

# O EIXO e a RODA

*V. 27, N. 3, 2018*

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira  
e-ISSN 2358-9787

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

**FACULDADE DE LETRAS**

**Diretora:** Graciela Inés Ravetti de Gómez; **Vice-Diretora:** Sueli Maria Coelho

**CONSELHO EDITORIAL**

*Alcir Pêcora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsssekind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acizelo de Souza (UFRJ).*

**EDITORA:** Marcia Regina Jaschke Machado

**EDITORA ASSISTENTE:** Claudia Campos Soares

**ORGANIZAÇÃO:** Clara Rowland (Universidade Nova de Lisboa)  
Claudia Campos Soares (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma “La Sapienza”)  
Roniere Menezes (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais)

**SECRETARIA:** Úrsula Francine Massula

**REVISÃO:** Marcos Alexandre dos Santos, Mirian Vanessa Oliveira, Olívia Almeida

**REVISÃO DE INGLÊS:** Isabela Lee, Marina Neves, Marcos Alexandre dos Santos,  
Natália Benevides, Raquel Rossini, Stéphanie Paes

**DIAGRAMAÇÃO:** Alda Lopes

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -  
Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.  
ilust. 25cm

Periodicidade quadrimestral

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05  
ISSN:0102-4809

Faculdade de Letras da UFMG  
Setor de Publicações, sala 4003  
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil  
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br  
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

# Sumário

## ***OLHARES CONTEMPORÂNEOS SOBRE GUIMARÃES ROSA***

- 5      Apresentação
- 11     Pode o intraduzível traduzir-se. Deve.  
*Can the Untranslatable Be Translated. It Must.*  
Caetano Waldrigues Galindo
- 29     A (outra) gente: multiplicidade e interlocução no  
*Grande sertão: veredas*  
*The (Other) People: Multiplicity and Interlocution in*  
Grande Sertão: Veredas  
Alexandre André Nodari
- 63     A literatura urbana de Guimarães Rosa  
*Guimarães Rosa's Urban Literature*  
Frederico Antonio Camillo Camargo
- 85     Imagens do povo em *Grande sertão: veredas*  
*Images of the People in Grande Sertão: Veredas*  
Guilherme Zubaran de Azevedo
- 103    Rosa e a vida das plantas: a metafísica da mistura  
no *Grande sertão: veredas*  
*Rosa and the Life of Plants: The Mixture Metaphysics*  
*in Grande Sertão: Veredas*  
Renata Sammer
- 135    Entre Goethe e Hitler: *o Diário de guerra* de  
João Guimarães Rosa  
*Between Goethe and Hitler: João Guimarães Rosa's War Diary*  
Georg Otte

- 151 Caminhos da consagração: Guimarães Rosa e o julgamento crítico  
*Consecration Paths: Guimarães Rosa and Critical Judgement*  
Mônica Gama
- 175 A imortalidade de um mortal ou o eu que sou na linguagem  
*The Immortality of a Mortal or the Self I Am in Language*  
Telma Borges Silva
- 199 Expedição a Mato Grosso, 1947: geografia, paisagem e lembrança  
*Expedition to Mato Grosso, 1947: Geography, Landscape and Recollections*  
Joana Passi de Moraes
- 221 Sobre bailados de *Corpo de baile*: uma análise comparativa entre literatura e dança no texto rosiano  
*About Rhythms of Corpo de Baile: A Comparative Analysis Between Literature and Dance in Rosiano Text*  
Joelma Rezende Xavier
- 249 *Grande sertão: veredas* em luz e sombra  
*Grande Sertão: Veredas in Light and Shadow*  
Ivana Ferrante Rebello  
Osmar Pereira Oliva

### **ENTREVISTA**

- 269 “Tudo é sertão”: entrevista com Bia Lessa sobre a adaptação de *Grande sertão: veredas* para o teatro  
Lívia de Sá Baião  
Marília Rothier Cardoso  
Helena Franco Martins

## Apresentação

No 110º aniversário de nascimento de Guimarães Rosa, o volume 27, n. 3, da *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira* reúne trabalhos que enfocam temas e questões que trazem novas perspectivas em relação aos estudos consagrados sobre os textos de Guimarães Rosa e o próprio autor, em busca de renovar as formas habituais de leitura de sua ficção. Assim, este número apresenta trabalhos que estabelecem diálogos entre a obra e pensamentos críticos e proposições culturais e estético-literárias da atualidade. Entre os temas e perspectivas adotados, destacam-se questões e conceitos relativos a tradução, comunidade, arquivo, relações interartes e indeterminação discursiva. Os textos apresentados evidenciam, também, luzes que a produção do autor lança sobre o presente.

O número se inicia com o instigante texto de Caetano Waldrigues Galindo, “Pode o intraduzível traduzir-se. Deve”, que discute a “traduzibilidade das obras-limite, ditas intraduzíveis”, como o *Finnegans Wake* de James Joyce, e o *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. Galindo defende não só essa traduzibilidade, como também afirma que a radicalidade desses textos torna “ainda mais central sua condição de ‘traduzíveis’”. Para o autor, as obras-limite são menos “eventos singulares irrepetíveis e dependentes [...] das singularidades de um idioma e do gênio original que lapidou sua prosa naquele formato único, inflexível, e mais propostas, receitas, desafios estabelecidos e pré-determinados em suas condições de verificabilidade [...] por aquele mesmo gênio criador, que [...] estabeleceu as regras de um jogo, novo, que pode e precisa ser jogado em outros meios, em outros momentos”, e “que deve ser reproduzido vezes sem fim para gerar o contínuo de dados, efeitos, sentidos e vivências que possa vir a formar o agregado de formas e possibilidades que, no limite, conformará a ‘obra’”.

Segue-se a ele “A (outra) gente: multiplicidade e interlocução no *Grande sertão: veredas*”, em que Alexandre André Nodari reflete sobre “o papel que a interlocução, enquanto alternância colaborativa entre fala e escuta, escrita e (re)leitura, desempenha, tanto no dizer de Riobaldo [...] quanto na sua concepção metafísica”. Atentando para a importância da “conversa” com Quelemém, anterior à narração de Riobaldo, e para

aquela que se constitui no livro com o hóspede da cidade, além de todas as outras que estabeleceu ao longo de sua “travessia”, o autor discute como o ex-jagunço “tece a trama de sua vida do composto das outras vidas reais e imaginárias, havidas ou ouvidas [...], dando corpo aos seus muitos fios e chegando a uma posição subjetiva, antes perdida com a morte de Diadorim” e reencontrada “por meio do seu agenciamento enunciativo”.

No texto seguinte, “A literatura urbana de Guimarães Rosa”, Frederico Antonio Camillo Camargo examina os textos de ambiência urbana publicados nos livros póstumos do escritor mineiro – *Estas estórias* e *Ave, palavra*. Depois de agrupá-los de acordo com afinidades formais e temáticas (como “o estilo fragmentado e a atitude ambivalente com relação à cidade; a representação dos males do regime nazista; e a figuração de sujeitos oprimidos pelo sistema de sociabilidades que a urbe impõe”), os textos “são contrapostos à literatura sertaneja de Guimarães Rosa e distinguidos [dela], especialmente, pelo enfraquecimento do modo ficcional”, que seria “promovido pelo recurso amplo à voz autobiográfica e pelo emprego de um discurso mais reflexivo ou sentencioso”.

Já em “Imagens do povo em *Grande sertão: veredas*”, Guilherme Zubaran de Azevedo lê o livro rosiano a partir de conceitos de povo e comunidade, tendo como pano de fundo o Brasil desenvolvimentista dos anos 1950. Segundo o ensaísta, a “afirmação coletiva da nação [...] implica [...] uma dívida com os povos e os cadáveres do sertão [...]”. O pesquisador articula em sua escrita noções de justiça e memória, trazendos um arguto olhar sobre personagens que vivem sua sina diária em um espaço que se encontra, ao mesmo tempo, dentro e fora do mapa da nação moderna. Guilherme Azevedo aborda “a população sertaneja não como uma união coesa, mas como uma multiplicidade de singularidades que habitam e convivem numa dimensão comunitária da vida”.

Em “Rosa e a vida das plantas: a metafísica da mistura no *Grande sertão: veredas*”, Renata Sammer articula uma leitura atenta e reveladora da presença das plantas na obra de Rosa, em particular em *Grande sertão: veredas*, com uma interrogação ampla do valor metafísico da diferença e, em especial, da produção dessa diferença na proposta filosófica do escritor. A autora demonstra, deste modo, que a representação complexa do mundo natural em Guimarães Rosa contribui para a construção de formas em devir que afetam todos os planos (linguístico, narrativo, formal, filosófico) da obra do escritor mineiro, configurando uma revisão da metafísica que antecipa movimentos da “virada ontológica” contemporânea.

A esses estudos, seguem-se quatro textos que se caracterizam pelo trabalho com fontes primárias. No primeiro deles, “Entre Goethe e Hitler – o Diário de Guerra de João Guimarães Rosa”, Georg Otte avalia anotações realizadas por Rosa no diário que o escritor manteve quando viveu em Hamburgo, no período da Segunda Guerra Mundial. Assim como outros textos da revista, o ensaio apresenta um agudo olhar para diálogos existentes entre literatura, memória, ética e política. George Otte, debruçando-se sobre traços da escrita e sobre a montagem do diário do escritor e diplomata brasileiro, assinala que “não se trata de se posicionar, politicamente, a favor ou contra o nazismo, mas contra qualquer política que cometa ‘crimes contra a humanidade’”.

No ensaio “Caminhos da consagração: Guimarães Rosa e o julgamento crítico”, Mônica Gama investiga, também a partir de pesquisas realizadas em arquivos, facetas pouco conhecidas do percurso rosiano. A estudiosa comenta avaliações feitas por Rosa a respeito da produção de pares e apresenta observações sobre criações em que o autor realiza crítica literária de modo ficcional. A ensaísta examina anotações do escritor relativas ao prêmio literário em que atuou como parte do júri e aborda os bastidores do concurso de que o prosador mineiro participou com a primeira versão de *Sagarana*.

Em “A imortalidade de um mortal ou o eu que sou na linguagem”, Telma Borges Silva analisa a repercussão da morte de Guimarães Rosa na imprensa nacional. A ensaísta relaciona o discurso jornalístico ao literário e trata de aspectos ligados à morte e à imortalidade do escritor. Telma Borges amplia a discussão estabelecendo reflexões sobre a sobrevivência das criações do autor na atualidade por meio de projetos culturais, exposições, releituras, recriações e críticas a respeito de sua produção. Seu artigo traz ainda um acentuado olhar sobre a trama de ritmos, sons e sentidos que contribuem para singularizar a escrita rosiana.

Baseado-se também em informações recolhidas em arquivos públicos e privados e em depoimentos pessoais, Joana Passi de Moraes, em “Expedição a Mato Grosso, 1947: geografia, paisagem e lembrança”, traz informações sobre a expedição de que participou, como enviado do Instituto Rio Branco, o diplomata João Guimarães Rosa. O artigo discute ainda o texto “Sanga Puytã”, de *Ave, palavra*, como “exercício para compor um esboço da paisagem da expedição”. O texto trata ainda da relação que Rosa estabelece, em seu discurso de posse na Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, entre poesia e a geografia.

Por fim, fechando o conjunto dos textos que compõem o número, apresentamos um grupo de trabalhos que enfocam relações interartes. A partir do título do conjunto de novelas de Guimarães Rosa, Joelma Rezende Xavier, em “Sobre Bailados de *Corpo de baile*: uma análise comparativa entre literatura e dança no texto rosiano”, propõe uma leitura original das figuras da dança na construção do livro, articulando a composição de personagens rosianas com perspectivas teóricas sobre o corpo, o gesto e a coreografia na crítica contemporânea. Particular destaque é dado à metaforização e representação do movimento, com consequências produtivas para a leitura dos perfis femininos das sete novelas e para a dimensão ritualística desta obra de Rosa.

Também o ensaio de Ivana Ferrante Rebello e Osmar Pereira Oliva, intitulado “*Grande Sertão: veredas* em luz e sombra”, parte de uma interessante aproximação entre artes para construir uma proposta de revisão de dimensões representativas da obra de Guimarães Rosa. Neste caso, a aproximação é teórica e também documental. Partindo dos materiais de arquivo, os autores percorrem as marcas de um interesse de Guimarães Rosa por pintura, relendo depois, à luz das questões teóricas assim destacadas, a representação cromática em *Grande sertão: veredas* e o seu valor na construção da sexualidade das personagens.

Ainda na linha dos estudos interartes, apresentamos a entrevista “‘Tudo é sertão’: entrevista com Bia Lessa sobre a adaptação de *Grande sertão: veredas* para o teatro”, realizada com a diretora pelas professoras e pesquisadoras da PUC-Rio, Helena Franco Martins, Lívia de Sá Baião e Marília Rother Cardoso. O texto aborda a realização da peça *Grande sertão: veredas*, trabalho dirigido por Bia Lessa. A entrevista oferece aos leitores importantes considerações a respeito das intrincadas relações existentes entre literatura, teatro e cinema, tendo como foco central ações ligadas ao processo criativo. A ideia de uma arte indomável, inovadora, questionadora, não submissa a parâmetros mais comuns do mercado cultural, e a proposição de uma potência inventiva alegre – que conjugue arte e política – sobressaem nesta conversa sobre a instigante produção de Bia Lessa.

Claudia Campos Soares

Roniere Menezes

Clara Rowland

Ettore Finazzi-Agró



**DOSSIÊ**  
**OLHARES**  
**CONTEMPORÂNEOS**  
**SOBRE GUIMARÃES ROSA**





## Pode o intraduzível traduzir-se. Deve.<sup>1</sup>

### *Can the Untranslatable Be Translated. It Must.*

Caetano Waldrigues Galindo

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

cwgalindo@gmail.com

**Resumo:** A partir da situação de obras-limite como *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (e o *Finnegans Wake*, de James Joyce, por exemplo) o texto apresenta um argumento em favor da traduzibilidade da literatura como tal e, especialmente, das obras literárias mais radicais, propondo inclusive que essa sua radicalidade torna ainda mais central sua condição de “traduzíveis”. Ao longo de uma comparação entre obras literárias, musicais e pictóricas, e seus diferentes conceitos de original e reprodução, o texto sustenta que a reproduzibilidade é por necessidade corolário da base linguística da literatura, o que acarreta a traduzibilidade necessária como premissa menor, derivada, e, portanto, quase inquestionável.

**Palavras-chave:** traduzibilidade; experimentalismo; *Grande sertão: veredas*; *Finnegans Wake*.

**Abstract:** From the situation of such radical works as *Grande Sertão: Veredas*, by João Guimarães Rosa (and *Finnegans Wake*, by James Joyce, for instance) this paper argues in favor of the translatability of literature as such and, most specially, of the more avant-garde works of literary art, whose radical position makes their translatability even more necessary. After comparing works of literature, music and painting, and their different ideas of originality and reproduction in each of these fields, this paper argues that this reproducibility is a natural consequence of the linguistic basis of literature, which entails this translatability as a minor premise, a second-order premise, which is, as such, unquestionable.

**Keywords:** translatability; experimentalism; *Grande sertão: veredas*; *Finnegans Wake*.

---

<sup>1</sup> Este artigo é resultado de pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

*Grande sertão: veredas* é provavelmente a primeira obra brasileira em que se pensa quando surge a ideia da intraduzibilidade de determinados textos.

A linguagem idiossincrática e ao mesmo tempo natural, as referências a um mundo, a uma cultura totalmente ilhadas (do ponto de vista de um europeu, por exemplo, mas nem apenas), tudo conspira para que se levante a suspeita de que jamais será plenamente possível ler o romance de Guimarães Rosa em outra língua: de que jamais será plenamente possível escrever o romance de Guimarães Rosa em outra língua.

*Stuff and nonsense*, como diriam os ingleses. Fantasmas. Escoceses de verdade (tenha um pouco de paciência...).

Ou ao menos é o que se pretende argumentar aqui, e o que se pretende oferecer, como visão mais ou menos coerente, às pessoas que tiverem a necessária paciência (uma vez mais) de me acompanhar, acreditando que mesmo as referências à Escócia ainda hão de fazer sentido.

\*

Um primeiro nível de questionamento da pretensa intraduzibilidade de *GS:V*, afinal, decorre do fato aparentemente singelo (que nunca deteve, no entanto, certas formulações teóricas) de que o livro já foi traduzido. Mais de uma vez. Inclusive com considerável sucesso em termos de impacto editorial e de número de leitores atingidos (talvez especialmente na Holanda, dentre todos os lugares possíveis).

