevereiro de 1948, menos de dois anos após o lançamento de *Sagarana*, o “regionalista” Guimarães Rosa assina uma crônica intitulada “Cidade” (ROSA, 1948a). Já pela disposição gráfica do texto na página – nove blocos de texto, separados por sinais demarcadores que configuram diferentes seções –, é possível perceber a característica estrutural desse escrito: a natureza fragmentada.³ A leitura confirma: cada seção aborda uma matéria diversa, não diretamente relacionada à anterior ou posterior, não havendo continuidade causal, geográfica ou cronológica. “Cidade”, portanto, é um mosaico de quadros e reflexões sobre a vida na metrópole – no caso, a metrópole do Rio de Janeiro.

Uma das maneiras de coligir as seções da crônica pode ser levada a cabo pelo discernimento de três focos temáticos: no primeiro, as histórias e situações expressam um contraste entre o cotidiano citadino

² Embora este artigo não constitua propriamente um resumo de um dos capítulos da minha tese de doutorado (em fase final de escrita), ele se aproveita de várias ideias lá colocadas e de algumas citações bibliográficas.

³ Na versão em livro de *Ave, palavra* (ROSA, 2001a, p. 202-209), quatro dessas seções foram suprimidas, motivo pelo qual tomamos a versão em jornal como base.

e o do campo: crianças brincam numa praça, um gatinho abandonado surge numa calçada, conta-se uma anedota tradicional sobre um “caipira” na cidade grande; no segundo, entidades e ocorrências ligadas ao ambiente urbano são descritos: um mulato que inscreve no chão uma mensagem, o bonde, o comportamento das baratas; por último, em três derradeiras seções, o autor relata, de maneira indireta e ambígua, a sua própria experiência citadina, o impacto da cidade em sua própria vida. Examinemos rapidamente cada um desses momentos discursivos.

Na cena de abertura, o elemento bucólico representado por crianças brincando numa área verde sitiada pela paisagem urbana cortada por bondes, e os jogos pueris dos meninos a fazerem da natureza (terra, água, pedras, buracos) a matéria-prima de seus brinquedos infantis, são contrabalançados pela ingênua urbanidade do garoto que nomeia uma de suas “edificações”, improvisadas como a “garage do cavalo”. De tonalidade mais sentimental, temos o capítulo do gatinho abandonado a quem os moradores e os passantes apressados ignoram, e que, “cheio de sustos”, o “gatuz, fitava a rua, onde o rumor rodava, atordoador”. À falta de sensibilidade das pessoas da cidade, o autor contrapõe a humanidade, prática dos moradores da roça, os quais “pelo menos tê-lo-iam prendido a uma pedra maior do que ele, para o afundar no córrego”. O episódio termina em riso amargo, quando um menino explica ter levado o gato para outra rua, “p’ra ver se o povo de lá toma mais conta...” (ROSA, 1948a). Na terceira seção desse grupo, retrata-se a inocência caricata do rapaz chegado do “fundo de Minas” e pasmado com uma “nota de um conto de réis” que nunca vira. Enquanto isso, o tio “civilizado” arranja meios de burlar a lei que preveniria a concentração imobiliária indevida.

No segundo bloco de seções, elementos típicos da paisagem urbana são destacados. Primeiro, o narrador discorre, de forma oblíqua e cifrada, sobre a medida governamental que pôs fim à zona de prostituição do Mangue do Rio de Janeiro. O Mangue é referido como “‘Yoshiwara’ local”, “‘Bateaux-de-Fleurs’ ancorados no Canal” e “venústico dos Palmares”; prostitutas são batizadas de “hieródulas”; e a ação do governo é avaliada como “abrir um tumor, espalhando-lhe o pus no são da carne”. A isso, Rosa junta outro fato histórico – o *Queremismo* –, afirmando que “querer deveria ser até uma das liberdades democráticas” (ROSA, 1948a). O ar, naturalmente, é de troça. O desfecho desse arrazoado é ainda mais esdrúxulo: a inscrição do mulato no chão – “NÓS QUEREMOS A ZONA”, é o mote que aproxima prostituição de campanha política. Nesse torneio histórico-

linguístico de mistificação do leitor, de qualquer forma, sugere-se uma certa visão rebaixada da cidade e dos desejos (e expectativas?) de seus habitantes. No segundo momento, o narrador apresenta o bonde, “exercício sempiterno, cheio de lições” (ROSA, 1948a). Ele é, ao mesmo tempo elemento urbano dos mais característicos, mas a quem o narrador confere, paradoxalmente, uma aura de ente capaz de se desvencilhar das determinações morais e comportamentais do meio. Finalmente, na seção derradeira desse conjunto, a barata “definitivamente cidadina”, é feita símbolo da capacidade infinita de adaptação e sobrevivência nesse espaço inóspito.

Já as interpolações “pessoais” apostam no caráter confessional e na explicitação da sensação vacilante e equívoca que a cidade babilônica provoca no seu migrante: a capitulação aos prazeres fáceis contra a necessidade de comedimento; as armadilhas em oposição à prudência. A cidade é a “Senhora da Possibilidade”, absorve as pessoas, e promove o aconchego e o “crepúsculo temporão das supérfluas virtudes”; ela é “cheia de promessas” e de “imagens violentas”. Mas é nela também que o autor deverá empreender “trabalho porfiado, doedor e longo, que conduz[a] talvez a alguma conquista maior”, na tentativa de desvelar o “segredo de ser ou não ser feliz” (ROSA, 1948a). O menino de Cordisburgo e ex-médico de Itaguara e Barbacena, agora diplomata estabelecido e escritor promissor, resume as ambivalências do seu novo espaço de adoção: celebrar as benesses (incluindo o sucesso profissional e literário) ou optar pelo ascetismo e pelo desenvolvimento pessoal.