E, no fundo, talvez este seja o melhor e o mais sólido dos questionamentos. Relativizar o peso da existência dessas traduções, desconsiderar o quanto isso de fato deveria relativizar, por sua vez, os peremptórios juízos de impossibilidade plena, tudo isso pode parecer no mínimo especioso. Ou deveria.

Existe incomunicabilidade plena e final entre os homens?

Mas conversamos diariamente.

Existe intraduzibilidade plena (ao menos para certas obras literárias)?

Mas traduzem-se.

Ao contrário do vórtice de complexas impossibilidades insinuado no clássico texto de Spivak sobre o acesso do subalterno ao discurso, pode parecer que a traduzibilidade do intraduzível é coisa que se manifesta por mera consulta a índices bibliográficos multilíngues.

Mas sejamos mais detalhados.

Façamos de conta que o problema não está resolvido *ab ovo*. Examine-se a questão mais detidamente.

Porque se presumo a impossibilidade de tradução de uma determinada obra literária, posso estar me baseando em qualquer uma das premissas a seguir: (1) de que aquela determinada obra tem um conjunto de características que impossibilitam sua tradução, malgrado a traduzibilidade típica do texto literário; (2) de que há algo de específico a todo texto literário, que garante *in limine* sua intraduzibilidade; (3) de que na verdade a intraduzibilidade é característica de todo e qualquer enunciado (literário ou não); (4) de que a intraduzibilidade decorre no fundo da incompreensibilidade/incomunicabilidade que subjaz a toda e qualquer tentativa de linguagem.

Levando-se em consideração que o nosso interesse aqui é fundamentalmente literário (e pedindo, portanto, desculpas pela eventual velocidade com que outras questões podem ser encaminhadas), as possibilidades podem ser devidamente encaradas com base na clássica ideia de que as premissas menores são resolvidas pelas maiores. E todas elas, no fundo, se resolvem, como que se dissolvem na falácia do “escocês de verdade”.

O argumento é conhecido, mas não custa expor.

Trata-se da armadilha retórica que permite que uma afirmação categórica fique blindada ao ser qualificada de maneira “flexível”, com um advérbio que responde apenas a critérios definidos pelo propositor. Ou seja, se eu digo que nenhum escocês de verdade faz tal coisa, qualquer exemplo de um nativo da Escócia que tenha de fato feito tal coisa pode ser desconsiderado com a afirmação de que, apesar de ele ser escocês, não se trata de um escocês “de verdade”. E por quê? Porque fez tal coisa.

O juízo é perfeitamente circular, perfeitamente refratário e, óbvio, perfeitamente falacioso, inclusive por sua infalseabilidade de princípio.

A mim ao menos parece que os julgamentos que se referem à incomunicabilidade final entre seres humanos, ao fato de que temos que nos contentar (ou, pelo contrário, que não devemos nunca nos contentar)

com a possibilidade meramente parcial, tendenciosa, enviesada de compreensão que nossos pares podem propiciar, acabam sempre se baseando em versões mais ou menos descaradamente confessas da mesma *petitio*. Ou, ainda, baseadas no espantinho teórico da inacessibilidade do conteúdo original pré-codificação linguística, se por acaso desenhem um “telefone-sem-fio” que faz com que o *algo* que o locutor original pretendia dizer vá se perdendo gradualmente nas várias camadas de codificação (em mensagem), transmissão, decodificação...

Criar esse santo graal do sentido pleno, plenamente borrado, barrado pela sujeira que se acumula no processo de comunicação, é caminho seguro para se fundar qualquer corrente de leitura que decante (por mais que sob a máscara da lamúria) a inacessibilidade final de... qualquer coisa.

Se no entanto pensamos que enunciados (quaisquer) são na verdade parte de um jogo de permanente atribuição de sentido, parte de um processo coletivo de construção de significado (e de novo que se me perdoe a passagem ligeira, como que em sobrevoo, por sobre toda a problemática estritamente analítica, por Wittgenstein e Austin e mesmo Bakhtin, em oposição a Frege, Russell e, curiosamente, ao primeiro Wittgenstein...), o espantinho fica nu. Porque, a partir daí, a perda que se lamenta é perda apenas de algo que jamais existiu, e que de fato não deve existir nem como descrição nem como desejo (prescrição).

Planejei me deslocar de A a B, mas ao planejar me vi apenas como que teletransportado até ali; no entanto, acabei tendo que passar por uma tediosa sequência de passos sob o sol, sobre o solo. Lamento a irrealização da imagem original? Ou digo apenas “bem-vindos ao mundo real”? A linguagem e a comunicação são tediosas (ou fascinantes) sequências de passadas parciais, de caminhos em permanente realização, correção e correção. A tradução, como fenômeno linguístico geral, faz parte do mesmo quadro.

Lamentar a incomunicabilidade, geral, sempre (sempre) equivale a lamentar a irrealizabilidade de algo que nem tem nem teve existência verbal, empírica, real. Equivale a lamentar que o mundo real seja o mundo real. Equivale a não se contentar com a incrível densidade dos processos efetivos da comunicação humana. Criar um fantasma teórico cuja única utilidade é servir como horizonte ficcional que balize uma

meta inatingível. Desejar a perfeição do que é apenas e plenamente humano, e sempre foi.

E o mesmo se dá com a intraduzibilidade da obra literária.

\*

Nesse caso, no entanto, talvez seja mais produtivo trabalhar em ordem inversa, possivelmente mais aproximada da técnica esboçada por William James ao apresentar as palestras que culminaram na publicação de *The Varieties of Religious Experience*: ou seja, ao invés de questionar a validade das ideias mais amplas, contando que elas subsumam suas especificações mais detalhadas, melhor partir das possibilidades mais extremas, mais radicais, que terão mais a nos dizer sobre os estados mais mornos, que por sua vez não poderiam realizar o mesmo movimento, não teriam o mesmo potencial heurístico.

(E, num sentido bem definido, se bem definido, posso mesmo argumentar que não desminto com essa abordagem a ideia anterior de trabalhar das premissas maiores para as menores, desde que se pense agora que a intensidade do procedimento estabelece sua precedência, sua qualidade maior.)

Assim, dentro do domínio literário, pensamos que os casos mais radicais, se eliminados como possibilidade retórica, fazem cair o edifício da intraduzibilidade literária como um todo. Pois se mesmo aquela obra mais tipicamente impossível não sustenta o argumento.

E estamos de volta a *GS:V*. Ou ao *Finnegans Wake*. Livros que nos permitem considerar de modo mais concentrado problemas que, afinal, se referem a todo o campo da literatura. Como, por exemplo, a questão da complexidade e, por que não, da compreensibilidade do tecido verbal. Como exposta intralinguisticamente, e especialmente se considerada interlinguisticamente.

Vejam.

A ideia, afinal, é a de que um leitor alemão do *Grande sertão* não terá a mesma possibilidade de acesso ao livro que tem o leitor brasileiro, o que, segundo essa opinião, configura a perda intrínseca ao processo “limitador” da tradução.

Em resumo, é este (ou seria) o problema todo.

O impasse.

E é claro que vale registrar que se os argumentos do tipo “escocês de verdade” ou “espantalho teórico” podem ser desconsiderados por proporem uma especificidade no fundo inexistente, há toda uma versão do argumento da compreensibilidade (e, por extensão, da traduzibilidade) que se desautoriza por sua mesma banalidade. É óbvio que algo há de diferente no texto traduzido. É claro que não se trata do mesmo texto, que não se trata, no sentido mais estrito (e por isso mesmo mais banal) da expressão da mesma coisa.

É claro, portanto, que aquele leitor alemão não tem as mesmas possibilidades plenas de compreensão do texto.

Logo, argumento provado? Não necessariamente.

(E não precisamos nem lembrar que o dito leitor alemão teria ainda menos acesso e menos possibilidade de leitura se o sistema editorial lhe oferecesse apenas o texto original, numa língua que ele não conhece. Nem que se dedicasse durante anos a aprender o português ele chegaria ao ponto de conhecer o idioma como falante nativo. Vale, portanto, lembrar que, em sua versão mais estrita, essa ideia nos leva ao isolamento total das tradições literárias, ao menos em sua plena acessibilidade, ideia que a essas alturas, para quem vem acompanhando essa disquisição talvez já longa demais, tem todo o *fætor* das falácias mencionadas acima...)

Porque a régua que mede essa perda, que estabelece essa incompreensibilidade, é qual? A compreensibilidade do leitor brasileiro?

Do leitor brasileiro de hoje?

Do leitor mineiro da segunda metade dos anos 1950?

Do sertanejo contemporâneo da ação do romance (tipicamente iletrado)?

Se determino um horizonte de compreensão em relação ao qual se hão de estabelecer os variados graus de perda, de lamúria e de incompreensibilidade, qual é ele? E ele é “pleno”? E esse pretensão acesso pleno resguarda algo de legítima ou interessantemente literário?

Napoleon Potyguara Lazzarotto, o artista gráfico conhecido como Poty, responsável por ilustrar o romance de Rosa, era pouco mais de 15 anos mais novo que o autor, seu compatriota. No entanto, os 1000 quilômetros que separam Curitiba de Cordisburgo, bem como os mares de por meio entre a cultura imigrante italiana e o caldo colonial português já garantiram seus problemas de compreensão.



Eu, nascido na mesma Curitiba, 65 anos depois de Rosa, sou por acaso o leitor ideal (pleno) de *Grande sertão: veredas*? Quanto eu perco, não apenas de semântica, mas do sabor da linguagem e da cultura? Isso me inutiliza como receptor da obra?

Existe, nessa acepção, alguma encarnação do leitor ideal?

Esse tipo de raciocínio nitidamente insinua a possibilidade de uma espécie de *reductio ad absurdum*, em que o livro só poderia ser plenamente compreendido por um leitor que, no fundo, é projeção cultural (e em certa medida egoica) do próprio autor. Isso inclusive já foi dito de Joyce, outro autor que, como Rosa, além de tudo personifica um enciclopedismo e uma abrangência absolutamente atípicos, que garantem que essa projeção do leitor-ideal-como-duplo-do-autor tenha possibilidade quase nula de realização.

E voltamos ao espantalho teórico.

Poty, Caetano, leitor alemão. Todos alijados da compreensão plena do romance, agora tentadoramente próximo de se ver definido como construto solipsista infértil. Ou seja: como o contrário do que é.

Como o contrário do que é.

(E cabe aqui um excursão.

Essa mistificação do original e de sua plena acessibilidade apenas nas condições originais se aproxima, curiosamente, da ideia de aura esboçada por Walter Benjamin. Mas o que justifica o meu uso de “curiosamente” na sentença anterior é que o construto benjaminiano se baseia centralmente nas artes plásticas, onde a obra de arte é de fato [ou tende a ser] singular e singularmente irrepetível. Tivesse Benjamin partido de discussões sobre coreografia, música ou literatura, é claro que o conceito nem se teria estabelecido.

Ao contrastar a aura que tinha a Gioconda enquanto se tratava de uma preciosidade encontrável apenas por quem se dirigisse a certo museu de certa cidade europeia com seu estatuto pop, de fato da cultura [i] material moderna, ele pôde verificar uma mudança qualitativa da relação dos espectadores, e do mundo, com o fato artístico. Mas o que dizer da Quarta Sinfonia de Brahms? Qual seu original? E que valor ele tem?

A obra de Brahms, menos que um fato estético, é o conjunto de instruções [a partitura] para a realização de eventos estéticos sucessivos, algo independentes, contingentes, contextualizados e historicizados. Horizonte inatingível [porque inexistente, de fato], a obra original se vê

substituída por uma noção performatizada de obra original, composta pelo conjunto de suas realizações em cada momento histórico e, também, pela sucessão das várias ideias interpretativas, típicas de cada contexto, de cada momento.

E não há perda.

Não há o que se lamentar no fato de que o que eu ouço seriam apenas “aproximações” daquele hipotético “ideal”. Há na verdade a celebração do fato de que o melômano pode ter a sua disposição dezenas de versões de uma mesma obra.

Nesse sentido, quanto mais formas de “reprodutibilidade técnica” [da escrita no pentagrama à publicação de partituras, da gravação à distribuição em *streaming*], maior o alcance [claro], mas também maior a aura da obra. Maior sua realização.

Arte do tempo, afinal [como a literatura, e ao contrário da pintura, arte do espaço], a música há de sempre conviver com a passagem, com a alteração. E mesmo práticas “historicamente informadas” ou “arqueológicas”, que pretendem reproduzir as condições, as convenções e mesmo a tecnologia [os tipos de instrumentos] disponível à época da criação do original, acabam por criar inescapáveis espirais de referencialidade cruzada, pois, dada a inexorável barreira da diacronia, podem acabar gerando mais estranhamento e, talvez, distanciamento para com o público a que se dirigem, confrontado agora com práticas que lhe são totalmente desconhecidas, e que não tinham esse índice de atrito para o público original.

E tanto melhor.

Ouvimos todas essas versões.

E a literatura?

Patrick O’Neill, pesquisador da obra de Joyce, tem ido ainda mais longe com a ideia também benjaminiana de que cada tradução é como que a continuidade crítica do original. Para ele, o *Finnegans Wake* [e será estranho que essa ideia surja precisamente no domínio das obras ditas intraduzíveis?], menos do que o livro publicado por Joyce em 1939, constitui-se hoje de um *corpus* translinguístico, formado por todas as traduções da obra.

Há aí certa semente de sentido.)

Mas a discussão da traduzibilidade das obras-limite tem que levar em consideração um outro detalhe, o fato de que ela parte de um tipo de leitor, e de um tipo de leitura, que racionalmente diverge daquela de que se trata quando do ponto-de-vista de leitores “comuns”, e mesmo de críticos. Tradutores, afinal, são leitores em sentido muito especial, e o tipo de abordagem esmiuçada, analítica e detalhada que o processo de tradução acarreta (do qual parte, no fundo), pode ser um elemento a mais nos tais juízos de impossibilidade.

Com todas as letras, existe a possibilidade de que o próprio tradutor, ao entrar mais fundo do que qualquer outro leitor no texto que pretende traduzir, no texto que pretende (sempre pretendeu) traduzir-se, constate detalhes, riquezas mesmo, que o levem a concluir pela impossibilidade de sua própria tarefa.

Munido de uma lente de aumento de dioptria inédita, o tradutor percebe texturas e, nelas, detecta estruturas, significados, relevos e relevâncias que, por óbvio, são como que específicos do material-fonte. São intransponíveis, em ambos os sentidos.

Mas não é essa, claro, a leitura do “leitor” propriamente dito.

Ele enxerga a pele, não os poros.

E ele busca na reprodução da fisionomia (procura na tradução) o reconhecimento dos mesmos traços, não da mesma estrutura dérmica.

É claro que se pode argumentar, e não sem razão, que é apenas a recriação plena desta que pode gerar efetivamente o reconhecimento, se não a reprodução, daquela. É claro que se pode argumentar, e não sem razão, que o trabalho, aquele trabalho fino de análise funda, tem precisamente esta finalidade, a de instrumentalizar o tradutor para a percepção de um grau de detalhe, de uma articulação de malhas finas que, devidamente reconhecida, pode então ser em alguma medida (algo mais ou menos competentemente, ao sabor de sua lida e de sua capacidade) ser efetivamente reproposta, retecida, para que o leitor, incauto leitor, possa ver de longe uma imagem que se sobreponha, conceitualmente, à do corpo-texto original.

Seria apenas graças a essa reconstituição inatingível por olhos leigos que os mesmos olhos leigos seriam capazes de enxergar o que enxerguem.

O fato, no entanto, é que este caminho é o mesmo que tende a congelar o procedimento em inércia estática. A aporia final. De que quanto mais enxergo, mais decreto ser impossível dar a ver. O juízo que, no

limite, transforma em Gioconda a obra literária, decretando sua curiosa condenação a instância única de enunciação, desmentida, a todo tempo, pela natureza mesma da enunciação do próprio original.

A postura típica (estereotípica?) do tradutor, portanto, pode levar à inação do tradutor. Sua própria capacidade de análise, de leitura, seu próprio potencial, digamos, heurístico no contato com o original, precisamente ao mesmo tempo em que revela méritos, capacidades e potencialidades inauditos e insondáveis para a maioria dos leitores, sublinha em grande medida a impossibilidade da reprodução desse construto com plena funcionalidade. E, mais ainda, sublinha a incapacidade daquele indivíduo histórico determinado para a tarefa desenhada, no entanto, em suas especificidades mais cruéis, apenas por ele mesmo.

O tradutor é a única pessoa capaz de vislumbrar o grau da impossibilidade de sua própria “tarefa”.