Cinco anos mais tarde, em “Do diário em Paris” (ROSA, 1953), a forma de abordagem literária da vivência urbana se repete num texto estilhaçado em 21 “segmentos”.⁴ Um pouco diferente de “Cidade”, essa nova composição é menos descritiva e mais impressionista e reflexiva. Formulações concisas, à moda de aforismos ou pensamentos avulsos, típicos do registro diarístico, proliferam ao longo do texto: “Amar é a gente querer se abraçar com um pássaro que voa”, “O que mais desgosta e irrita não é a inveja dos outros. É a cândida falta de preocupação com que a exibem” ou “3-X. – Não basta crer em Deus. Acreditar no demônio é absolutamente indispensável” (ROSA, 1953). Essa configuração arbitrária, pulverizada e dispersa, acaba dissolvendo a presença concreta da cidade no discurso, e Paris, de certa maneira, acaba se tornando uma

⁴ Estou chamando de segmento cada nova entrada do “diário” precedido por data ou a inserção gráfica “xxx” que separa o texto.

espécie de cidade fantasmática ou onírica, sobretudo pela introdução da “personagem” Ieoana, que invade cinco dos segmentos da crônica e cria uma espécie de espinha dorsal incipiente para o texto.

A Paris que subsiste desse emaranhado de inscrições textuais assistemáticas é entrevista apenas numa visita à estação de trem, onde o autor/diarista depara com uma mulher “bonita como ninguém nunca viu” e consoma uma espécie de reescrita de “A une passante”, de Baudelaire; num anúncio publicitário de batom, lido no metrô, que vai ser comparado a um poema; num *barman* do “Le Montaigne”, que etiqueta brasileiros e argentinos, indistintamente, de “les Sud-Argentins”; e na Pont Neuf, no Sena, e na Pont-au-Change, citados sem mais. Não é possível rechaçar a impressão de que Guimarães Rosa estivesse escrevendo uma paródia de extratos de diário: a ausência de uma Paris glamourosa, a referência descontextualizada a nomes desconhecidos no primeiro parágrafo (Lucy, Michel Tapié, Clerbaud), o recurso reiterado a uma misteriosa personagem grega (Ieoana) e o montante de reflexões e máximas aleatórias parecem antes arquitetados para confundir e mistificar o leitor, demonstrando a ininteligibilidade e o feitio indisputavelmente íntimo desse tipo de discurso – o diário –, que não deveria ser transportado levemente para o espaço público.

Os significados de “Do diário em Paris” – se é que eles vão além da eventual paródia do gênero diarístico – não são, portanto, facilmente apreensíveis. Uma chave de leitura aceitável, de qualquer forma, pode ser substanciada a partir de duas passagens da composição. A crônica principia sob o signo do abandono. Diz o autor: “Todo mundo se evade. Lucy partiu de avião para o Brasil [...]. Michel Tapié disse-me há dias que ia a Tréport [...]”. Depois, quase ao fim do texto, o autor comemora: “Amanhã vou à Itália, amanhã vou à Itália, amanhã vou à Itália” (ROSA, 1953). De fato, a peça toda admite ser lida como um “relato” dos acontecimentos e reflexões de um homem “esquecido” em Paris pelos amigos, tendo que conviver com a solidão (o lado iníquo da sociabilidade urbana) e (por que não?) com o sentimento de exílio de um estrangeiro longe de sua terra natal. A própria criação de uma amiga imaginária, com quem flerta sem reboços (focalizando nela desejos sentimentais e sexuais, o lado sedutor do imaginário urbano), é índice dessa condição de isolamento. E, não fossem esses argumentos suficientes, o poema que preenche um dos segmentos é, também, uma glosa do estado de solidão: “[...] não sou pessoa nenhuma / Faço parte da paisagem?” (ROSA, 1953).

Tomados em conjunto, “Cidade” e “Do diário em Paris” compartilham uma mesma forma – o fragmento – e uma semelhante relação do autor para com o espaço da metrópole – a sensação de dissonância e de estranhamento, de não pertencimento a um dado lugar. A primeira característica é compatível com a experiência do homem urbano moderno, que, em geral, é incapaz de apreender o fluxo da existência numa forma narrativa orgânica, sendo obrigado a recorrer a pedaços desconexos de eventos disparatados, retirados do curso descontínuo e caótico de uma vivência.⁵ Quanto ao difícil processo de integração do indivíduo no universo urbano (mormente daquele advindo de regiões interioranas), isso se revela nos contrastes culturais enunciados (campo *versus* cidade, o natural e o espontâneo *versus* o pragmático e o fabricado) e na cisão do sujeito que não pode deixar de reconhecer as mazelas do ambiente em que vive, conquanto não possa se dar ao luxo de recusar terminantemente a gama de dádivas sociais, culturais e profissionais que a cidade potencializa.⁶

2 A cidade sob o espectro da dominação nazista

Um grupo muito particular de narrativas urbanas de Guimarães Rosa é aquele que toma como cenário o período em que o autor atuou como cônsul-adjunto em Hamburgo, durante as vésperas e os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial. Esses textos já foram abordados por outros analistas segundo o viés da literatura de testemunho, do impacto do conflito bélico nas vidas dos personagens representados e do posicionamento do narrador-diplomata que relata os eventos (suas ações e omissões). Ficou inexplorada, no entanto, a questão secundária e subjacente de que essas composições são histórias urbanas decorridas em

⁵ Renato Cordeiro Gomes, falando de Marques Rebelo, faz diagnóstico similar: “A cidade moderna é um mundo inenarravelmente concentrado, impossível de ser reconstruído, ou representado, senão por fragmentos, colagens, refração” (GOMES, 1994, p. 142).

⁶ Segundo Sandra Jatahy Pesavento, essa configuração anímica do narrador é um efeito comum da experiência cidadina, pois “uma metrópole propicia aos seus habitantes representações contraditórias do espaço e das sociabilidades que aí tem lugar. Ela é, por um lado, luz, sedução, meca da cultura, civilização, sinônimo de progresso. Mas, por outro lado, ela pode ser representada como ameaçadora, centro de perdição, império do crime e da barbárie, mostrando uma faceta de insegurança e medo para quem nela habita” (PESAVENTO, 1999, p. 19).

terra estrangeira, escritas por um prosador renomado por sua dedicação ao mundo do sertão brasileiro.

Em “O mau humor de Wotan” (ROSA, 1948b), a tensão do entrecho e a gravidade dos acontecimentos tornam opacas e discretas a presença e a influência da cidade na narrativa, mas ela está operante em alguns vestígios: o rio Alster, o cais do Uhlenhorster-Faehrhaus, a Lombardsbrücke, a Glockengiesserwall, a rua Heimhuder, a Hauptbahnhof, o teatro, a estação de Dammtor e a Hahnemannstrasse – alusões que confirmam o pendor documental e referencial de nosso autor. Por outro lado, existe no texto uma tendência de sublimação dos signos distintivos da urbe, havendo maior diligência para a notação de fenômenos climáticos – as mudanças das estações que marcam o tempo da narrativa e modulam sua tonalidade (quente/calor/esperança/felicidade, frio/inverno/exasperação/tristeza) – e dos elementos naturais (as árvores, os pássaros, as águas) que resistem ao artificialismo das construções: a cena de abertura pastoral (“Amadureciam os morangos, floriam os castanheiros”); o “Alster gelado”; “o regresso das andorinhas e cegonhas”; “os altos castanheiros [que] sombreiam na tarde de outono” (ROSA, 1948b).

Mas, naturalmente, é menos na descrição de traços paisagísticos citadinos e mais na configuração de uma ambiência urbana, evidenciada por um certo modo de viver, que a cidade avulta no conto: casais remam barcos no Alster, garçons servem refrescos e guloseimas no cais, uma orquestra toca Wagner e Strauss, narrador e personagens gastam os serões bebendo e conversando nos seus aconchegantes lares burgueses, Márion patina no rio congelado, frequenta-se o teatro (onde o narrador come um “sanduíche de enguia defumada”), a sociedade se visita em jantares. A urbe, portanto, em “O mau humor de Wotan”, é o lugar das sociabilidades e dos prazeres, e a guerra só vai abalar parcialmente essa vocação com o afastamento das pessoas queridas, os bombardeios periódicos, o trânsito dos soldados, etc. Além disso, estruturalmente, o conto é uma espécie de “intriga palaciana” em ambiente culto e controlado, de modo que o desenvolvimento do enredo se funda antes no conflito ideológico (e discursivo), brotado da dinâmica de relações interpessoais do que na interação dos heróis com o meio.

Em “A senhora dos segredos” (ROSA, 2001a), os cenários representativos de Hamburgo ou Volksdorf inexistem, apesar de seus nomes serem explicitamente citados. O que é urbano nesse conto é a atmosfera, sobretudo a ideia de uma excursão grupal de personagens

cidadinos a uma exótica vidente, como se se tratasse de uma visitação turística. Além disso, a dicção desapaixonada e racionalista com que o narrador descreve seus contatos com a astróloga Frau Heelst é devedora de uma cultura urbana ilustrada bastante díspar do modo como desfilam sob os nossos olhos uma Ana Duzuza de *Grande sertão: veredas*, o feiticeiro João Mangolô, de “São Marcos”, ou Ninhinha de “A menina de lá”, todos eles cingidos por um certo manto de mistério ou de diabólico, conforme o caso. A narrativa do sobrenatural urbano é contaminada por um certo grau de ambiguidade e ceticismo, seja pela afirmação de que “em astrólogos, sim, *quase* acredito” (ROSA, 2001a, p. 289) que introduz o conto, pelo retrato despido de misticismo que é emprestado à vidente, pela sequência de perguntas desafiadoras que o narrador, amparado em princípios do método científico (a indução, a generalização estatística), faz a ela, pondo em xeque a sua suposta capacidade de prever o futuro (ou, no caso específico, o fundo-falso da sua previsão sobre a iminência da guerra), ou, enfim, pela ironia cruel que arremata a história, fazendo de *Frau Heelst* uma adivinha que não soube prever seu próprio futuro. Diríamos que, nesse espaço “corrompido”, posto que afastado do contato genuíno com a natureza e com as práticas comunitárias, a própria (crença na) magia perde seu direito de existência.

A esse propósito, aliás, somos obrigados a lembrar, rapidamente, de “Cartas na mesa”, mais um conto urbano em que se tematiza a possibilidade de se antever a fortuna das pessoas (ROSA, 1966). A narrativa passa-se inteiramente no interior da residência da cartomante, de sorte que não é a presença física da cidade que está em jogo, mas, ainda uma vez, o clima intelectualizado e letrado que permeia o universo citadino (com citações a livros e reflexões metafísicas). Tal como em “A senhora dos segredos”, a habilidade da vidente é posta em dúvida, tanto pelo consulente cínico, quanto pela insegurança da própria Madame de Syaïs, que, incapaz de ver nas cartas o fado de seu cliente, termina apelando para uma teoria do destino muito próxima daquela enunciada em “O mau humor de Wotan”. O “destino plástico e minucioso, produzido pelo homem” (ROSA, 1948a), será então reformulado como “[t]oda vida humana é destino em estado impuro” (ROSA, 2001a, p. 314), princípio que confia no papel ativo que o próprio ser humano tem na modelagem de seu porvir.

Mas é em “A velha” que o espaço da cidade age finalmente em conformidade com o clima opressor da narrativa e do tempo histórico, transmitido pelo interior dos edifícios e residências e pela paisagem

exterior. No Consulado Brasileiro, vige o “tumulto diário”, o “mó de angústias” e o “público pranto e longo estremecer” – experiências sofridas pelos judeus que vêm solicitar vistos de imigração, premidos pela “mais desbordada e atroz” perseguição do governo de Hitler (ROSA, 2001a, p. 157). Lá fora, para onde sai o narrador, “fazia todo o frio”, e a beleza de Hamburgo desaparecia no “dia noturno” de inverno, com o “vento mordaz” a açoitar os transeuntes como “delgados glaciais chicotes”. Pontilhado pela cidade, espalha-se o emblema nazista; nas árvores, agoura o “corvo da desdita”; pássaros morriam. O narrador pergunta: “O coração daquela natureza era manso, era mau?” A atmosfera encontra sua síntese lúgubre como “face do caos e espírito da catástrofe”. A casa de *Frau Wetterhuse* completa o cenário: “umbrosa”, com “cheiro de irrenovável mofo e de humanidade macerada”, “ambiente solífugo e antimundano, de sopor e semiviver” (ROSA, 2001a, p. 158).