E essa postura, se alçada a mito, tende a gerar o teórico-(não-) tradutor, e todo o esplendor de certo niilismo elegante, que sublinha o incomunicável, a lacuna, a perda, a perfeição inatingível do evento irrepitível. O curioso, no entanto, dada aquela mesma natureza estritamente “temporal” (e, portanto, “decaída”) da obra literária, é que essa mesma constatação de sua “eventualidade” irrepitível (na medida em que a iteração de um evento é evento novo, fato novo, e não reprodução), pode-se também ver a mesma obra literária em sua posição de total “traduzibilidade”.

Ou ilhada em si e por si, e por isso mesmo em posição de negação do que tenha de literatura e de linguagem, ou *necessariamente* reproduzível, reencenável, reencetável em condições outras, várias, em situações as mais diversas.

E pode ser precisamente no caso das obras mais radicais que essa situação se coloque com mais clareza. Pois, voltando ao raciocínio (ou ao “método”) de William James, seria exatamente nos momentos em que a linguagem (literária) se vê tensionada e questionada no que tenha mesmo de mais central e específico que suas características mais específicas e mais centrais se fariam reafirmar mais incontornáveis.

Se pressionada, a linguagem se sustém apenas no que de cerne possa ter. Se estirada, resiste apenas no que de fibra a componha.

*Grande sertão: veredas*, ou o *Finnegans Wake*, por exemplo, se vistos assim, teriam de ser por necessidade afirmações da reencenabilidade do evento literário. Ou não seriam muito mais.

\*

Porque não se trata da Gioconda.

Porque o tempo...

Podemos de novo ir à música. Porque o original de um romance, afinal, se parece muito mais com o original de uma sinfonia.

Por favor, tenha paciência.

\*

Se supomos que uma obra como *GS:V*, em sua versão “original” (aquela, que, afinal, pudemos perguntar a quem mesmo seria plenamente acessível...?) detém encantos, potenciais e significados que são as coisas que corremos risco de perder em uma operação de “transposição”, de “interpretação”, de tradução, mas ao mesmo tempo aceitamos que a “aura” da obra literária não pode ser da mesma natureza daquela atribuída por Benjamin à obra de arte, ficamos em um estranho meio de caminho. Uma curiosa hipostasia do prosaico.

Pensemos em outro paralelo.

A sonata 31, opus 110, em Lá bemol maior, de Beethoven. Poderia ser qualquer outra. Mas fiquemos com esta.

Não é preciso extensa explicação para convencer qualquer pessoa acostumada à música dita “clássica” (e talvez nem mesmo seja necessário ir muito longe para explicar esse fato a quem não tenha grande familiaridade com ela) que “a” sonata 31 é na verdade uma realidade inatingível. Que a “imagem” que cada ouvinte faz dela é uma espécie de precipitado, de resíduo ou de horizonte derivado de todo um conjunto de versões (gravações, execuções) que cada dado ouvinte possa ter ouvido da sonata em questão. Vale lembrar, no entanto, que cada ouvinte costuma ter uma (ou mais de uma) versão de “referência” (com grande frequência a primeira com que ele ou ela se familiarizou), em relação à qual os “desvios”, novidades e interesses adicionais são constantemente medidos.

Porém, por vezes, esse “gabarito” em relação ao qual a execução de cada pianista é sutilmente avaliada é na verdade um “ideal”, uma potencialidade jamais plenamente realizada, e nem mesmo concebida

até o fim pelo ouvinte. Ela só será compreendida, e sua existência prévia (ao estilo das ideias críticas de Coleridge), então, deduzida, quando se vir (ouvir) realizada por algum intérprete futuro.

O “original” dotado de “aura”, portanto, está mais como horizonte do que como ponto de partida. E varia consideravelmente de ouvinte para ouvinte.

No entanto, a conversa a respeito da sonata prossegue. Apesar de hoje você sentar para ouvi-la numa sala de concerto concebida segundo planos (em grande medida pós-wagnerianos) que não seriam em nada familiares para Beethoven (na verdade, ele provavelmente pensava apenas nas sonatas como música para execução doméstica, em salões), dentro de um ritual (o moderno recital de música clássica) que ele também nunca conheceu, executada por um músico com uma formação e uma capacidade técnica com que ele jamais sonhou (um músico, além de tudo, cujo público tem uma ideia de perfeição técnica potencializada por décadas de gravações de estúdio), num instrumento que ele não conheceu (o piano do tempo de Beethoven era menor, mais “fraco” e menos “doce” do que os instrumentos de concerto de hoje), num sistema de afinação diferente do seu (o diapasão, o tom de referência para a afinação de concerto, não parou de subir durante todo o século XIX), com convenções estilísticas divergentes da sua (dependentes, em alguma medida, daquela “seriedade” do rito do recital: é mais ou menos consensual, por exemplo, que nós tendemos a tocar de maneira uniformemente mais “lenta” do que se tocava ao tempo de Beethoven, o que no caso dele fica patente pelo fato de ele ter sido o primeiro compositor a empregar marcas de metrônomo em suas partituras), e em contraposição a todo um “mundo” (pop) musical que determina um “lugar” para aquela música que o compositor mais venerado de Viena em seu tempo, um homem que teve um enterro digno de uma celebridade de Hollywood, simplesmente não conceberia.

Estamos mesmo ouvindo a mesma música que Beethoven concebeu?

Estamos diante de um simulacro, de uma solução homeopática que na verdade recende a “traição”?

Perdemos a aura do original perdido?

E o que dizer daquelas escolas “históricas”, que propõe a execução/ gravação de peças antigas em instrumentos cuidadosamente reconstruídos (afinal, empregar um instrumento do século XVII curiosamente seria “falso”, por se tratar de um instrumento antigo, enquanto que a música

de fato era executada em instrumentos “novos”, o que especialmente no caso dos instrumentos da família das cordas, implica todo um conhecido arco de “desenvolvimento” da madeira sob tensão ao longo das décadas e ao longo dos séculos), seguindo convenções e concepções estilísticas laboriosamente deduzidas a partir de fontes históricas (na ausência, claro, de gravações de referência)?

Malgrado o fato de que esses músicos inquestionavelmente arejaram toda a cena da música clássica e geraram algumas das gravações mais interessantes de todo um repertório que vai da Idade Média a finais do século XIX, há, como mencionado antes, um dado novamente paradoxal nas suas premissas. Afinal, seus métodos “sublinham” o que haja de alheio, de estranho e anacrônico naquela música. E mesmo quando tem por resultado oferecer versões curiosamente “modernas” da música em questão (as gravações das sinfonias de Beethoven por John Elliot Gardiner, diante de sua Orchestre Romantique et Révolutionnaire, são um perfeito exemplo), elas o fazem a partir de um tratamento ainda mais “excepcional”: museológico conquanto violento, arqueológico ainda que vivo.

Porque o tempo, sempre ele, continuou continuando. Passando.

E quando se chega ao “Allegro molto” da sinfonia, seja ele executado num *pianoforte* dos anos 1820, numa reconstrução de tal instrumento, ou mesmo num Fazioli de concerto, fabricado há cinco anos, nada vai substituir o fato de que ninguém (ao menos não sem um trabalho de preparação muito bem guiado, e consideravelmente intenso) reconhecerá as duas canções perfeitamente banais (“Nossa gata teve gatinhos” e “Eu sou um largado, você é uma largada”) que Beethoven usou como base do movimento. Perdeu-se a referência, foi-se o contexto, perdeu-se a piada.

A sensação da plateia original da sonata, em 1821, é irrecuperável quase 200 anos depois. Seu significado é arcano. Seu impacto é todo outro.

Mas...

Ele é “menor”?

Devemos lamentar essa inatingibilidade daquelas execuções originais (com muita ênfase no plural, já aqui)? Ou devemos na verdade não apenas “nos satisfazer”, mas de fato celebrar o que nós agora (e apenas nós, e somente agora) ouvimos de “novo” neste Beethoven, e que nos faz querer, merecer e precisar ouvir “de novo” esse Beethoven?

Em seu romance autobiográfico *Summertime*, J. M. Coetzee argumenta que a música de um dado período é (mesmo apesar das telas e telas, através dos véus e véus) a única porta de acesso à sensibilidade de então. Segundo ele, para saber como era se sentir vivo, em 1821, nada como ouvir a sonata 31.

A ideia pode parecer disparatada (e no livro é levada *ad absurdum*, quando o personagem insiste em ter relações sexuais ao som de Schubert, por exemplo), mas sublinha outro dado: o quanto se mantém, o quanto permanece mesmo durante toda essa série de iterações, mesmo durante a progressiva “dissolução” do original, de suas pretensões, intensões e concepções.

Sejamos francos, num primeiro momento, ao menos, Johann Sebastian Bach simplesmente não se reconheceria na execução das “Variações Goldberg” por Glenn Gould, tocando um instrumento, o piano, que simplesmente não existia em seu tempo (a obra foi escrita para o cravo), que possibilita recursos expressivos (a dinâmica: a contraposição de sons fortes e fracos, de muito e de pouco volume) novos, usados ali de maneira violentamente pessoal. Mas, num segundo momento, o que pensaria ele?

Passado o choque?

\*

Rosa é mais Beethoven que Leonardo.

E tanto mais, e tanto mais precisamente, pela radicalidade de seu projeto.

E afirmar o contrário é negar seu potencial. E negar seu privilégio. Se estudos recentes determinaram que a pretensa ausência de sobranceiras da Gioconda é na verdade acidental, visto que as pinceladas, finas e detalhadas demais, foram provavelmente eliminadas em algum restauro mal sucedido, se os conservadores da obra no Louvre hoje confessadamente se recusam a pensar em uma limpeza da tela, que certamente teria originalmente cores muitíssimo mais vivas e variadas do que a paleta marrom que hoje a obra exhibe (ISAACSON, 2017), isso tudo acaba por sublinhar o quanto uma obra original, única, de uma arte de originais únicos, fica na verdade condenada a sua “aura”, torna-se de fato presa de sua singularidade.

Beethoven não corre esse risco.



E sublinhar a eventual intraduzibilidade de uma determinada obra literária, e especialmente das experiências literárias mais “radicais”, é no fundo condená-las também a seus limites. Seria condenar a sonata 31 a não ser jamais reinterpretada. Seria acabar com a obra do tempo, no tempo.

E a ideia da “interpretação” (porquanto sejam ainda diferentes, mas aproximáveis, os sentidos dados ao termo na música de concerto e na tradução) pode realmente ser a chave. O conceito que destrava e repossibilita a experiência. Afinal, não há “cópia”, não há “reprodução” de fato na literatura. Se um original (em quaisquer folhas soltas, manuscritas, em um HD ou na nuvem) passa por um processo de edição e de sucessivas multiplicações para vir a constituir a ideia do livro, não se pode supor que ele de saída conte com alguma virginal aura mítica de inacessibilidade. Se esse livro depois sobrevive em sua cultura fonte por décadas e sobrevive em sua nação fonte mesmo a afastamentos de milhares de quilômetros e abismos culturais aparentemente intransponíveis, não se pode imaginar que ele soçobre apenas ao ser exposto a outro idioma.<sup>2</sup>

Mas aquele dado da “invenção”, de obras como *GS: V* pode parecer ainda reforçar a incapacidade. O que fazer quando a literatura linda as raias do possível, trabalha dentro da especificidade de um idioma para levá-lo a lugares inauditos e, por necessidade, inéditos?

Não serão tais resultados irrepetíveis? E, mais, não demandarão esses resultados a capacidade sobre-humana daquele criador específico?

Pode o inconcebível ser interpretado?

Pode uma grande obra literária se reduzir a especificidades idiomáticas e culturais, no entanto? Pode a possibilidade anterior *não* ser lida em oximoro?

Porque é diante de uma constatação dessa natureza que precisa se colocar o tradutor do “intraduzível”. Ao invés de se deixar transfixar pela constatação da impossibilidade de uma tarefa que só foi percebida em sua plenitude graças a seu próprio potencial de leitor, ele precisa na verdade encarar a necessidade de uma tarefa, revelada pelo próprio sucesso do experimento que tem diante de si.

---

<sup>2</sup> Há uma discussão muito mais detalhada dessa questão no artigo “Dire la stessa cosa: ecos de eco”, de Caetano Galindo, (2008).

Dada a constatação da singular iterabilidade do enunciado, do evento literário, que de fato depende dessa permanente “atualização” em formato de exemplar, de edição, de volume e tradução; dada a sobrevivência do fato estético de linguagem através de interpretações e “atualizações” passivas ou ativas; dada a radicalidade (em mais de um sentido) do experimento liminar de obras como *GS:V*, torna-se mais do que constatação, torna-se mais do que possibilidade, torna-se necessidade a permanente tradução, a permanente verificação/reafirmção da validade do experimento, da experiência.

Se normalmente já me parece mais interessante pensar a obra a ser traduzida menos (ou ao menos não exclusivamente) em termos do que ela “diz”, e mais (ou, mais, a mais) nos termos do que ela “faz”, o mesmo se aplica de maneira ainda mais intensa aos experimentos ainda mais tensos. *O Finnegans Wake*, *o Ulysses* e *o Grande sertão: veredas*, se vistos dessa forma, são menos eventos singulares irrepitíveis e dependentes para sua realização final das singularidades de um idioma e do gênio original que lapidou sua prosa naquele formato único, inflexível, e mais propostas, receitas, desafios estabelecidos e pré-determinados em suas condições de verificabilidade (e de falseabilidade, para ficarmos com o vocabulário popperiano) por aquele mesmo gênio criador, que agora no entanto não produziu a forma lapidar, mas estabeleceu as regras de um jogo, novo, que pode e precisa ser jogado em outros meios, em outros momentos, que deve ser reproduzido vezes sem fim para gerar o contínuo de dados, efeitos, sentidos e vivências que possa vir a formar o agregado de formas e possibilidades que, no limite, conformará a “obra”.

Rosa mais como Beethoven.

E se o tradutor encara essa “tarefa” nesses termos, aquela mesma profundidade de análise, que tanto revelou na obra e tanto pareceu congelar sua possibilidade de ação, agora o leva à percepção da inexorabilidade de sua presença e de sua atuação. Reencetar, reencenar, remoldar em outro discurso, convicto, convencido e consolado do que ali resta de “intransmissível”, mas centrado na certeza de que esse “intransmissível”, se existiu, não era central, ou não seria possível a obra que o contém, e centrado na certeza da possibilidade e na necessidade de fazer o texto falar de novo (*ex nouo*) em outra língua. Determinado a provar a validade do experimento. Determinado a fazer aquela sonata soar outra vez. Determinado a ajudar a obra a ser a “obra”.

Uma obra intraduzível torna-se de repente o símbolo do que de literatura pode haver na literatura. Radical, raiz de entroncamentos múltiplos, ela representa, iconiza, destila o que de fato toda a literatura há de ser, em ponto menor.

Seu experimento é o veio, o centro, a ponta.

Sua possibilidade é a palavra.

Negá-la implicaria negar a palavra, literatura, tempo, transcurso, tempo. Implicaria imobilizar Proteu e negá-lo, cristalizar em aura indevida o que de fato pretende-se cada vez mais, outros, múltiplo. Implicaria enquadrar a música da literatura.

Se o *Grande sertão: veredas* for intraduzível, nada será traduzível.  
*Eppure...*

E um mar de possibilidades se abre.

Veredas.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte da época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. (Edições Viva Voz)

COETZEE, J. M. *Summertime*. Nova Iorque; Londres: Penguin Books, 2010.

GALINDO, Caetano W. Dire la stessa cosa: ecos de eco. In: OLIVEIRA, M. C. C. de; LAGE, V. L. C. *Literatura, Crítica e Cultura I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 203-222.

ISAACSON, Walter. *Leonardo da Vinci*. Tradução de André Czarnobai. São Paulo: Intrínseca, 2017.

JAMES, William. *Writings 1902-1910*: The varieties of religious experience. Nova Iorque: The Library of America, 1988.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Nova York; Londres: Penguin Books, 1999.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin, 2012.

O'NEILL, Patrick. *Impossible Joyce: Finnegans Wakes*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

POPPER, Karl. *A lógica da pesquisa científica*. Tradução de Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Motta. São Paulo: Cultrix, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 13 de março de 2018.

Aprovado em 20 de abril de 2018.