O remate da história, nós conhecemos. O narrador/diplomata nega ajuda à senhora em sua tentativa de salvar a filha da tirania nazista. Existe, no entanto, em paralelo à denúncia do estado de impotência das pessoas quando submetidas a um regime totalitário, um esforço de dignificação do ser humano que confessa uma mácula socialmente reprovável – o adultério – com o objetivo maior de, numa espécie de autossacrifício materno, proteger o familiar amado. A essa atitude se ajunta ainda a altivez orgulhosa da senhora a reconhecer pela primeira vez a verdade de um amor interdito: “– *‘Ele foi um vosso compatriota, um homem nobre... O amor de minha vida!...’*” (ROSA, 2001a, p. 162, grifos do autor), diz a velha. A narrativa, portanto, dramatiza habilmente um contraste: no início, a inclemência de uma força política e de seus ambientes conspurcados (a violência que não concede refúgios); ao fim, a resistência simbólica da mulher pelo altruísmo e pelo amor.

Há nos contos alemães de Guimarães Rosa o entrelaçamento de três coordenadas, cujo peso na conformação das narrativas é impossível separar: o espectro da guerra, a condição de estrangeiro e o universo citadino. Associado predominantemente a esta última, divisamos esse regime de sociabilidades mundanas composto por jantares, idas ao teatro e passeios com amigos – a face aprazível de se viver numa metrópole, quando se ocupa uma posição social de consideração. O flanco disfórico não pode ser subtraído das outras coordenadas contextuais (guerra, exílio, o inverno intenso de “A velha”), mas faculta uma captura de soslaio, por exemplo, no discurso cético de “A senhora dos segredos”, o qual,

ao contrário do que ocorre na literatura sertaneja, reluta em aceitar a possibilidade da ação do maravilhoso; ou na burocracia legalista e seca que obsta que uma mãe prove a verdade de uma filiação, sem fatos ou evidências concretas, alicerçada somente na sua palavra autoacusatória.

3 A cidade da subjetividade perturbada

A ambiência hostil da cidade, modalizada em “A velha” pelo fardo da barbárie hitleriana, se não teve materialização equivalente nos textos de mosaico urbano como “Cidade” e “Do diário em Paris” (onde sobressai o sentimento ambivalente de atração e repulsa ou o ânimo nostálgico de alguém que se vê “fora do lugar”), nem nos demais contos alemães em que a vida, apesar dos dissabores de um tempo sombrio, ainda segue seus trâmites em passeios e encontros sociais, achará, finalmente, a partir de então, um lugar; hostilidade despertada pelo mergulho realizado ao mesmo tempo nos lances do dia a dia urbano e no íntimo existencial dos narradores rosianos.

Em “A chegadas de Subles” o cenário é recluso, o tempo é noturno e o narrador-personagem está só, surpreendido entre a vigília e o sono. Está assim edificado o contexto propício para a manifestação de fantasmagorias, um ponto de partida adequado para que o incidente insólito se desencadeie. O clima do conto é inteiramente de *nonsense* e remete inevitavelmente ao universo de Kafka, sobretudo porque o eixo central da narrativa é uma ligação telefônica absurda, que fracassa indefinidamente em alcançar um destinatário para quem o narrador não havia sequer ligado, e a quem, não obstante, parece conhecer.

Se o desenvolvimento da narrativa ameaça retirar dela o seu enraizamento urbano, transportando-a para um mundo irreal (ou surreal) – e, na minha interpretação, a ligação telefônica dramatizada alegoriza uma conexão com o mundo dos mortos, em que Subles faz a sua “chegada” –, é precisamente pela configuração da relação do narrador com esse hipotético Subles que a marca de um contexto social urbano tomará forma. Subles é um “funcionário bancário”, “sujeito de raras palavras e riso nenhum ao guichê”, a quem o narrador somente encontrara “em tão contadas ocasiões”, “fazia tanto tempo” (ROSA, 2001a, p. 138). À medida que a história avança, o narrador, que de Subles tinha apenas uma vaga lembrança, vai o recordando com maior concretude. O vínculo pessoal e superficial que os ligava – “Não o conhecia mais

que acauteladamente. Nunca me ocorrera dar-lhe uma palavra necessária. Nunca o olhara de verdade” (ROSA, 2001a, p. 140) – vai paulatinamente se transformando em simpatia e genuína preocupação com o destino do homem eventualmente metido em situação desconhecida e perigosa: “E Subles, eu carecia de ouvi-lo. Compreendi que lhe queria bem, que seria meu amigo. Seus olhos podiam oferecer um raro entendimento profundo, principalmente só seu” (ROSA, 2001a, p. 140). Entre os escolhos da trama confusa e sem nexos, Guimarães Rosa parece mostrar a tragédia dos contatos pessoais frios e desperdiçados na rotina das metrópoles: “– Como quer que ele fale?” (ROSA, 2001a, p. 141), pergunta o interlocutor anônimo. Esforço baldado, aquilo o que um dia Subles foi, ou o que poderia ter comunicado na sua singularidade de criatura humana única, mostra-se irrecuperável. O telefone é largado como “uma pedra a um poço” (ROSA, 2001a, p. 141) e não toca mais depois disso.⁷

“A chegada de Subles” pode ser quase lida em combinação com “*Quemadmodum*”, pois nesta última, mais uma vez, encontramos, numa noite, um narrador solitário insone encerrado num quarto. “*Quemadmodum*”, no entanto, é narrativa exploratória de interiores – o interior de um cômodo, a interioridade de um sujeito –, de modo que a cidade, como paisagem, está ausente. Além disso, o conto é um misto de descrição do comportamento e da essência enigmática do gato que invade o recinto, de reflexões filosófico-afóricas sobre a existência e a natureza do *eu*, e de uma malha de insinuações fragmentadas, cifradas e subjacentes sobre um acontecimento doloroso do passado sendo recuperado pela memória. Em princípio, a narrativa parece não depender do espaço geográfico maior em que está localizada – cidade ou campo –, mas a dicção intelectualizada (que cita Fichte e usa vocábulos eruditos) delata forçosamente um mundo urbano culto. Destarte, ainda que não exista relação direta e causal explícita, a solidão reclusa e introvertida (e algo sofrida) do narrador autoriza ser reputada como um dos traços constitutivos da experiência cidadina.

⁷ Em clave indisfarçavelmente jocosa, “Fantasmas dos vivos” repõe a questão dos limites da sociabilidade humana. Em razão de um mal-estar indefinido, o narrador passa a não tolerar o convívio com o amigo Marduque, e depois, inclusive, a sua mera evocação na memória. A solução é vesti-lo no pensamento com um turbante, intervenção que, ao lhe substituir a máscara social tradicional por outra, arbitrariamente imposta, acaba revelando seu “eu” verdadeiro. Estamos aí, antecipadamente, no centro do debate de “O espelho”, seja o machadiano, seja o rosiano.

Outro par de narrativas que dialogam entre si pela interseção de um mesmo espaço e atmosfera são “Sem tangência” e “Páramo”. Não tenho notícias de que isso tenha sido notado por outro estudo crítico, mas a cidade de “Sem tangência” é também a Bogotá de “Páramo”: “a dita cidade, muito longe, árdua do todo-o-dia, fatal, fabricada, enfadonha” (ROSA, 2001a, p. 170),⁸ “fácil, fatigadora, fingida” (ROSA, 2001a, p. 173). Ademais, no conto de 1965, o narrador-personagem, além de se referir a si mesmo como “forasteiro”, vai encontrar refúgio no cemitério, “quem sabe o sítio mais amigo da cidade”, lá buscando o que chama de “desexílio” (ROSA, 2001a, p. 170). Se lembrarmos, uma das ideias centrais de “Páramo” é o sentimento de exílio, e a narrativa acha seu termo igualmente com uma visita ao cemitério.

A trama de “Sem tangência” é ambígua e imprecisa, fato que a vincula às demais narrativas que vimos analisando nesta seção. Irmanas ainda a constituição desse narrador solitário e reflexivo, agora não mais fechado entre quadro paredes, mas entre os limites não menos desertos e segregadores do cemitério. Não será ainda acidental que a necrópole, à maneira da praça de “Cidade”, seja valorizada por aquilo que preserva da “paz” que provêm os acanhados elementos naturais da “paisagem especializada”: a erva, a grama, os zumbidos, as borboletas, as casuarinas, os passarinhos. Espécie de “terceira margem”, o cemitério, fazendo fronteira, de um lado, com a cidade opressiva e, de outro, como o mundo dos mortos, serve de zona de compromisso para um narrador angustiado e atormentado por perguntas sem respostas.

Em “Páramo”, quarto e cemitério reaparecem, mas não poupam o narrador de ter de percorrer as labirínticas ruas da cidade-pesadelo, enquanto acometido pelo mal das alturas. Ao contrário das narrativas que têm sido objeto de nossos comentários, “Páramo” vem sendo, há tempos, bastante estudada pela crítica, de maneira que o leitor pode verificar nesses trabalhos como a cidade, o exílio e a ideia da morte em vida são representados na mais longa e complexa história urbana de Guimarães Rosa. Importa ver que esse texto do final da vida de Rosa, não de todo completada, e que ficcionaliza uma experiência vivida pelo escritor na sua passagem por Bogotá, entre 1942 e 1944, é aquela que pinta com cores mais sinistras a experiência cidadina. Esse resultado é obtido pelo empenho retórico do autor em acumular um abundante léxico ligado ao campo semântico da

⁸ A ideia de cidade “fabricada” parece se referir ao traçado quadricular das ruas de Bogotá.

negatividade e da esterilidade: “obscuro”, “finar-se”, “falecer”, “trevas”, “velha”, “triste”, “adversa”, “inverno”, “hostil”, “silêncio”, “cinzas”, “lúgubres”, “sarcófago”, etc (ROSA, 2001b, p. 261-263).

Esse homem encaramujado, feito presa de suas próprias fantasias, elucubrações, ansiedades e recordações amargas, ora fugindo premeditadamente ao comércio com a cidade e seus habitantes, ora lamentando que essa convivência não possa transcender em termos mais harmoniosos, se não é propriedade universal da literatura urbana de Guimarães Rosa – o narrador-*voyeur* de “Cidade” e o criador de personagens fictícias de “Do diário em Paris”, constituindo variações amenizadas do tipo –, aparece com reincidência suficiente para consolidar uma certa tonalidade aziaga desses escritos, que os contos alemães só vêm corroborar e as demais composições de ambiência citadina, mesmo os de temática mais neutra ou espirituosa como “Histórias de fadas”, “Teatrinho”, “O homem de Santa Helena”, “*Terrae vis*” e “O lago do Itamaraty, não são capazes de resgatar totalmente.⁹

4 Uma literatura desviante?

Vigora na literatura de Guimarães Rosa uma especificidade idiossincrática: todos os seus livros publicados em vida, no decorrer de mais de 30 anos, apoiam-se no mundo do sertão.¹⁰ Enquanto isso, nesse mesmo período, como vimos notando, o autor publicará nas páginas de jornais e revistas uma série não desprezível de peças ambientadas sob a influência do espaço e da cultura citadina. E, no entanto, esses textos escaparão reiteradamente a reunião em livro, migrando, enfim, para projetos tardios de volumes heteróclitos – *Estas estórias* e *Ave, palavra* – que o autor não veria impressos. Esse quadro acende pelo menos três questões instigantes: (i) haveria na consciência de Guimarães Rosa a ideia de que a ficção sertaneja era aquela que representava da melhor

⁹ Para completar a lista, em dicção mais desenvolta ou mais contida e melancólica, “Além da amendoeira”, “Homem, intentada viagem”, “Nascimento” e “Os abismos e os astros”, todos têm a morte como ponto de fuga, característica que, se não é exclusiva da experiência urbana, quando colocada no quadro geral das outras criações, vem acentuar um certo padrão.