## A (outra) gente: multiplicidade e interlocução no *Grande sertão: veredas*

### *The (Other) People: Multiplicity and Interlocution in Grande Sertão: Veredas*

Alexandre André Nodari

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

alexandre.nodari@gmail.com

**Resumo:** A crítica se debruçou exaustivamente sobre a duplicidade do *Grande sertão: veredas*, apontando a sua função estrutural seja para a forma, seja para o conteúdo do romance. Seguindo a esteira aberta por João Adolfo Hansen, pode-se dizer que tal duplicidade, antes de ser valor em si ou caminho para a unidade, constitui as veredas pela qual o sertão se abre à multiplicidade, e a encruzilhada se torna redemoinho. Para tanto, há que se atentar para o papel que a interlocução, enquanto alternância colaborativa entre fala e escuta, escrita e (re)leitura, desempenham tanto no dizer de Riobaldo (“as falas na fala”) quanto na sua concepção metafísica (“a vida é mutirão de todos”). Perscrutando a importância de Quelemém, interlocutor das histórias narradas, pode-se perceber como a história de Riobaldo se converte em estória, atravessando gêneros: através (e por meio) da interlocução, o protagonista tece a trama de sua vida do compósito das outras vidas reais e imaginárias, havidas ou ouvidas (veredas), que formam a sua, dando corpo aos seus muitos fios e chegando a um estado subjetivo – perdido com a morte de Diadorim – que agora se apresenta múltiplo, por meio do seu enunciamiento enunciativo, através de um(a) a-gente poético(a).

**Palavras-chave:** *Grande sertão: veredas*; multiplicidade; interlocução.

**Abstract:** The critical fortune of *Grande Sertão: Veredas* has investigated in all details the role that duplicity plays in the novel, regarding both the structure and the content. Following the path opened by João Adolfo Hansen, we can say that such duplicity, instead of being a value in itself or a way leading to unity, constitutes

the veredas through which the sertão opens itself to multiplicity, and the crossroad becomes a swirl. In order to do so, one has to pay attention to the role interlocution – understood here as the collaborative alternation between speech and listening, writing and (re)reading – in Riobaldo’s discourse (“the speeches inside the speech”) and in his metaphysical conception (“life is a mutirão [communal work]”). Examining the importance of Quelemém, the interlocutor to Riobaldo’s storytelling, one can realize how Riobaldo’s history turns into his story, crossing genres/genders: through interlocution, the protagonist co-weaves the woof of his life by forming a poetical assemblage of the other lives, real and imaginary, that constitute his own. That way, he reaches a multiple subjective state, previously lost with Diadorim’s death.

**Keywords:** *Grande sertão: veredas*; multiplicity; interlocution.

*A Rondinelly, pelo sertão.*

O senhor é capaz que escute, como eu escutei?

Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

*Cada um de nós é uma espécie de encruzilhada onde coisas acontecem.*

Claude Lévi-Strauss

## 1 Obliquação

Ao final de *Grande sertão: veredas*, diante da morte (primeiro iminente, depois consumada) de Diadorim, Riobaldo sofre uma dessubjetivação radical, enunciada por meio de duas fórmulas: “desmim de mim mesmo [...] eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo” (ROSA, 2001, p. 610). Guimarães Rosa volta aqui todo seu arsenal de invenção e torção linguísticas aos pronomes pessoais, desdobrando o “eu” e suas declinações (literalmente, suas inflexões) para dar conta dessa experiência extrema de perda da própria subjetividade. Com a morte da pessoa amada, caracterizada no romance, numa das mais belas definições da experiência amorosa, como “minha neblina”, tudo se tornara névoa, até mesmo o “eu”: o sujeito que se perde irremediavelmente no labirinto de pronomes da primeira pessoa. Na formulação “desmim”, a sua derrocada se anuncia na construção tipicamente rosiana que faz uso da partícula negadora para criar o que Paulo Rónai (1985, p. 222) chamou

de “antonímia metafísica”, dando existência ao negativo. Além disso, tal des-existência se reforça pelo próprio uso da forma oblíqua, “mim”, que aponta para a objetivação do sujeito, a conversão do eu em um objeto, do sujeito em um paciente – e notemos que a dessubjetivação aparece duplamente dobrada, re-plicada: não apenas “desmim”, nem tampouco só “desmim de *mim*”, mas “desmim de mim *mesmo*”, o que acentua o grau de impropriedade que se apodera de Riobaldo até o seu âmago, a expropriação de si que atinge, além do próprio *eu*, o *eu-próprio*. Essa perda em abismo da subjetividade, do poder e da agência faz com que seja impossível definir quem diz “eu” (quem é o “eu”) na frase final, e, dentro do sujeito cindido e perdido de si e em si, quem é agente e quem é paciente: “eu me, em mim, gemi”. O gemido, assim, se dá *pelo* sujeito em todos os sentidos: é *do* sujeito (“*eu* [...] gemi”), *dentro* dele, através dele, mas como que emitido por outro (“*em mim*”), e *em seu nome*, dirigido a ele como que a lamentar a sua perda (“eu *me* [...] gemi”: eu gemi *para/a* mim). Mas, por meio da forma oblíqua, transparece uma quarta declinação (flexão, torção) do “eu”, como resultante final das outras três, resposta à dessubjetivação extrema, à objetivação de si: o *conteúdo* do gemido (pura voz inarticulada) é o “eu” (“eu *me* gemi”, eu gemi *a mim*) – o que eu gemi *fui eu*, como se o eu fosse um gemido de si, a expressão de uma alteração de si narrado por um outro de si que o observa, como se a exteriorização oblíqua do sujeito no mundo (não reta, não articulada, mas dobrada sobre si e desdobrada sobre o mundo) fosse não o fim da subjetividade, e sim a indicação, *in extremis*, de que o “eu” é outra *pessoa*.

## 2 Quelemém

O relato de Riobaldo possui um suplemento, um daqueles suplementos originários de que falava Derrida. Após o anúncio, repetido em três variações, do acabamento, que vão do pretérito ao presente, como se o fim nunca de fato chegasse, como se a completude nunca se desse – “Aqui a estória se acabou. / Aqui, a estória acabada. / Aqui a estória acaba.” (ROSA, 2001, p. 616) –, Riobaldo narra o que se passou depois desse fim e que é, na verdade, a condição de possibilidade do próprio relato: o encontro com o compadre Quelemém, um espírita, alguém que predica a travessia da vida por muitos corpos. Descrito como meio do seu “destino começar de salvar”, Quelemém é o primeiro ouvinte do seu

relato, e, exercendo a clemência de que seu nome é corruptela, se exime de julgar se o ex-jagunço fez ou não o pacto: “Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...” (ROSA, 2001, p. 623) Assim, poderíamos dizer que o diálogo com ele constitui uma *cura pela palavra* – desde que não equacionemos a cura à unificação subjetiva: pois, ao se abster de julgar, Quelemém recusa o lugar daquele que toma a decisão sobre a cisão (a posição divina, de separar e avaliar, tão prezada por Riobaldo, vide seu gosto por julgamentos), convertendo, com sua resposta, a encruzilhada em redemoinho (assim como à encruzilhada do pseudopacto se segue o redemoinho da batalha final).

Pois, de fato, a divisão, de que, a bem da verdade, a dessubjetivação de Riobaldo diante da morte de Diadorim é apenas o tensionsamento-limite, persiste no seu diálogo com o interlocutor, constituindo formal e materialmente o *GS:V*. Por todo o livro, encontramos construções em que o eu se obliqua, seja na forma que encontramos na cena da perda da pessoa amada (“era me a mim contando logro”, “Vim-me”, “me fugi”), seja na enunciação de um sujeito divíduo (“Eu era dois, diversos?”), divisão que se dá também entre o Riobaldo narrado e o Riobaldo narrador, o jagunço e o proprietário (as armas e as letras), o passado e o presente: “O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (ROSA, 2001, p. 505). Mas, além disso, de um modo geral, a duplicidade, ambiguidade ou ambivalência, interpretadas pela crítica dos modos os mais diversos (GALVÃO, 1986; GARBUGLIO, 1972; PASTA JR., 1999; FINAZZI-AGRÒ, 2001), tanto informam a economia textual do romance, quanto estruturam a sua arquitetura, até no sentido mais raso (a duplicação de episódios, como as duas travessias do Liso: tudo acontece duas vezes, embora toda repetição traga consigo uma diferença):

O jagunço metafísico [...] é a figura da contradição que está no centro de *Grande sertão: veredas*, que parece enfeixar em si mesmo a antinomia estrutural do Brasil [...]. Ela aparece agora em primeiro plano na divisão entre cultura oral e escrita, na fala sertaneja em estilo direto, inscrita pela convenção editorial do travessão no início do romance, de que lemos a versão escrita. É essa antinomia, transformada em estrutura, que monta o arcabouço sublime do romance: a saga épica, como desenho dual, dialético, que tem no binômio *Diadorim-diabo* [...], a sua matriz dúplice; a divisão teológica entre Deus e o Diabo, com a afirmação dubitativa da existência deste último, isto é, da própria divisão,



o pacto fáustico com ele; a ambiguidade de gênero de Diadorim-Reinaldo [...]. O fecho emblemático do romance, o duelo entre Diadorim e o pactário, Hermógenes, resume todas as linhas da anfibiaologia estrutural do romance. A indecisão entre amor e amizade de Riobaldo e Diadorim, homem e mulher, amor e morte, anjo e demônio, bem e mal, resolve-se com a anulação trágica da ambivalência, sem resolvê-la, derrapando em uma imobilidade sem transcendência, a modo de um moto contínuo repetitivo, que o simulacro do diálogo a um só transforma em tecido narrativo (CAMILLO PENNA, 2015, p.64-5)

Mas, então, no que consistiria a intervenção de Quelemém?

Em primeiro lugar, pela escuta *passiva*, ele reacende no seu novo companheiro a vontade de contar – virtude diabólica, como lembra Marília Librandi (2015): é após o pacto-ficto com o Cujo que Riobaldo toma gosto pela palavra e pela invenção. Além disso, o relato que Riobaldo conta ao interlocutor não lhe é inteiramente próprio, na medida em que já está acrescido da escuta *ativa* de Quelemém, de sua intervenção (são ao menos – sem ainda levar em consideração o interlocutor – duas vozes presentes): não só na forma de comentários que Riobaldo reproduz, mas também na seleção de episódios e sua importância, ou seja, na própria montagem da *bio-grafia* do ex-jagunço (trata-se de uma *curadoria* e não uma cura). Por isso, a solução que Riobaldo encontra (no encontro com um outro) para a cisão diabólica (a divisão subjetiva) não é a unidade (divino), mas a sua tradução em interlocução dialógica, em colaboração enunciativo-narrativa, na qual – eis a nossa hipótese – o dois, antes de ser reduzido a Um, ou manter-se como “contradição insolúvel” ou “dialética negativa” (PASTA JR., 1999, p. 63), se revela o caminho do múltiplo.

### 3 Agente

Um exemplo da curadoria de Quelemém se encontra num episódio próximo ao final do romance, já depois do quase-pacto. Nele, seo Ornelas narra um peculiar caso anedótico envolvendo o Dr. Hilário, que o resume por meio de uma máxima (ou seja, estamos diante do modelo, em cascata, da “estória dentro da estória”, da “fala dentro da fala”): “*Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro*” (ROSA, 2001, p. 476). Definida por Ornelas como “uma das passagens mais instrutivas e divertidas que em até hoje presenciei”, ela será recontada por Riobaldo

a Quelemém, que “deduziu que os fatos daquela era faziam significado de muita importância em minha vida verdadeira, e entradamente o caso relatado pelo seo Ornelas, que com a lição solerte do dr. Hilário se tinha formado”, motivo pelo qual o ex-jagunço decide contá-la ainda outra vez a seu interlocutor anônimo: “Aí, narro. O senhor me releve e suponha” (ROSA, 2001, p. 477).

Mas por que a fórmula do delegado é de tamanha importância? O que o interlocutor deve supor, já que o sentido de sua relevância *não é explicitado* por Riobaldo?<sup>1</sup> Em primeiro lugar, trata-se de uma referência à concepção do demoníaco na obra: como o Diabo não é uma substância individuada, mas o princípio da divisão interna (“o homem dos avessos”), da mistura, esse “Outro” (um de seus nomes) pode ser a gente (pode nos dividir, nos misturar), sem que a gente *seja* ele (“O diabo não é, mas finge de ser”). A partir e para além disso, atentando para o caráter não só oral, mas “auditivo, de texto para ser lido em voz alta” (HANSEN, 2000, p. 76), i.e., para a dimensão aural (LIBRANDI-ROCHA, 2018), em suma, para a *escuta*, temos que lembrar, com Utéza (1994, p. 156), que “*a gente se ouve agente*”, ou seja, “levando em conta que a transcrição do mote formulado oralmente podia apagar um trocadilho do delegado, um outro pode agir – *ser agente* – no lugar da gente” (UTÉZA, 2016, p. 185),<sup>2</sup> a fórmula, no encontro entre o dito e o escrito, poderia ser (re) lida da seguinte forma (*supondo* ser essa a leitura de Quelemém): um outro pode ser agente, pode agir (na gente, sobre a gente), sem que tire totalmente nosso poder de agir, de ser agente, de ser sujeito. Ninguém é totalmente determinado, mas, por outro lado, ninguém é totalmente autônomo em relação aos outros. Se uma das encruzilhadas de Riobaldo diz respeito à subjetividade (entre *ser sujeito da própria vida e estar*

<sup>1</sup> Implicitamente, Riobaldo fornece uma chave algumas páginas adiante, que aqui tentaremos desenvolver: “A opinião das outras pessoas vai se escorrendo delas, sorradeira, e se mescla aos tantos, mesmo sem a gente saber, com a maneira da ideia da gente! Se sério, então, um tinha de apertar os dentes, drede em amouco, opor seus olhos. A cuspir para diante. Alguma instância, das outras pessoas, pegava na gente, assim feito doença, com retardo. Apartado de todos – era a norma que me servia – no sutil e no trivial. A culpa minha, maior, era meu costume de curiosidades de coração” (ROSA, 2001, p. 478).

<sup>2</sup> Para outras leituras da fórmula, cf. LIBRANDI-ROCHA, 2015, p. 103 *et seq.*; HANSEN, 2000, p.142 *et seq.*

*sujeito a outros*: Diadorim,<sup>3</sup> Hermógenes, Zé Bebelo, etc.), aparecendo insistentemente (“A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir e desmisturar” (ROSA, 2001, p. 162); “Um ainda não é um: quando ainda faz parte com todos” (ROSA, 2001, p. 201), i.e., quando faz *pacto* com todos), Quelemém, ao *pontuar* o dito do Dr. Hilário, num gesto de escuta ativa, desloca a questão: é como se não interessasse a história *individual* (separada) de Riobaldo, nem, por outro lado, a história de sua sujeição a um outro, mas o modo como ele age diante e a partir da agência dos outros, como ele, junto a outros, agencia a mistura. Não há como escapar da mistura: o que importa é o que se faz dela. Concepção rosiana do devir: na multiplicidade se entra (um outro pode ser a gente), mas não se sai (individuado: a gente não pode ser *um* outro), pois se trata de uma travessia – “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 80).

#### 4 A gente

É importante atentar ao pronome (im)pe pessoal de que Dr. Hilário lança mão para converter em uma máxima da *experiência* válida para *qualquer* um o caso individual que *vivenciou*. Pois ele não diz: “um outro pode ser *eu*”, o que restringiria o mote a si mesmo; a máxima (isomorficamente) permite que *um* outro (o delegado) possa ser *a gente*, que a fórmula valha também para *a gente*, mesmo sem que a gente possa ser um outro, viver o acontecimento que a gerou. Com mais de 500 ocorrências no romance, “a gente”, no português brasileiro, encavalga as vozes e posições pronominais: substituto da primeira pessoa do plural (“nós”), sendo conjugado, porém, na terceira do singular (“ele”, a “não pessoa”, segundo Benveniste), pode ser usado tanto como sujeito indeterminado (como ainda é em Portugal, análogo nesse sentido ao *one* americano ou ao *on* francês), quanto no lugar de “nós” (seja inclusivo ou exclusivo), e ainda como uma generalização do “eu”. A quem nos referimos, então, quando dizemos “a gente”? Quem é o sujeito da enunciação? *Quem*, de fato, diz “a gente” quando o dizemos? Como

---

<sup>3</sup> É sintomático que a primeira tradução ao francês do romance se intitule *Diadorim*, como se a autobiografia de Riobaldo fosse, na verdade, o relato de uma outra vida, da vida de um outro, que arrasta a sua: “o *Reinaldo* – que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida” (ROSA, 2001, p. 334).

um dêitico daquela quarta pessoa advogada por Ferlinghetti, dizer “a gente” parece constituir uma experiência equívoca das vozes e posições enunciativas, uma equivocologia, pela qual o sujeito pode ecoar muitas subjetividades, corpos e vozes ao mesmo tempo, em um gesto que as entrança em uma coletividade não-Toda. Assim, apesar de, à primeira vista, a frase apresentar dois sujeitos indeterminados (um outro, a gente), ela também opõe um indivíduo ou unidade fechada (*um* outro) a uma coletividade ou multiplicidade aberta (a gente), aberta à gente, a qualquer um, sem totalização.