¹⁰ Isso não quer dizer que todas as narrativas dessas obras tomam necessariamente o sertão como espaço geográfico, onde o enredo se desdobra, mas que o número de contos sertanejos sobrepõe-se facilmente ao número daqueles em que ocorre variação.

maneira o seu projeto literário e, por essa razão, ele insistiu em manter uma obra homogênea e facilmente reconhecível?; (ii) o que significaria esse esforço paralelo e marginal do autor em “fugir” amiudadamente, em textos avulsos, do universo rural, experimentando a ficção de atmosfera urbana?; (iii) em que medida os textos urbanos de Guimarães Rosa são qualitativamente diferentes das composições calcadas no sertão?

As primeiras duas perguntas só admitem respostas especulativas. Não pode ser descartada a conjectura de que o investimento na literatura sertaneja, para além de projeto ético e estético (valorização de um povo e de uma cultura caros ao autor, potencialidades diferenciadas de tratamento do material),¹¹ despontasse como fruto de uma visão mercadológica pragmática, aguçada pelo sucesso instantâneo de *Sagarana*. Na outra face da moeda, não seria razoável esperar que um escritor talentoso como Guimarães Rosa renunciasse a um inteiro domínio da experiência humana moderna, ainda mais se nos dermos conta de que o escritor viveu a maior parte da sua vida em cidades grandes (13 anos em Belo Horizonte, 4 anos em Hamburgo, 2 anos em Bogotá, 3 anos em Paris e 24 anos no Rio de Janeiro; contra os primeiros 9 anos em Cordisburgo e 4 anos entre Itaguara e Barbacena).

Já um cotejo entre escritos sertanejos e escritos urbanos, embora tarefa menos intangível, está longe de ser trivial, esbarrando, se não mais, na multiplicidade de formas da literatura canônica de Rosa, que passa por um romance de centenas de páginas, pelas novelas extensas de *Corpo de baile* e pelos textos concentrados de *Tutameia*. Convém assinalar ainda que o fato de a maioria dos textos urbanos de Guimarães Rosa terem sido publicados primeiramente em periódicos não é elemento de discriminação permanente e absoluto, uma vez que, a partir do início da década de 1960, quase todos os contos de *Primeiras histórias* e *Tutameia* ganham a sua primeira veiculação em colunas jornalísticas. Queremos, de qualquer forma, apontar certas estratégias que, a par do derma mimético que distingue as composições urbanas e sertanejas, são mais salientes nas primeiras. Essas estratégias são diferentes facetas do que iremos chamar de *enfraquecimento do traço ficcional* (ou, em alguns casos, do enredo),

¹¹ Em carta de 21 de julho de 1946, a João Condé, Rosa explicaria a escolha do interior de Minas Gerais como palco de suas histórias em *Sagarana*: “[...] o povo do interior – sem convenções, ‘poses’ – dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino” (ROSA, 2008, p. 443).

que perde a sua dominância em favor de outros recursos de plasmação do discurso e de produção de sentidos.

O primeiro sintoma dessa aventada debilitação do aspecto ficcional nos textos não sertanejos de Guimarães Rosa é o modo acachapante como, nessas composições, o autor de *Grande sertão: veredas* dá vazão a uma voz autobiográfica ou testemunhal. Nesse grupo de escritos, quando o enredo não é baseado em acontecimentos “reais” da vida do escritor (casos em que, então, ele aparece como personagem), a *persona* que fala nos textos se deixa colar ao indivíduo Guimarães Rosa – identificação assegurada, com frequência, por dados biográficos que o próprio Rosa fornece. A lista é grande: além de oito dos textos examinados nas seções anteriores, podemos acrescentar “Histórias de fadas”, “Os abismos e os astros”, “O homem de Santa Helena”, “Teatrinho”, “Homem, intentada viagem”, “*Terrae vis*”, “O lago do Itamaraty”, “Além da amendoeira” e “Do diário em Paris – III”. Salvo engano, em nenhum momento de sua literatura sertaneja, publicada em livro até 1967, Guimarães Rosa recorre à confissão ou ao testemunho, o que parece estabelecer uma correlação curiosa entre forma literária e oportunidade de tematização da experiência pessoal.¹²

Uma característica conexas que vai de par com esse esmaecimento relativo do poder do entrecho e do caráter ficcional dos textos urbanos de Rosa é o viés reflexivo ou ensaístico (para não dizer filosófico, que soa demasiado forte) que os enforma. Na narrativa rosiana mais tradicional, há personagens que refletem pontualmente sobre a sua vida e os episódios que vivenciam, mas essa postura concorre com (ou subordina-se a) o

¹² O quadro, na verdade, é menos simplista: Por um lado, “Com o vaqueiro Mariano”, “Pé-duro, chapéu-de-couro”, “Sanga Puytã”, “Ao pantanal”, “Cipango” e “Uns índios – sua fala” são narrativas de viagem que, se não tratam do sertão de Minas Gerais, descrevem e pintam outros espaços e personagens interioranos do Brasil em oposição às capitais metropolitanas. A associação mais correta e contundente, nesse caso, parece ser “relato autobiográfico”/“textos excluídos dos livros publicados em vida”. Por outro lado, não estamos afirmando que a ficção sertaneja não se aproveite das vivências de Guimarães Rosa como matéria, mas que, quando isso ocorre, essa inclusão se mescla ao aparato ficcional sem deixar marcas. Além disso, existem vários personagens em histórias de Rosa que são claramente inspirados no próprio autor: o doutor de “Famigerado” ou seo Alquiste de “O recado do morro”. Moimeichego, de “Cara-de-Bronze”, por sua vez, é Guimarães Rosa abertamente representando a si mesmo na narrativa, mas sem revelar qualquer dado biográfico.

desenrolar das ações, que têm preponderância.¹³ Nas crônicas dos livros póstumos, ao contrário, os acontecimentos, não exatamente fartos, são motes para as rumações do narrador (principalmente) e dos personagens (ocasionalmente) – o escritor, nessas peças, está menos contando uma história que defendendo ideias.