Nesse sentido, se atentarmos para a reversibilidade, salientada já por Walnice Nogueira Galvão, entre vida (bio-) e relato (-grafia) de Riobaldo, e que transparece na similaridade de duas fórmulas proferidas com variações por este (“Viver é muito perigoso”, “Contar é muito, muito dificultoso”), podemos afirmar que o dito fornece uma chave de leitura tanto da forma do romance, quanto da concepção metafísica que o atravessa. Se, como vimos, *um* outro (incluindo o jagunço que *foi* e o proprietário que *é*) faz parte da (faz pacto com a) vida de Riobaldo, mas esta não se reduz a ele (ou a qualquer outro) em particular, é porque “a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada” (ROSA, 2001, p. 477), algo que o protagonista diz justamente ao narrar a sua estada com seo Ornelas, ou seja, porque a subjetividade, consistindo no atravessamento e agenciamento de *muitos* outros, no conjunto aberto desses outros que são a gente, na “agenciação encoberta da vida” (ROSA, 2001, p. 253), é múltipla. E, na medida em que a subjetividade *se constitui e manifesta através da enunciação*, dizer “eu” é dizer, na verdade, “a gente”: não se pode dizer a mistura que se é sozinho; por isso, Riobaldo não pode senão invocar e ecoar os muitos outros (suas vozes e falas) que, em mutirão, fazem a sua vida, cujas travessias constituem a multiplicidade de seu “eu”, e o convertem em “a gente”. Daí as estórias e falas, dentro de outras estórias e falas, a proliferação de jagunços, lugares, espécies de plantas e animais, cuja *maneira* de se misturar e atravessar entre si e *com* Riobaldo estrutura não só a sua narrativa, mas a sua vida, ou seja, constitui a sua subjetividade. Riobaldo não é *um* outro, Riobaldo é *a gente*, muita gente, o agenciamento de uma multiplicidade. Nesse sentido, não se pode perder de vista que o protagonista é um ouvinte inveterado, atento às falas e estórias dos outros, dos livros e do mundo, como se Quelemém não apenas reacendesse em Riobaldo a vontade diabólica de falar, mas também potencializasse nele a posição simétrica, o exercício atento da

escuta, que agora incorpora em seu discurso, recontando ao interlocutor, como um rapsodo, o que ouviu, agregando outras estórias à sua, numa fala que, como demonstrou Hansen, não apenas é *sobre* o sertão, mas *como* o sertão (“Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito *entrançado*” (ROSA, 2001, p. 116); grifo nosso):

Fazer falar esse outro, como se, em sua própria língua, se fosse um estranho, produzindo um efeito material que se faz e desfaz na cena do texto, no sistema da língua e da literatura, efeito que interage com as significações da cultura – e, ainda, nessa produtividade, fazer falar não um sujeito, mas uma multiplicidade deles que não escrevem nem falam, mas que poderiam fazê-lo, atualizando então uma fala ou trabalho da enunciação que retoma um fluxo anônimo de discursos indiretos – não é, enfim, deslocar dispositivos opressores e institucionalizados da língua [...]? (HANSEN, 2000, p. 81-82).

Assim, reiteremos, o diálogo com o compadre não lhe fornece uma unificação subjetiva, mas promove a passagem, por meio da interlocução (alternância entre fala e escuta), da duplicidade à multiplicidade. Trata-se de uma via de orientação: tecer, com os outros, a trama de sua vida, do compósito das outras vidas reais e imaginárias, havidas ou ouvidas que formam a sua, dando corpo aos seus muitos fios e chegando a uma posição subjetiva, antes perdida e agora múltipla, por meio do seu agenciamento conjunto. A subjetividade de Riobaldo, o seu “eu”, é a configuração que adquire tal agenciamento da multiplicidade, que se mantém aberta e, assim, se reagenda e reconfigura a cada nova interlocução. A-gente, quem agenda, não pode ser *um* outro: Riobaldo em si é apenas parte (um outro que faz parte) do mutirão que é a sua vida. Por isso, ele não cessa de conversar (falar e ouvir), por isso, como indica a lemniscata, a sua conversa é infinita. Para dizer o grande sertão, a vida épica dos feitos, Riobaldo não pode senão narrar as muitas veredas (eventos, estórias, causos e opiniões alheios), os muitos atalhos e desvios, o “rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve”. E para que este “Grande ser, tão veredas” (LEMINSKI, 2011, p. 305) possa fazê-lo, ele precisa de gente, *da gente*.

## 5 “Continuação inventada”

A pois, então, me subi para fora do real; rezei! Sabe o senhor como rezei? Assim foi: que Deus era fortíssimo exato – *mas só na segunda parte* (ROSA, 2001, p. 358, grifo nosso).

Um dado que deve ser salientado sobre o “posfácio” (simétrico ao “prefácio” introdutório de causos sobre o diabo), é que nele Riobaldo afirma ter contado ao seu compadre “minha *história* inteira” e não sua *estória* inteira. Como se sabe, essa diferença é significativa em Rosa (“A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 1985, p. 7)), inclusive no *GS:V*, onde “história” ocorre cerca de uma dúzia de vezes, e “estória”, o dobro. Nesse sentido, podemos dizer que o diálogo com o compadre produz, para usar uma expressão de Rondinelly Medeiros a respeito de *Corpo de baile*, uma “transformação estórica” da biografia de Riobaldo, pela qual a história que conta a Quelemém se converte em estória que conta a seu interlocutor.

Um exemplo de como se opera tal transformação pode ser encontrado numa estória lateral (re)contada por Riobaldo. Trata-se do episódio de Davidão e Faustino, jagunços que fizeram um pacto para que, em troca de dinheiro, este morresse em combate no lugar daquele. Ao relatar o caso para seu interlocutor, Riobaldo afirma ter narrado “isto mesmo [...] a um rapaz de cidade grande, muito inteligente”, o qual julgou o episódio “assunto de valor, para se compor estória em livro”, faltando apenas “um final sustante, caprichado”, que termina por fornecer: Faustino decide “revogar o ajuste”, o que não é aceito por Davidão, resultando em uma briga cujo desfecho é a morte daquele “por sua própria mão” (a faca que saca acaba sendo cravada em seu coração). Riobaldo louva a “continuação inventada”, mas, questionado pelo rapaz da cidade sobre o “fim, na verdade de realidade, de Davidão e Faustino”, é incapaz de responder:

O fim? Quem sei. Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem – deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles, ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar

por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso... (ROSA, 2001, p. 100-101)

Poderíamos dizer que, aqui, a transformação da *história* em *estória* consiste em dar-lhe um fim (um sentido, uma orientação) *que a vida em si não possui* – assim como Riobaldo transforma a história da sua vida, os fatos e acontecimentos dispersos e desorganizados, em uma estória, *inventando-lhe* um sentido. Mas há mais: tal reconfiguração só se dá por meio de um exercício *colaborativo*, como Rosa afirma em sua interlocução com Lorenz a respeito da relação autor-crítico: “um diálogo [...], uma conversa [...] que [...], deve ser produtiva e co-produtiva” (LORENZ, 1983, p. 75-76). A transformação estórica, assim, demanda um outro, não só *para* o qual se conta, mas *com* o qual se conta, uma alternância de fala e escuta (entre Riobaldo e o rapaz da cidade), de reescrita/releitura, para colocar nos termos de *Tutameia*, com seu “Índice de releitura”, as epígrafes duplicadas de Schopenhauer advogando uma segunda leitura e seus prefácios, num dos quais se lê: “Tudo está escrito; leia-se, pois, principal, e reescreva-se” (ROSA, 1985, p.173). Pois não se pode ignorar o óbvio, que o episódio é uma sucessão de releituras e reescrituras, a começar pelas do próprio Rosa:

Revela-se aqui a estrutura duplicada (e mesmo triplicada) da estória dentro da estória, pois, em primeiro lugar, é a tradição literária do pacto de Fausto que é transportada e parodiada na forma de “causo” sertanejo, e traduzida para um personagem de menor escala chamado Faustino, ganhando duas versões (LIBRANDI-ROCHA, 2015, p.100).

E Riobaldo mesmo pratica a releitura/reescritura no romance, suplementando a “Canção de Siruiz”, insígnia do poético que atravessa a obra, por meio de uma *continuação* (“Aí sendo que eu *completei* outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci – aquele Siruiz – eu estava pensando” (ROSA, 2001, p. 333; grifo nosso)) *inventada* (“eu mesmo tinha *inventado* o inteiro deles” (ROSA, 2001, p. 334; grifo nosso)). Mas, em um sentido mais amplo, a sua conversa autobiográfica não deixa de ser um exercício do tipo, na medida em que “A vida também é para ser *lida*” (ROSA, 1985, p. 7; grifo do autor). Exercício que, como a vida, não termina, que não pode terminar, pois o *sentido* não é definitivo, a *estória* está sempre aberta à reescritura, numa operação *infinita de invenção*, pois que lê a vida (dando-

lhe sentido), mas também é lido por ela, num gesto de retroação que revela a impossibilidade de adequação plena (de um sentido definitivo).

Assim, a estória de Davidão e Faustino evidentemente remete à estrutura do próprio *GS:V*. Pois é impossível não ver nela uma miniatura da mesma situação enunciativa do romance: o diálogo entre o velho sertanejo e *um* moço instruído da cidade. Mas não é só isso: Garbuglio já destacou como o livro se divide em duas partes, que, poderíamos dizer, seguindo uma sugestão de Rondinelly Medeiros, constituem *dois* começos, ou melhor, um começo e um recomeço: o propriamente dito, que se inicia com o travessão e “Nonada”, e outro, situado fisicamente justamente na metade, em que Riobaldo recapitula o que dissera, e afirma:

Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo (ROSA, 2001, p. 324-325).

Não será a segunda parte, em que o relato se torna mais linear e menos entrançado, em que tudo que ficara implícito (o gênero biológico de Diadorim, o pacto) e inacabado (a guerra de vingança) se explícita e resolve (a morte de Diadorim, a derrota dos hermógenes), uma continuação inventada, na qual o que parecia interminável, como a vida, se conclui como uma estória, na qual a fronteira intransponível (o Liso) é atravessada na *segunda* tentativa? Mas quem põe o enredo dessa segunda metade, que apresenta um desfecho, um fim, um sentido, para tudo que veio antes? Riobaldo ou *outro* moço instruído da cidade, o seu interlocutor?

## 6 “A gente mesmo, demais”

A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder da continuação (ROSA, 2001, p. 477).

É claro que devemos ler a hipótese da segunda parte enquanto continuação inventada “[n]ão literalmente, mas em seu supra-senso”



(ROSA, 1985, p. 8). Pois história e estória não estão tão apartadas assim, entrançando-se ao longo de todo o romance, como no episódio do reencontro com o Menino, agora o jovem Reinaldo, e que teria se dado “sem o razoável comum, sobrefalseado, como do que só em jornal e livro é que se lê” (ROSA, 2001, 154). Além disso, como “[a] vida da gente nunca tem termo real” (ROSA, 2001, p. 615), algo que Riobaldo diz após a morte de Diadorim e a revelação de seu sexo biológico, marcando que algo se dá depois do fim, que o relato continua mesmo finda a estória, se reabrindo no suplemento ou posfácio que trata justamente do próprio narrar e suas condições de possibilidade, também o sentido não termina de ser inventado, e a estória, de poder ser reescrita na interlocução. O que importa, assim, sublinhar, é que não é apenas o diálogo com Quelemém que compõe a bio-grafia do ex-jagunço: também está presente um interlocutor, cuja fala “não aparece diretamente no texto que o leitor tem em mãos”, sendo apenas “retomada em forma de eco na fala do próprio Riobaldo” (RIBEIRO, 2010, p. 23), ou seja, cuja voz está *implicada* na do protagonista. A crítica cunhou de diversas maneiras essa forma enunciativa do *GS:V* – “monólogo-diálogo” (CAMPOS, 1992, p. 59), “diálogo virtual” (ARRIGUCCI, 1994, p. 18-19), “monólogo *inserto* em situação dialógica” (SCHWARZ, 1981, p. 38, grifo do autor), “falso diálogo” ou “monólogo imperfeito” (FINAZZI-AGRÔ, 2001, p. 67) –, exercitada primeiramente em “Meu tio, o Iauaretê”, verdadeiro laboratório do romance, no qual o diálogo é a própria ação, e a *conversa* deriva em *lábria*, uma tentativa de *passar a conversa*, um duelo de vida e morte por meio do conflito entre linguagens, em que os interlocutores se caçam um ao outro; e praticada depois em “O espelho”, especulação formal e materialmente espeleológica (espelho de um conto homônimo de Machado de Assis, no qual, aliás, uma conversa passa, subitamente, a se tornar um monólogo, um relato em primeira pessoa da parte de um protagonista que tem dois nomes, de gêneros distintos – Joãozinho e Jacobina –, a estória de Rosa cria um jogo de espelhos: se o interlocutor é o narrador, então ele espelha, pela narração, a fala do locutor-protagonista, que, por sua vez, espelha a fala do interlocutor-narrador no diálogo); e, mais tarde, em “Antiperipléia”, no qual o interlocutor é chamado de “Seô Desconhecido”, e “– Uai, eu?”, em que a fala se abre já no título. O próprio Rosa chamou-a, tentando diferenciar o seu romance d’*A queda*, de Camus, publicado no mesmo ano e com a mesma estrutura (e, acrescentemos, cujo protagonista se chama Clamence, ecoando

Quelemém), de “monólogo emotivo [...] na qual o ouvinte é o interlocutor, que *mesmo sem falar participa*” (ROSA *apud* VASCONCELLOS, 2005, p. 22, grifo nosso), pontuando, assim, o essencial. Pois há um pacto, uma participação, uma colaboração entre as figuras constituídas por inversões (um sertanejo velho e um moço da cidade, este querendo conhecer o sertão, aquele querendo opiniões legitimadas do doutor letrado), em uma situação que, como notou Silviano Santiago, também inverte aquela do diálogo com Quelemém:

Reparem que o *hospedeiro* da página inicial do romance se transforma em *visita* nas páginas finais. Riobaldo hospeda o visitante estranho e lhe narra toda a sua história. O mesmo Riobaldo se hospeda em casa de Quelemém para lhe narrar toda sua vida. Riobaldo acolhe em casa uma visita e é acolhido como visita em casa alheia [...]. Riobaldo continuará a recontar sua vida na condição de hospedeiro ou de visita. Basta-lhe um interlocutor, como é o caso dos romances (SANTIAGO, 2017, p. 73).

Que se trate de um pacto (narrativo-enunciativo) pode ser visto quando Riobaldo sugere que o interlocutor seja o diabo:<sup>4</sup> estamos, de fato, diante de um “narrador pactário”, mas em um sentido diferente da caracterização feita por Willi Bolle. Ocupando a posição diabólica, enquanto princípio da mistura, o interlocutor não pode fornecer a Riobaldo a unidade, aplacar a cisão. Todavia, por isso mesmo, pode, tomando parte da vida de Riobaldo, ajudar-lhe a inventar um sentido. É assim que, a certa altura, sem necessariamente desmentir a aproximação do interlocutor ao diabo (afinal, “o diabo vige dentro do homem [...]. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum” (ROSA, 2001, p. 26)), Riobaldo sugere que ele seja, na verdade, um *alter ego* seu, um duplo personificado em outro, como se o Riobaldo-jagunço falasse ao Riobaldo-letrado:

---

<sup>4</sup> “Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente falando que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé. Um Moço de fora, teria aparecido, e lá se louvou que, para aqui vir – normal, a cavalo, dum dia-e-meio – ele era capaz que só com uns vinte minutos bastava... porque costeava o Rio do Chico pelas cabeceiras! Ou, também, quem sabe – sem ofensas – não terá sido, por um exemplo, até mesmo o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, por prazer divertimento engraçado?” (ROSA, 2001, p. 24-25).