O levantamento das ocorrências só pode ser abreviado. Em “O mau humor de Wotan” – em que se não pode negar haver um enredo clássico e uma técnica narrativa digna da “Filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe, porquanto o evento nevrálgico da história é mantido em suspense até o desfecho por meio de uma ruptura cronológica da narração de eventos (assim como em *Grande sertão: veredas* o narrador sabe o sexo verdadeiro de Diadorim, mas só revela na conclusão da narração) –, toda a trama serve para problematizar o tópico da causalidade *versus* agência humana, ou seja, os motivos ocultos e incompreensíveis porque certos eventos acontecem na vida das pessoas. Qualquer narrativa pode figurar esse assunto, mas a insistência com que o narrador de “O mau humor de Wotan” explicita a questão que está pleiteando denuncia o desvelo em fazer com que a mensagem não fosse subjugada pela emotividade da trama.¹⁴ Em “Os abismos e os astros”, o escritor volta a dissertar sem evasivas ou disfarce ficcional sobre a possibilidade de prever o futuro (como em “A senhora dos segredos” e “Cartas na mesa”), abordando fatos do noticiário (o assassinato do “ditador da Lousiana”, o atentado contra Kennedy) e concluindo, em certo momento: “Para nós a Providência é incompreendida computadoradora” (ROSA, 2001a, p. 94). Em “Teatrinho”,

¹³ A esse respeito, depois do ciclo movimentado das histórias de *Sagarana*, Guimarães Rosa alcança o ápice da reflexão introspectiva com os personagens de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* (Manuelzão, Soropita, Miguilim, Lalinha, Riobaldo). Em *Primeiras estórias*, a narrativa de entrecho volta a dominar, assim como, em *Tutameia*, os contos sintéticos de causalidade acelerada fazem dos personagens quase bonecos do destino/autor, no puro fluxo da vida em sucessão.

¹⁴ Cito alguns dos trechos: “[...] me empenho em remontar à causa ou à série de causas que me trouxeram a conhecê-lo [Hans-Helmut Heubel]”; “Desse modo, por um frusto namoro e pela pura camaradagem de depois, foi que vim a conhecer um meu amigo”; “[...] a sorte trabalhava com ele; e bem que ele o merecia [...] o límpido destino dirigido”; “o destino o suspendia fora da guerra”; “Quem irá, porém, esmiuçar o grão de areia gerador, no seio de uma montanha, ou descobrir num esquema o nó causal, no cruzamento dos fios, dos milhões de fios que fiam as Normas?”; “Mais difícil, todavia, seria pesquisar por que escondidos caminhos teve Márion de vir a ser apresentada a Annelise” (ROSA, 1948b).

sob o pretexto de uma comparação de passagens dos diários de Julien Green e Erico Veríssimo, Rosa faz uma defesa da não obrigatoriedade de uma literatura explicitamente engajada com os temas políticos de seu tempo. Em “Homem, intentada viagem”, a história de Zé Osvaldo é matéria para uma reflexão sobre a conduta mais adequada do ser no mundo, o que faz do protagonista, na sua excentricidade de um ser em eterno trânsito, um duplo do pai de “A terceira margem do rio”, e conduz a esta observação que talvez resuma um pouco a literatura rosiana:

A gente nem tem ideia de como, por debaixo dos enredos da vida, talvez se esteja é somente e sempre buscando conseguir-se no sulco pessoal do próprio destino, que é naturalmente encoberto; e, se acaso, por breve trecho e a-de-leve, se entremostra, então aturde, por parecer absurdo e sem-razão (ROSA, 2001a, p. 297).

Em “*Quemadmodum*”, onde nenhuma intriga se forma, o gato é uma distração para algumas doses de “filosóficas” líricas: “Tudo é recado. Coisas comuns comunicam, ao entendedor, revelam, dão aviso” (ROSA, 2001a, p. 223); “Só podemos alcançar sábios extratos de delírios” (ROSA, 2001a, p. 226). Em “Sem tangência”, informações desencontradas e imprecisas, que vão se anulando ao longo do texto, servem de cortina de fumaça para reflexões aforísticas sobre a morte e a capacidade humana de compreender este e o outro mundo: “Quem morre, morreu mesmo? A morte é maior que a lógica” (ROSA, 2001a, p. 171); “Nenhuma vida tem resumo” (ROSA, 2001a, p. 171); “O gênio ainda não germinou bem em nós, distraídos e fracos” (ROSA, 2001a, p. 172). Em “Cartas na mesa”, o diálogo vertiginoso entre cartomante e consultante é quase um manual de comportamento em situações difíceis: “*Pare de pensar em seu problema – e pense em Deus, invés. [...] Deus é que age. Dê a ele lugar, apenas. Saia do caminho*” (ROSA, 2001a, p. 316, grifos da edição). Distingamos: não se trata de uma literatura exemplar de onde o leitor pode extrair uma moral: a interferência do autor é explícita e quase preceptiva, espargindo pílulas de sabedoria na forma de aforismos e “meditações”.¹⁵

¹⁵ Essa tendência alcança seu apogeu em “Do diário em Paris – III”, onde, após um parágrafo narrativo sobre uma visita à igreja Saint-Pierre-et-Saint-Paul, o autor perfila uma sequência ininterrupta de 39 máximas sapienciais. Os provérbios (geralmente reformulados) abundam na literatura canônica de Rosa, mas permanecem nela complementos do andamento ficcional.

A vocação doutrinária tem o seu mais alto grau de concentração em três textos, em que o autor seleciona componentes paisagísticos encontráveis na cidade como objetos capazes de aglutinarem e transmitirem ensinamentos de ordem moral ou prática: “Cidade”, “O lago do Itamaraty” e “Além da amendoeira”.

Numa das seções de “Cidade”, sucedendo a invocação grandiloquente “Reflitamos, irmãos, sobre o nosso irmão, o bonde”, o narrador enfileira sete parágrafos¹⁶ em que discorre sobre as qualidades desse veículo de transporte urbano e das práticas sociais que ele promove: solidez, simplicidade, honestidade, humildade, sabedoria, quietude, proteção, fraternidade, força escondida. “O lago do Itamaraty”, por sua vez, é uma singela e sucinta peça descritiva de um elemento ao mesmo tempo natural e artificial encravado no jardim de uma das instituições mais cerimoniosas do mundo citadino: a casa diplomática. A cidade, é verdade, aparece a reboque, isto é, sobre ela não há nenhuma menção ou representação. O lago assoma, portanto, como contraponto ao caos exterior, escolhido por sua beleza, ordenação, placidez (“reprovação a todo movimento desmesurado ou supérfluo”) e interação profícua com peixes, passarinhos, cisnes e luzes.

Já “Além da amendoeira” é um texto urbano diferenciado em que Guimarães Rosa, feito personagem de si mesmo, perambula pelas ruas do Rio de Janeiro acompanhado de seu cachorrinho. O que singulariza essa crônica em relação a outros textos ambientados na cidade é o seu ar mais leve e irônico e, sobretudo, a inusitada figuração de um encontro, algo surreal, com Carlos Drummond de Andrade, flagrado, ao anoitecer, na frente de uma casa, protegendo um pé de amendoeira. Não nos deteremos aqui nos meandros da narrativa, mas anotaremos que, se o tom mais espirituoso separa “Além da amendoeira” dos textos urbanos angustiados e lúgubres como “A velha”, “A chegada de Subles”, “*Quemadmodum*”, “Sem tangência” e “Páramo”, a escolha da amendoeira como ente de interesse a prende a essa tendência que atravessa “Cidade” e “O lago do Itamaraty”. Aí, novamente, a árvore é individualizada por alguns atributos notáveis: beleza, “serventia”, resistência, o “dobrar-se submisso”, etc. A repetição desse expediente que exalta, em essência, as mesmas propriedades em bonde, lago e amendoeira, acusa a aplicação programática do autor em ser mais transparente na valorização de uma

¹⁶ Não descuremos aqui da simbologia do número sete.

visão de mundo que ele talvez tenha escolhido, em outros momentos, turvar sob o véu da ficção sertaneja.

Predomínio da voz autobiográfica e fragilização da urdidura ficcional em prol de uma atitude mais reflexiva, argumentativa ou sentenciosa. Esses talvez sejam aspectos formais que afiancem uma oposição contrastiva entre textos urbanos e sertanejos de Guimarães Rosa. Se retomarmos as discussões das seções passadas, outro dado de importância é a proeminência de uma visão desfavorável do ambiente citadino e dos eventos que aí tem lugar (ao contrário do sertão, que, a despeito de sua precariedade social constitutiva, ganha ares de região mágica e a simpatia lírica dos narradores rosianos).

Isso posto, não podemos negligenciar os copiosos pontos de contato entre esses dois grupos de composições (embora, pelas limitações de espaço, não seja possível iniciar aqui uma exploração adequada), havendo entre eles trânsito profícuo de estratégias e motivos: o poder do destino e da causalidade (“O mau humor de Wotan” / *Grande sertão: veredas*, “Sequência”), os significados e resultados extraordinários oriundos de eventos ordinários (“Histórias de fadas” / “Sorôco, sua mãe, sua filha”), a afeição pelas coisas singelas (“Além da amendoeira” / o riachinho de “Uma estória de amor”), o esforço de reconstituição de uma memória (“*Quemadmodum*” / “Nenhum, nenhuma”, “Lá, nas campinas”). Outrossim, existem narrativas que formam pares complementares e se iluminam reciprocamente: “Fantasmas dos vivos” e “O espelho”, “Homem, intentada viagem” e “A terceira margem do rio”, ou, mais sutilmente, “A senhora dos segredos” e “Desenredo”. Por fim, o artifício de condensação de qualidades exemplares numa determinada figura narrativa – o bonde, o lago, a amendoeira – está nas origens da literatura de Guimarães Rosa: justamente no primeiro conto do livro de estreia, o burrinho protagonista é a súpula precisa do herói rosiano, na sua condição de repositório de virtudes essenciais para o enfrentamento do estar-no-mundo.¹⁷ Não queremos, portanto, advogar uma cisma intransponível entre um Guimarães Rosa rural e outro urbano, mas estimular uma matização da imagem monolítica

¹⁷ Essa linhagem, aliás, não é exatamente profusa nem apresentada de forma tão esquemática e concentrada como em “Cidade”, “O lago do Itamaraty” e “Além da amendoeira”, mas inclui personagens como Rosalina (“A estória de Lélío e Lina”), o compadre Quelemém (*Grande sertão: veredas*), Tio Man’Antonio (“Nada e a nossa condição”) e o delegado de “Fatalidade”.

do escritor regionalista (e “bardo do sertão”), pelo reconhecimento da pluralidade de incursões formais e temáticas que o autor ousou em produções até hoje pouco estudadas.

Referências

BOLLE, W. Grande sertão: cidades. *Revista USP*, São Paulo, n. 24, p. 80-93, dez. 1994/fev. 1995.

GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MULINACCI, R. As cidades (in)visíveis de Machado de Assis e Guimarães Rosa: duas variações sobre o tema da tragédia moderna. In: FANTINI, Marli (Org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010. p. 325-338.

PESAVENTO, S. J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

ROSA, J. G. Cidade. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 fev. 1948a.

ROSA, J. G. O mau humor de Wotan. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 fev. 1948b.

ROSA, J. G. Do diário em Paris. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 17 maio 1953.

ROSA, J. G. Cartas na mesa. *Pulso*. Rio de Janeiro, 8 jan. 1966.

ROSA, J. G. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, J. G. Páramo. In: _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b. p. 261-290.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSA, V. G. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Recebido em: 30 de abril de 2018.

Aprovado em: 7 de junho de 2018.