O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (ROSA, 2001, p. 55)

Trocando em miúdos: o interlocutor é, enquanto *um outro*, também parte de Riobaldo, (co-)autor de sua biografia; um outro, portanto, que pode ser a-gente de seu relato. Já foi exaustivamente sublinhado pela crítica não só o quanto Riobaldo demanda opiniões, esclarecimentos, e, mais do que isso, a participação ativa do interlocutor, como também o fato de que este anote, escreva, seja por conta própria, seja instigado pelo ex-jagunço, em uma atividade colaborativa aproximada a uma tessitura: “O senhor fia”, “O senhor tece”. Desse modo, a “continuação inventada” poderia ser o próprio texto, a transcrição da fala de Riobaldo, a sua passagem à escrita por parte do interlocutor, que seria, assim, o narrador, aquele que coloca o travessão inicial:

Aparentemente, a narrativa de *Grande sertão: veredas* é de única responsabilidade da *fala* do protagonista, Riobaldo. Mas o romance na verdade é *escrito* por um pseudonarrador anônimo (e não pelo autor, óbvio) que escuta, anota e reproduz a longa e interminável fala do jagunço Riobaldo (SANTIAGO, 2017, p.59).

Se esse é o caso, então a continuação seria elaborada por meio de uma divisão do labor entre fala e escrita, pela cisão da colaboração, com a invenção residindo, segundo Silviano, na infidelidade da “transcrição fonética da fala para a escrita no papel” (SANTIAGO, 2017, p. 87), visível na *pontuação* (outra imagem da tessitura) arbitrária, que marca um gesto de poder: “A fala é só dele, mas a pontuação é só minha [...]. Decisão a favor da *escrita* em detrimento do poder da *fala*” (SANTIAGO, 2017, p. 88, 91). Todavia, será que as posições estão tão bem demarcadas, como Riobaldo *queria*, enquanto bom proprietário, que os pastos fossem? Pois a *fala* não é só de *um*: o interlocutor, afirma Lisa Vasconcellos (2005, p. 82), com suas perguntas, opiniões, intervenções, é

um dos grandes responsáveis pelo formato final do relato: não é a que a história de Riobaldo simplesmente estimule o visitante a uma escrita futura, o próprio relato que lemos já é a sua produção (...) a produção do visitante não pode ser diferenciada da de

Riobaldo. É a influência do visitante no relato que fez deste aquilo que é (...) É muito possível que, sem as suas interferências, a narrativa de Riobaldo fosse muito diferente.

Assim, na medida em que, como vimos, estamos diante de um romance para ser lido em voz alta, então, se a escrita leva a melhor sobre a fala, ela não fala por último.

## 7. “O teatral do mundo”

Deus escritura só os livros-mestres (ROSA, 2001, p. 365).

A situação enunciativa do *GS:V* foi pioneiramente aproximada ao drama por Roberto Schwarz. Contudo, “a situação *dramática* em primeiro plano” é “*servida* pela memória épica de um dos interlocutores”, que ganha foros líricos pela construção da linguagem, colocando-nos diante de uma mistura de gêneros: “Tem muito de épico, guarda aspectos da situação dramática, seu lirismo salta aos olhos. O modo original e entranhado pelo qual obtém essa combinação de gêneros parece-nos uma das chaves para seu próprio modo de ser” (SCHWARZ, 1981, p. 38-37). Rosa já alertara para isso, quando afirmou tratar-se de um “monólogo emotivo”, acrescentando: “meu *epos* é poesia, em todo caso pretende ser poesia” (ROSA *apud* VASCONCELLOS, 2005, p. 22). O que se passa, porém, é que os gêneros literários não apenas se misturam, mas se atravessam, de modo não a se fundir, mas a serem colocados em questão em “efeito geral de trituração da forma que, reagrupada em nova síntese, imediatamente é dissolvida para ser aglutinada, e outra vez, ainda, apagada, no nada” (HANSEN, 2010, p. 109).

Pois, comenta Benedito Nunes (2013, p. 213), “[o]nde há *interlocução*, há também *enunciação*”, de modo que “o estilo de oralidade, que liga os interlocutores, produz o permanente retorno do enunciado à enunciação, ao ato de fala”, retorno esse que se dá, entre outros, por meio de um constante questionamento metalinguístico (que inclui referências diretas ou indiretas, explícitas ou implícitas, à literatura e suas convenções) por parte de Riobaldo (com seu interlocutor), dos (seus) modos de narrar (dos modos *poéticos*), e a reavaliação, modificação e crítica destes. Assim, aprofundando a identificação de dois planos no *GS:V*, apontada por Cavalcanti Proença, o objetivo e o subjetivo,

o diacrônico e o sincrônico, o relato dos fatos referentes a Riobaldo-jagunço passado e a especulação presente do Riobaldo-barranqueiro (planos que, segundo Hansen (2007) correspondem à épica e ao drama, respectivamente), Garbuglio sublinha como, por sua vez, o plano subjetivo-sincrônico também “se duplica” (a duplicidade, no romance, é sempre em abismo ou fractal – um “dualismo em perpétuo desequilíbrio” de que falava Lévi-Strauss, pelo qual ele se converte em multiplicidade):

numa linha de especulação existencial [...]; e uma linha metalinguística, onde transparece a agudeza crítica do narrador consciente de sua arte e das dificuldades do tratamento da matéria bruta, a palavra, extremamente recalcitrante, mas domada pelas mãos hábeis deste “prestidigitador”. É também uma linha de especulação do fenômeno da arte literária; no trabalho dificultoso e rebelde na manipulação da palavra, interferindo frequentemente no plano do romance, o narrador orienta ou desorienta ainda mais, o leitor, ao submeter à sua visão crítica a narrativa e as considerações sobre os fatos, no modo como os apresenta (GARBUGLIO, 1972, p. 47).

Considerando que os planos se imiscuem, lendo-se e sobredeterminando-se um ao outro, tomemos como exemplo de um retorno à enunciação, ao ato de fala que traz consigo uma travessia e um colocar em questão os gêneros, jogando com a expectativa familiar que estes produzem no leitor, não um dos muitos casos evidentes de avaliação metalinguística do próprio discurso (como quando Riobaldo diz: “Sei que estou contando errado, pelos altos” (ROSA, 2001, p. 114)), mas a *dramatização do drama*, o colocar em cena a cena da cena tal como aparece mais implicitamente nas especulações metafísicas do protagonista por meio da metáfora do teatro que ele invoca para pensar a existência de Deus e a ordem do mundo, em duas variações, que retomam a situação enunciativa dramática:

Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. *Vida devia de ser como na sala do teatro*, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. [...]

Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma

dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? *Mas, esse norteado, tem. Tem que ter.* Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa consequência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel... (ROSA, 2001, p. 261, 500; grifos nossos).

A vida *deveria* ser como uma peça de teatro, *mas não é*. Esse norteado, o texto prévio, fixado num papel, existe, ou melhor, *deveria existir*, mas a doideira que é a vida de todos prova em contrário, a vida de Riobaldo e também seu contar tortuoso e entrançado, sua dificuldade em definir um princípio para sua vida e para seu discurso (“e no começo – para pecados e artes, as pessoas – como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também” (ROSA, 2001, p. 30)) e de fixar um sentido (fim, pois a estória é suplementada) faz da sua vivência e de seu relato sem pé nem cabeça: o sentido *certo* dá lugar à *errância*. Trata-se, como dissemos, de uma tentativa de postular a existência de Deus como demiurgo-dramaturgo, de modo a converter a contingência em providência, o acaso em sentido: “se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vaivem, e a vida é burra. É o aberto perigo das grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar – é todos contra os acasos. Tendo Deus, é menos grave se descuidar um pouquinho, pois no fim dá certo” (ROSA, 2001, p. 76). Mas se trata também, para além de uma questão metafísica, de uma matéria poética, de uma remissão à clássica formulação aristotélica, segundo a qual a tragédia deve formar um todo, com começo, meio e fim – o que *não* acontece na vida, segundo Riobaldo.

O modelo metafísico-estético do teatro é, assim, posto em questão no gesto mesmo de sua postulação. De modo a entender o que está em jogo, devemos retomar a metáfora tal como aparece para explicar o poder político, no contexto das decisões arbitrárias que Zé Bebelo toma como

chefe no cerco à Fazenda dos Tucanos, com a total anuência dos seus subordinados: “O teatral do mundo: um de estadela, os outros ensinados calados” (ROSA, 2001, p. 381) (próximo a essa formulação, a respeito de si mesmo, Riobaldo diz: “obedecer é mais fácil do que entender” (ROSA, 2001, p. 344)). Ou seja, se o pacto é com o Diabo (um pacto pelo poder, pelo poder da palavra, de ser dono da voz, de monopolizar o discurso, como insiste Willi Bolle), o modelo do poder é divino:<sup>5</sup> um escreve no papel (e Riobaldo é, não custa insistir no óbvio, jagunço e letrado) a continuação, e os outros desempenham seus papéis; um é autor e os demais, atores. Não podemos esquecer que é nessa mesma batalha que ele confronta Zé Bebelo, o coloca “sob julgamento”, ou seja, abre terreno para tomar seu lugar em uma *cena de (re-)escritura* (o papel utilizado é, na verdade, *re-utilizado*: documentos da Fazenda contendo dados contábeis de bens e escravos, i.e., referentes ao poder de um homem sobre outros, poder inscrito na escrita); nela, o chefe pede a Riobaldo que escreva uma carta às autoridades entregando todos os jagunços (o seu próprio bando e os judas), num gesto que implicaria perder a chefia bélica imediata, mas manter o poder político. Aqui, é a *leitura* que Riobaldo faz dos papéis (no sentido literal: do que estava escrito nos documentos da Fazenda, e do que está escrevendo a mando de Zé Bebelo; e no sentido teatral: dos papéis de cada um, dos chefes-políticos e dos jagunços soldados, e do próprio papel que quer desempenhar) que permite a ele *reescrevê-los*, confrontando seu chefe, numa cena que, sintomaticamente, tem a forma dramática, de um diálogo entre os dois (inserido na moldura da memória épica, que, por sua vez, insere-se no drama), diálogo que, em sua forma, contrasta com a auralidade dominante, parecendo antes um texto (escrito). Trata-se de uma sequência de uma página, em que as falas alternadas de Riobaldo e Zé Bebelo são introduzidas por “Eu disse” e “Ele disse”, de um modo mecânico, cuja oralização pelo locutor barranqueiro é quase inimaginável, sequência na qual, ademais, uma *dyferença* perceptível apenas na escrita (não audível) aparece: “Ele disse: – Eu tenho é a Lei. E soldado tem é a lei...” (ROSA, 2001, p. 351).

---

<sup>5</sup> Também o pacto é duplo, acontece duas vezes: antes da encruzilhada das Veredas-Mortas, há justamente a Fazenda dos Tucanos, em que Riobaldo promete a Deus assassinar Hermógenes, jura-o de morte, caso Ele acabe com o sofrimento dos cavalos, que gritavam com “uma voz de coisas da gente” (ROSA, 2001, p. 357).

Que o divino e o político partilhem do mesmo paradigma para Riobaldo fica claro na formulação acima citada: na ausência de Deus, são todos contra os acasos, assim como, na ausência de Estado, para Hobbes, há a guerra de todos contra todos (e, reescrevendo clastreanamente outra máxima já citada, poderíamos dizer que “Um não é Um quando faz parte com Todos”): tornar-se chefe implica apartar-se do pacto com os iguais, separar-se dele e ditar seus papéis). O teatro, enquanto modelo de ambos, é aquela forma por meio da qual um autor dá *sentido* (no duplo sentido de significação e direção/ordenação) ao que carece dele, ao sem-sentido. Trata-se de um paradigma que Riobaldo postula justamente *porque* a ausência de sentido parece ser a tônica de sua vida:

Ao que, digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram – pelo pulo fino de sem ver se dar – a sorte momenteira, por cabelo por um fio, um clim de clina de cavalo. Ah, e se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte? Coisa vã, que não conforma respostas. (ROSA, 2001, p. 142).

Por que as coisas acontecem (“Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. Por que foi que eu conheci aquele Menino? O senhor não conheceu, compadre meu Quelemém não conheceu, milhões de milhares de pessoas não conheceram. O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino? [...] Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim?” (ROSA, 2001, p. 126))? Isso carece de resposta. No *GS:V*, o acaso é o nome da intersecção, ou melhor, da encruzilhada entre o “caminho do que houve e do que não houve”, e a postulação do Deus-chefe dramaturgo vai sempre de par com seu questionamento, a pergunta do sentido, da ordem, não cessa de se colocar, *mesmo quando se afirma a resposta* (a escrita divina).

Esse questionamento, como argumentamos, retroage sobre a situação enunciativa dramática: Riobaldo e seu interlocutor não têm papéis fixos, embora devesse haver um autor, um demiurgo-dramaturgo a escrever definitivamente<sup>6</sup> sobre o papel que cada um deveria desempenhar; assim como eles desconhecem o texto, o norteado, o sentido, que, se não

<sup>6</sup> “Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele...” (ROSA, 2001, p. 58)



existe, *tem de existir*, ou seja, que deve ser inventado. *A posteriori e a cada vez*. Não estamos diante de uma cena dramatúrgica típica, mas de outra cena, em que os papéis (dos atores, mas também do autor e da plateia) se atravessam, e na qual o papel que inventa, pela escrita, cada continuação só é escrito *après-coup*, depois (e através) da travessia, podendo ser constantemente rasurado e reescrito, como um palimpsesto. O modelo dramático, concebido enquanto um texto previamente escrito e fixado, é contraposto a outro, em que o texto só vem depois (do relato de Riobaldo), como reescrita (do interlocutor, narrador, leitor), aberto, de princípio e como princípio, à reescritura. Se a vida, para dizer riobaldamente a formulação acima de Riobaldo, é uma peça na qual os atores desconhecem seus papéis, desconhecem o papel que contém o texto que devem performar, então cabe a eles reescrevê-los. Vejamos, portanto, como os papéis se atravessam. Para tanto, é preciso não só ler a letra, mas fazer a hermenêutica da aletria.

## 8 “Álgebra mágica”

Digo ao senhor: tudo é pacto (ROSA, 2001, p. 328).

No romance, o *narrador foi reduzido a um (e um só) traço* (“*Grande sertão: veredas* começa por um traço, travessão, sinal colocado pelo autor para comunicar a sua ausência”, anota Schwarz (1981, p. 38)), à “função narrativa zero”, que caracteriza o drama segundo a definição rígida de Kate Hamburger, ou, se nos ativermos, à “álgebra mágica”, advogada por Rosa, à função narrativa negativa (–), já que tudo que caberia ao dramaturgo, ao diretor, ou às marcações textuais e extra-textuais de uma peça (cenário, ambientação, tempo, entonação) e mesmo ao outro personagem, está *inscrito* na fala de Riobaldo (no que este diz e deixa de dizer). Disposta na posição diametralmente oposta a esse sinal, que marca a fala de *um outro* (o travessão que designa o que Authier-Revuz chama de “heterogeneidade marcada”), há a lemniscata, símbolo do infinito, que, porém, possui *outro* sentido: “ $\infty =$  par de orelhas”, lemos numa anotação de Rosa.<sup>7</sup> De um lado, a fala de Riobaldo, de outro, a *escuta* do interlocutor. De um lado o narrador, de outro, o

<sup>7</sup> Citado por Raquel Azevedo (2015, p. 50), que comenta: “A solução técnica de Rosa para o devir é o equívoco infinito da escuta”.

narratário. De um lado, o autor, de outro, o leitor. Mas o negativo (–) se torna infinito por meio da interlocução, por meio da transformação de *um outro* que *fala* em um *a gente* que *conversa*, ou seja, da conversão do *travessão* em “Travessia” (de vozes, de posições), a palavra final do romance. E enquanto paratexto substitutivo do marcador conclusivo “FIM”, ou seja, que balda o término, reabrindo o sentido, a lemniscata faz par também com o paratexto que serve de lema, epígrafe ou subtítulo e que antecede o travessão: “O diabo na rua, no meio do redemoinho”. É a travessia (da fala de Riobaldo, do texto do livro) pela escuta (pela leitura/reescritura) a responsável pela conversão do redemoinho diabólico em infinitude: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2001, p. 624). E tal travessia, em conjunto com Riobaldo e as muitas falas inscritas na dele (narrador, interlocutor, Quelemém, Diadorim, etc.), é ainda a travessia dos acasos por meio da tessitura, um fiar, tecer, por ponto, costurando num tecido os (configurando, dando figura aos) “nonada” que ocorrem seis vezes no texto, termo que abre a fala de Riobaldo e quase a conclui, e que remetendo ao vazio, ao que não é nada, à ninharia, ao que não tem sentido, poderia ser graficamente traduzida por 0. A leitura/escuta/reescrita costura/tece – atravessa – os acasos – os “nonada” que abrem e fecham o texto – transformando-os no caminho do infinito:  $0\ 0 \rightarrow \infty$ .<sup>8</sup>

## 9 “A vida nem é da gente”

O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais (ROSA, 2001, p. 438).

A caracterização da forma enunciativa do *GS:V* como um “diálogo virtual” por Arrigucci parece ir ao cerne da questão: trata-se de um diálogo *para todos os feitos*, um diálogo vicário, mas que só se *efetiva* se o leitor ocupa a posição *vicária* do interlocutor. Hansen (2007, p. 71) já demonstrou como o texto “age performativamente *por meio* da enunciação, quando constitui o leitor na mesma posição do destinatário mudo, doutor”, de modo que, segundo Benedito Nunes, o interlocutor, “*quase* personagem” se torna “também *quase* leitor”: assim, o texto se

<sup>8</sup> Pense-se, ademais, na proximidade entre a lemniscata e a representação gráfica de um redemoinho, e também naquela entre “o O” (um dos nomes do Diabo) e “∞”.

abre para os “leitores que, ocupando, de cada vez, o lugar do interlocutor de Riobaldo, entrarão no mundo da obra como participantes de seu grande jogo” (NUNES, 2013, p. 213, 217, grifos nossos). Dito de outro modo: *o interlocutor é a gente*. Se Riobaldo não apenas diz e deixa de dizer, se Riobaldo também ouve, quem ele ouve é a gente, e, portanto, o que ouvimos em sua fala é o eco da voz da gente. A meu ver, não se pensou a fundo as consequências disso, bem como a sua consideração conjunta com a hipótese de *ele* (o interlocutor, portanto, o leitor, *nós*) ser também o narrador, aquele que (trans-)escreve a fala de Riobaldo, a saber, que “a figura do moço da cidade [...] é ao mesmo tempo figuração do ouvinte-leitor e do próprio escritor que primeiro ouviu, anotou e reescreveu a história de Riobaldo para nós” (CHIAPPINI, 1998, p. 200). É como se, assim, a forma do romance deixasse a multiplicidade de Riobaldo aberta à gente, deixasse a nossa voz (literalmente, pois, repetamos ainda outra vez, trata-se de um romance para ser lido em voz alta) fazer parte, de fazer pacto com a sua fala, nos demandasse tecer, pela interlocução com ele, o sentido de sua vida, a sua bio-grafia. E na medida em que o estatuto do sentido no/do *GS:V* é o de uma “continuação inventada” (por contraposição à continuação pré-escrita pelo modelo teatral), inventada a partir da escuta/leitura, tal invenção, de saída, constitui uma *reescrita*, pois a vida da gente (do texto), que é mutirão, não tem termo real, pois as pessoas (os leitores) “não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas [...] vão sempre mudando” (ROSA, 2001, p. 39) – e é nesse sentido que o sentido é infinito. Não é só a continuação que deve ser inventada – também a invenção deve ser continuada. No *GS:V*, só um dos polos da duplicidade é, em alguma medida, “fixo” (o que Riobaldo diz, o livro, Deus); o outro é, por natureza ou forma, “móvel” (a escuta do interlocutor, a leitura, o Diabo) – e é dessa maneira que a duplicidade traz consigo não a sua superação ou supressão, e sim a sua variação: o sertão se torna veredas e o dois se revela o caminho do múltiplo.

Mas não se trata apenas da mera trivialidade de que o leitor suplementa o livro, dando-lhe sentido. Antes, a forma traz inscrita em si isomorficamente a própria multiplicidade ou entrançamento enunciativo-existencial de Riobaldo. Pois tudo no romance está *entre-dito*. Por um lado, dito pela metade, entre o dito e o não dito, necessitando de uma suplementação: “Para que referir tudo no narrar, por menos e menor?” Assim, como “[o] livro pode valer muito que nele não deveu caber” (ROSA, 1985, p. 17), devemos *supor* a importância (para Quelemém

e Riobaldo) do episódio contado por seo Ornelas, devemos por ponto, colocar enredo, etc., de modo que a duplicidade, sendo uma “ambiguidade ambígua” (HANSEN, 2000, p. 39), se abre à multiplicidade: “Tudo o que está dito, não somente está dito de outro modo, mas admite ainda outras maneiras de dizê-lo” (GARBUGLIO, 1972, p. 133). Por outro lado, dito por mais (ou menos) de um (Um), por uma fala que, entrançando os sujeitos, não se reduz a *um* outro, a uma unidade. Retomemos a questão teatral, a cena teatral (posta) em questão. Os papéis dramáticos no romance estão longe de estarem escritos e separados, se entrançando: se Riobaldo é, à primeira vista, protagonista, ele também traz em si, como vimos, os atributos dramatúrgicos (o narrador (em) negativo), performando, como ator, o papel de outras personagens (as inúmeras histórias que relata); o interlocutor, ao mesmo tempo que é personagem, é autor (narrador, ainda que reduzido ao silêncio de sua “álgebra mágica”) e plateia (leitor), estando simultaneamente dentro e fora (e fora em dois sentidos: atrás e diante da cena); e a plateia, o leitor, não pode se reduzir à escuta passiva, devendo invadir a cena com sua escuta ativa, pontuando, entrando no palco, desempenhando, como um ator/autor, pela leitura, os papéis, tanto o de Riobaldo, quanto o seu próprio enquanto outro – o interlocutor. Rosa, desse modo, equivoca na fala de *um* outro, a ser proferida através de *nossa* voz, a multiposicionalidade enunciativa (o termo é de Pedro Cesarino), que caracteriza a experiência literária (autor, narrador, protagonista e demais personagens, narratário, leitor), fazendo do “eu” de Riobaldo um *a-gente*. Pois quem diz “eu” quando vocalizamos a fala de Riobaldo? É Riobaldo, Quelemém, Diadorim, os vários moços da cidade, entre os quais o interlocutor, Rosa, o leitor, etc.: *um* outro vai se tornando *uma gente, muita gente, a gente*. Daí a predileção por esse pronome no romance, e daí Riobaldo não se referir à sua fala nem como relato nem como conversa, mas como “minha conversa nossa de relato” (ROSA, 2001, p. 466). *Minha* conversa, *nossa* de relato: a conversa-relato da gente, com a gente. Isso implica dizer que o diálogo virtual equivoca também emissor e receptor, fala e escuta, fala e escrita, escrita e leitura, dentro e fora do texto (afinal, o interlocutor remete “a um evento real: a nossa própria leitura do texto” (VASCONCELLOS, 2005, p.98)), sendo não a *materialização do diálogo* (que está pela metade), mas a *formalização da interlocução*, do entre-dizer: o leitor (assim como Riobaldo e o narrador) não é um *locutor*, mas um *inter-locutor*, aquele que atravessa e é atravessado pelas locuções,

que está e se constitui entre elas, através delas. Não se trata da *simples* posição de narratário, destinatário ou receptor, mas da *complexa* de ouvinte (narratário de Riobaldo) que (re)conta o que escutou (narrador), dentro (personagem) e fora (leitor) do texto e (d)entre ele (narrador). A ocupabilidade (KULISKY, 2017) da posição interlocutória (e, portanto, da posição de co-autor colaborativo, da escuta ativa) pelo leitor é o modo pelo qual Rosa formaliza, tornando-o experienciável pelo leitor, o caráter *aberto* da multiplicidade de Riobaldo, a sua abertura de princípio a uma exterioridade que irá lhe reconfigurar, adicionando de fora outra voz a ela e provocando o seu re-co-agenciamento, sua reconfiguração. Se Riobaldo produz através do diálogo um agenciamento coletivo de enunciação dos inúmeros discursos diretos e indiretos que compõe a sua fala, e um agenciamento político dos corpos múltiplos que atravessam a sua vida, cabe ao leitor co-agenciar tais multiplicidades, por meio do re-agenciamento político-estético (pois trata-se de questionar, atravessar e reescrever os papéis, as formas, as convenções sociais e literárias) das vozes e das posições enunciativas, incluindo as suas próprias, transformando *a gente* em *a-gente poético/a*.

Com isso, a meu ver, Rosa atravessa a intransponibilidade da vivência, tantas vezes enunciada por Riobaldo (“Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!” (ROSA, 2001, p. 608)), mostrando que *um outro pode ser a gente*, que a vivência de um outro pode se tornar a experiência da gente (o mutirão da vida). Mas, para tanto, é preciso que o leitor entre no jogo da equivocação posicional, e deixe emergir em si, “como resto do revezamento pronominal [...] entre Eu e Tu”, fala e escuta, este “Outro” (KULISKY, 2017, p. 6) que é uma terceira margem entre *eles* e que faz do eu, *a-gente*. Ou seja, é preciso que reescrevamos o papel que nos cabe e os papéis (sociais, literários) já escritos, pois se é verdade que ouvimos a nossa própria voz (inclusive literalmente) quando Riobaldo fala, a ouvimos também com os ouvidos de outro. Ouçamos, então, o que ele ouve, como ele ouve o que *a gente* diz – ou, por outra, como *a gente* ouve o que *um outro* (nós outros, enquanto uma particularidade contingente) diz.

## 10 “*Minha neblina*”

Nas estórias, nos livros, não é desse jeito?  
(ROSA, 2001, p. 177)

A respeito disso, não se deve perder de vista que, na fala de Riobaldo, está incorporado (não só do ponto de vista formal) o discurso de seu interlocutor, o *nosso* discurso:

incorpora-o no movimento constitutivo do sentido de seu discurso. Observa-se, assim, que o narrador toma por tema não somente o que se poderia chamar de conteúdos do enunciado – os fatos, o passado, o ido, o tido, o vivido – mas outra fala, que vai tematizando. [...] o falante não só responde mas incorpora, no próprio discurso, as representações sociais do receptor, orientando a fala de acordo com suas respostas, perguntas, objeções (HANSEN, 2000, p. 47).

Entre tais representações, não está apenas o imaginário ilustrado sobre o sertão, mas as próprias convenções literárias que Riobaldo, ao deglutir, também parodia, desloca e corrói, ao utilizá-las como modelo para narrar a sua experiência na estratégia discursiva de torná-la legível para o interlocutor e conseguir a sua adesão (e, do mesmo modo, Rosa em sua relação com o leitor). É mobilizando uma dessas convenções – a donzela guerreira – que ele torna familiar o estranho faroeste caboclo misturado com *Brokeback Mountain*. Todavia, se o interlocutor (ou leitor) conseguir ouvir a fala alheia (de Riobaldo ou Rosa) para além de si mesmo, de suas próprias representações e convenções cristalizadas, o mesmo *topos* aparece estranhado, ou deslocado, pois a revelação final é só parcialmente condizente com ele: apenas o “corpo de uma mulher” se mostra, já sem vida, não aparecendo com ele os motivos de um suposto travestimento, que permitiriam, de fato, falar em um mero travestimento e encaixar Diadorim no modelo da donzela guerreira: “o romance” de Riobaldo e Reinaldo, na morte deste, afirma Benedito Nunes (2013, p. 159), “perde o seu encanto de gesta medieval e também se desencanta; a mentira romântica, a mentira do criador de fábulas, se transforma em verdade romanesca”. Para ser mais claro: o *topos* da donzela guerreira é parte da *conversa* (na dupla acepção: diálogo e lorota) de Riobaldo com o interlocutor, e antes de explicar Diadorim, explica as convenções

e representações que guiam a interlocução de ambos, e a inadequação da forma, do gênero (do modelo literário e da oposição sexual invocados) à “matéria vertente”. Como coloca argumentamente Hansen,

a oposição masculino/feminino [...], determinada fortemente pelo imaginário do sertão (e também do leitor levado frequentes vezes a crer no homossexualismo de Riobaldo e também a fazer reconversão do julgamento, no final do texto, voltando a inteirar-se dos índices de macheza do narrador e das suspensões do sentido das alusões a Diadorim, que também no final se determina como feminino, confirmando Riobaldo em sua posição de masculino, etc.), tal oposição é bastante divertida pois, desviante, a reconversão final, quando o drama se desata sem máscara e tudo se normaliza, não passa também de mais um efeito da enunciação de Riobaldo: é que, sendo Diadorim mulher, Riobaldo apaixonase pelo Reinaldo. [...] O divertido, insiste-se, é que o leitor entra no jogo e crê, piamente crê – para ser corrigido: Riobaldo foi homossexual/Riobaldo não é homossexual/Riobaldo não foi homossexual. O leitor crê, portanto, que Riobaldo foi traído pela aparência – esse é o efeito dramático de seu ‘caso’; mas Riobaldo amou a um homem em segredo (HANSEN, 2000, p. 132-133).

É sintomático, nesse sentido, que a crítica literária – exceção feita àquela ligada aos estudos de gênero – se abstenha de (ou mesmo evite ativamente) chamar Diadorim de transgênero, quando tudo aponta para isso. Desde pequeno (e, portanto, muito antes da jagunçagem e da guerra), e sem motivo explicitado (além da necessidade da afirmação da diferença),<sup>9</sup> se (tra-)veste literal e socialmente como um “homem”. Além disso, quando segreda a Riobaldo seu nome *verdadeiro*, não diz o seu nome de batismo (“Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins”),<sup>10</sup> mas o nome de batismo masculinizado ou ao menos sem a marca de identificação do gênero feminino: “Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de

---

<sup>9</sup> “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (ROSA, 2001, p. 125)

<sup>10</sup> Note-se também que ao procurar informações sobre Diadorim em sua terra natal, nada consegue a não ser “este papel, que eu trouxe – batistério” (ROSA, 2001, p. 620), a certidão de batismo. A essa altura, não é necessário frisar que os papéis podem e devem ser (re)lidos e (re)escritos.

Diadorim que você deve de me chamar” (ROSA, 2001, p. 172). E, por fim, ao descrever a surpresa ao ver seu companheiro morto nu, Riobaldo diz a seu interlocutor “Que Diadorim era o *corpo* de uma mulher, moça perfeita” (ROSA, 2001, p. 615; grifo nosso). O *corpo* de uma mulher, e não *uma mulher*. É verdade que logo a seguir ele afirma mais diretamente que “Diadorim *era uma mulher*. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuaia, como eu soluzei meu desespero” ((ROSA, 2001, p. 615; grifo nosso). Todavia, talvez essa sequência traduza o processo de ressignificação por meio do qual Riobaldo re-lê o seu amor e sexualidade anteriores, tornando-os aceitáveis socialmente e para si mesmo, como se o tempo todo ele não tivesse amado o que era (ao menos para ele) um homem. Nesse sentido, como me apontou Fabiano Camillo, a revelação do sexo biológico de Diadorim talvez constitua um re-velamento que impede Riobaldo de compreender a sua experiência de amor homossexual, e, mais do que isso, forneça-lhe uma chave, dentro das convenções sociais e mesmo literárias (o *topos* da donzela guerreira), para re-contá-la. Mas é este *topos*, justamente, que devemos estranhar, que devemos deixar de ouvir como ouvíamos: Diadorim *deveria ser* mulher, mas “o viver da gente não é tão cerzidinho assim”, “a vida é cheia de passagens emendadas” (ROSA, 2001, p. 235). Em jogo, está o papel das formas (literárias, sexuais e sociais) de dar sentido, e a posição que ocupamos, como leitores e atores, nelas e diante delas – vida e narrativa devem retroagir uma sobre a outra, de modo a permitir a releitura e reescrita, seja da vida (inclusive no sentido biológico), seja do relato que ordena.

Poder-se-ia argumentar que a sexualidade e a identidade de gênero de Diadorim são ambivalentes, e que é tal duplicidade que encanta Riobaldo, o qual adora em seu companheiro tanto as virtudes ditas masculinas (especialmente as da guerra: a honra, a dedicação, a coragem – é a “mulher” que ensina ao “homem” a coragem, é o Menino que incita a braveza no jovem Riobaldo, é Diadorim/Reinaldo que lhe empurra, a todo tempo, para a chefia) quanto aquelas supostamente femininas (a delicadeza, o asseio corporal, a atenção à natureza): um *de-adorar*. Mas essa ambivalência é justamente o que faz de Diadorim um trans-gênero, ao menos em um sentido rosiano: alguém que pela travessia, atravessamento de gêneros (de identidades), coloca em xeque os papéis socialmente atribuídos aos sexos biológicos, coloca em questão o próprio enquadramento em gêneros. Diadorim não é um *hermafrodita*, não “nasce” misturado; se ele é (masculino/feminino) e não é (feminino/



masculino) ao mesmo tempo, é porque esta é sua *orientação*, o sentido que dá para a sua vida, para a sua travessia. Diadorim inventa a partir da travessia, da mistura, inventa a sua travessia e a sua mistura.

## 11 Trans-gênero

Assim exato é que foi, juro ao senhor. Outros é que contam de outra maneira (ROSA, 2001, p. 454).

Mas não é só Diadorim que é trans-gênero. Uma das maiores marcas de *GS:V* é sua estrutura quase fractal, em que um aspecto, formal ou de conteúdo, uma estória paralela, pode ser em si o romance todo, uma chave para a sua explicação. Nesse sentido, poderíamos dizer que o *GS:V* é ele mesmo trans-gênero, *atravessando* gêneros os mais diversos. Já vimos como tal travessia opera nos gêneros literários, deslocando e colocando em questão a cena dramática. Mas mesmo no sentido genérico de gênero *textual*, o texto opera essa travessia de gêneros (o romance de cavalaria, o faroeste, a anedota, a casuística medieval sobre a existência do Diabo, o testemunho, etc.), como no *topos* da donzela guerreira, enquanto índice de um gênero, de um lugar familiar ou familiarizado, ou melhor, cuja familiaridade gera certas expectativas, que devemos ouvir com outros ouvidos. Por isso, falar em um texto poli-gênero<sup>11</sup>, e não em um romance *trans-gênero*, talvez perca de vista que essa multiplicidade se atravessa, se entrança, não só de modo a impossibilitar a individuação e identificação de cada gênero, como também, faz ruir – colocando em questão – a própria ideia de gênero:

Arte de muita arte, literatura de ficção que se tece como ficção da literatura, joga o texto como um duplo espaço de efeitos, pois, ora representação de significação profunda, ora representação do procedimento à superfície, efetuando-se passagens de um a outro, via de regra através de uma técnica da imagem que pulveriza a forma – pensada como fixação/adequação do discurso ao modelo de um gênero – fazendo-a esvaziar-se na ambiguidade mantida de enunciados que se querem irredutíveis a uma ortoscopia final, fechada (HANSEN, 200, p. 107-108).

---

<sup>11</sup> “*Grande sertão: veredas* é um romance polimórfico”, afirma Benedito Nunes (2013, p. 148)

O sentido da trans-generidade no romance está inscrito no próprio nome de Diadorim: trata-se, aponta Garbuglio (1972, p. 73), de um dom (-*doron*), mas um dom atravessado (*dia-*): presente de Deus (Theo-doro → Diadorim), e (veneno) do diabo (*Diá* é um dos nomes do Cujo), portanto, presente e danação, dom atravessado, *dom da travessia* – que demanda, como toda dádiva, ser retribuído, que demanda a reciprocidade da travessia. Benedito Nunes (2013, p. 224) argutamente mostrou como “Guimarães Rosa dissemina o vestígio” de Diadorim, desse dom, “disfarçadamente, como advérbio de modo, *deusdadamente ou ao deusdar* que, por inusitado, não deixam de chamar a atenção do leitor”, inclusive na cena de sua morte: “Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse... [...] Diadorim – nu de todo. E disse: – ‘A Deus dada’” (ROSA, 2001, p. 614-615). E, como “[a] vida da gente nunca tem termo real”, os sinais continuam mesmo após a morte dele, quando Riobaldo afirma: “Eu vim. Pelejei. Ao deusdar” (ROSA, 2001, p. 617), isto é, à ventura, na *errância* da ausência de um caminho previamente *traçado*, tendo que inventar, com os outros (a começar por Quelemém) e como retribuição da dádiva recebida, uma continuação, uma orientação pela mistura, para a sua vida. Espalhando em sua fala os rastros de Diadorim, não de um presente divino, pois que o “deus dará” põe em questão a escrita prévia de Deus, convertendo-a em acaso, Riobaldo recoloca em circulação, ao outro, o dom da travessia que recebeu. São os rastros dessa dádiva, *Diadorim*, que devemos ler e a que devemos reciprocidade.

## 12 Tradizer

A certa altura do *GS:V*, Rosa faz uso de um neologismo, estrangeirismo ou arcaísmo para descrever a ação de seus companheiros rastreadores:

o Suzarte e o Tipote, e outros, com o João Vaqueiro, rastreamos dobrados, onde em redor, remediando o mundo a alho e faro. Tudo eles achavam, tudo sabiam; em pouquinhos horas, tudo *tradiziam*. [...] E bastantes outras coisas eles decifravam assim, vendo espiado o que de graça no geral não se vê. Capaz de divulgarem até os usos e costumes das criaturas ausentes [...]. Porque, dos centos milhares de assuntos certos que parecem mágica de rastreador, só com o Tipote e o Suzarte o senhor podia recheiar livro. [...] Um bom entendedor, num bando, faz muita necessidade (ROSA, 2001, p. 414-415).

O tradizer, a *tradição* dos rastreadores aparece, assim, como uma curiosa modalidade de tradução, que não consiste em um transporte de uma língua a outra, mas (re)leitura ou (re)escrita do mundo, da vida, numa hermenêutica da aletria: um saber entre a interpretação e a adivinhação, entre a vivência e a invenção, de vestígios de gestos e afetos humanos e não humanos, dos movimentos dos corpos e sua interação, que parece ser o paradigma do próprio pensamento (“para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém” (ROSA, 2001, p. 231)). Trata-se, portanto, de um dizer *atravessado* de várias vozes ao mesmo tempo: quem fala?, os rastreadores ou os animais e corpos do mundo com seus sinais? Mas trata-se também de um *tresdizer*, um dizer constituído pela possibilidade do erro e do desvio, já que Hermes, o deus da interpretação, também é o deus do engano; e é assim que um guia, em um erro de leitura, faz o bando de Riobaldo andar “desconhecidos no errado”. Numa das mais belas cenas do romance, quando Diadorim abre os olhos de Riobaldo para as “cores do mundo”, ao observar as plantas e animais num intervalo do tempo histórico humano das infundáveis guerras, o jagunço afirma que “[s]ó um bom tocado de viola”, ou seja, a arte, a estória, a poesia, seria capaz de “remir”, no duplo sentido de resgatar e libertar, “a *vivez* de tudo aquilo”, a saber, de remir uma experiência de vida, histórica, mas atravessada por uma intensidade não individualizável, mítica, estórica, pois as “cores do mundo” que Riobaldo vê com Diadorim são “[c]omo no tempo em que tudo era falante” (ROSA, 2001, p. 164), em que a vida e a subjetividade eram comuns a todos, em que tudo e todos eram a gente/agentes, em que tudo e todos se *equi-vocavam*, se *tradiziam*. Não seria o entre-dizer, a interlocução do próprio romance (enquanto condensação extrema, em “uma” só fala, da multiposicionalidade da experiência literária) uma *tradição poética* que encavalga e atravessa muita gente, humana e não humana, *a gente*, na fala de um outro, que devemos reler/reescrever, numa invenção de sentido, que, não podendo jamais se fixar na certeza, é infinita? E não seria a possibilidade de remir a *vivez* do *mutirão-diálogo* (travessia) de vozes e corpos que é a vida, da gente, de toda a gente, por meio de uma invenção (*poiesis*) que é ela mesma uma interlocução-mistura (atravessamento), o dom ofertado por Diadorim e Quelemém a Riobaldo, e também aquele que a experiência, a um só tempo enunciativa e existencial, da *tradição poética* do *GS:V* oferta, disseminando seus rastros, a um *outro: a gente?*

## Referências

ARRIGUCCI JR., D. O mundo misturado. *Novos estudos*, n. 40, p. 7-29, 1994.

AZEVEDO, R. *Jogaretê: atravessar a travessia*. 2015. 130 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

CAMILLO PENNA, J. Jagunços, topologia, tipologia (Euclides e Rosa). In: FARIA, A.; CAMILLO PENNA, J.; PATROCÍNIO, P. R. T. (Org.). *Modos da margem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 46-75.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHIAPPINI, L. *Grande sertão: veredas*. A metanarrativa como necessidade diferenciada. *Scripta*, v. 2, n. 3, p. 190-204, 1998.

FINAZZI-AGRÒ, E. *Um lugar do tamanho do mundo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARBUGLIO, J.C. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

HANSEN, J.A. *O o*. São Paulo: Hedra, 2000.

HANSEN, J.A. *Grande sertão: veredas* e o ponto de vista avaliativo do autor. *Nonada*, n. 10, p. 57-75, 2007.

KULISKY, Y. *O Sprachgitter de Paul Celan: uma tradução*. 2017. 69 f. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Letras/Alemão) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

LEMINSKI, P. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

LIBRANDI-ROCHA, M. *Grande sertão: veredas* e a defesa do ficcional. *Luso-Brazilian Review*, v. 52, n. 1, p. 95-109, 2015. Doi: <https://doi.org/10.3368/lbr.52.1.95>

LIBRANDI-ROCHA, M. *Writing by ear*. Toronto: University of Toronto Press, 2018. Doi: <https://doi.org/10.3138/9781487514730>

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica)

NUNES, B. *A Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PASTA JR., J.A. O romance de Rosa. *Novos estudos*, n. 55, p. 61-70, 1999.

RIBEIRO, S.L. *Minha conversa nossa de relato*. 2010. 82 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, 2010.

RÓNAI, P. As estórias de Tutaméia. In: ROSA, J. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 220-225.

ROSA, J. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

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

SANTIAGO, S. *Genealogia da ferocidade*. Recife: Cepe, 2017.

SCHWARZ, R. *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

UTÉZA, F. *JGR: metafísica do Grande sertão*. São Paulo: Edusp, 1994.

UTÉZA, F. *JGR: metafísica do Grande sertão*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2016.

VASCONCELLOS, L.C. *Figurações da leitura*. 2005. 104 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

Recebido em: 01 de maio de 2018.

Aprovado em: 13 de julho de 2018.





## 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 cidadina 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 cidadina 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,<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

## 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.<sup>3</sup> 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

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 cidadina, 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”.<sup>4</sup> 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

---

<sup>4</sup> 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 levianamente 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

## 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

---

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> Segundo Sandra Jatthy Pesavento, essa configuração anímica do narrador é um efeito comum da experiência citadina, 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 impessoal 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.<sup>7</sup>

“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.

---

<sup>7</sup> 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),<sup>8</sup> “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

---

<sup>8</sup> 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 transcorrer 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.<sup>9</sup>

#### 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.<sup>10</sup> 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

---

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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),<sup>11</sup> 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),

---

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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

---

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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”,

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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”.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> 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 parágrafos<sup>16</sup> 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

---

<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> Não queremos, portanto, advogar uma cisma intransponível entre um Guimarães Rosa rural e outro urbano, mas estimular uma matização da imagem monolítica

---

<sup>17</sup> 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. *Relembraimentos: 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.



## **Imagens do povo em *Grande sertão: veredas***

### ***Images of the People in Grande Sertão: Veredas***

Guilherme Zubaran de Azevedo

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
guizubaran@gmail.com

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo analisar as imagens do povo presentes na obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Para tanto, propõe-se fazer uma crítica das noções de comunidade e povo, configuradas pelo projeto de nação moderno da década de 1950. A crítica visa repensar o sentido totalizante dessas duas concepções. A leitura de *Grande sertão: veredas* pretende identificar na obra conceitos de povo e comunidade que escapam às reconfigurações modernas de nação. Nesse sentido, a partir das obras de Roberto Esposito, Didi-Huberman e Giorgio Agamben, analisa-se a população sertaneja não como uma união coesa, mas como uma multiplicidade de singularidades que habitam e convivem numa dimensão comunitária da vida. O domínio do comum é entendido como uma modalidade de *ser-com*, em que o convívio com o outro não é um reforço da identidade, mas sim uma expropriação de si, das fronteiras da subjetividade. Ao analisar os diversos povos do sertão, inclusive aqueles que foram mortos e cujos sofrimentos são testemunhados por Riobaldo, busca-se pensar num conceito de justiça relacionado com a memória que dá visibilidade a essas populações esquecidas do sertão.

**Palavras-chave:** povo; comunidade; poder.

**Abstract:** This article aims to analyze people images in *Grande sertão: veredas* (*The devil to pay in the Backlands*), by Guimarães Rosa. In order to do so, the notions of community and people, shaped by the project of modern nation construction in the 1950s, are criticized. The critique aims to reshape the totalizing sense of these two conceptions. The reading of Rosa's novel intends to identify concepts of people and community that escape from the modern reconfigurations of nation. Therefore, in the

light of Roberto Esposito's, Didi-Huberman's and Giorgio Agamben's works, the backlands population is comprehended not as a cohesive union, but as a multiplicity of singularities that inhabits and coexists in a communitarian life dimension. The common domain is understood as a modality of *being-with*, in which the cohabitation with the other is not a reinforcement of identity, but an oneself expropriation and of the subjectivity borders. By analyzing the diverse hinterland peoples, including those who were killed and whose sufferings were witnessed by Riobaldo, a concept of justice related to the memory of the forgotten backlands populations is approached.

**Keywords:** people; community; power.

A década de 1950, momento da publicação de *Grande sertão: veredas*, caracteriza-se pela definição de um novo projeto moderno de país capaz de atualizar o atraso – a herança de uma sociedade desigual e tradicional no seu modo de vida – por meio de um processo de desenvolvimento econômico pelo qual se busca unificar a nação em torno da industrialização e urbanização (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Há, nesse sentido, uma força de homogeneidade social que, durante o período JK, sustenta-se “na crença de que a construção de uma nova sociedade dependia da vontade do Estado e do desejo coletivo de um povo que, enfim, teria encontrado seu lugar e destino” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 417). A lógica política e econômica da modernização do país implica a limpeza das ruínas e restos do passado em favor de um novo tempo histórico que reconfigura o sentido de compartilhar o espaço comum. Habitar a comunidade nacional passa a significar a realização de um pertencimento e de uma identificação completa com a figura do povo.

*Grande sertão: veredas* encena os impasses gerados pela afirmação do moderno, na medida em que a narrativa confere forma literária às tensões entre os mecanismos de poder, materializados no “catálogo articulado de soberanias” (VECCHI, 2009, p. 171), e as vozes excluídas e banidas da história, cujas vidas expressam também as forças selvagens e telúricas do sertão mineiro (Cf. SANTIAGO, 2017). A intempestividade do romance rosiano reside na relação conflituosa que mantém com o seu tempo histórico. A percepção “dos índices e assinaturas do arcaico” (AGAMBEN, 2009, p. 69) no contemporâneo produz a emergência de uma temporalidade não linear capaz de ver no

vivido do presente todo um não vivido, cujo apagamento no passado viabilizou criminosamente o projeto de nação moderno.

A temporalidade intempestiva de *Grande sertão: veredas* pressupõe uma reformulação das noções de povo e comunidade, desvinculadas das concepções totalizantes que embasaram a modernização da década de 1950. As redefinições históricas da ideia de povo acompanham o vetor biopolítico das práticas de poder que conferem existência política unificada e indivisa a esse sujeito coletivo. Por outro lado, Giorgio Agamben (2010) analisa a polaridade constitutiva do conceito de povo, em cuja cisão emerge outro polo, relativo à multiplicidade de viventes miseráveis, oprimidos e vencidos nos processos históricos. Essa oscilação dialética expressa o conflito permanente que caracteriza as definições e as fronteiras do próprio corpo político de uma coletividade e mesmo da espécie humana (AGAMBEN, 2010). A violência desses movimentos, conforme reflexão de Agamben (2010), reside no fato de que essas reconfigurações do espaço político decorrem da decisão soberana, cuja vocação biopolítica determina os limites entre as vidas dignas ou não de serem vividas.

Esse conflito permanente se inscreve na imanência mesma da narrativa de Riobaldo, ou seja, está implicado na forma do texto por meio das memórias, de um lado, da trajetória do narrador no sertão, sobretudo seu contato com os jagunços e a população sertaneja,<sup>1</sup> e, de outro, as guerras constantes travadas entre as potentes chefias, situação caracterizada por Heloísa Starling (1999, p. 47) como o exercício do poder pelo uso combinado da força e da violência. O estado permanente de guerras que atravessa o sertão rosiano explicita não apenas a estrutura de exceção da própria soberania, mas também a importância dessa forma de funcionamento do poder soberano para estabelecer a fratura biopolítica que demarca as fronteiras da inclusão e da exclusão na configuração do Estado-nação.

O conjunto de soberanos – Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Zé Bebelo e Urutú-Branco –, que se sucedem ao longo da história, evidencia os projetos antagônicos de definição da própria existência política no sertão. Nesse cenário, a atuação de Zé Bebelo, representando o Estado nacional

---

<sup>1</sup> Davi Arrigucci Júnior (1994, p. 25) destaca essa possibilidade de leitura: “Um dos modos de ler *Grande sertão: veredas* é lê-lo como uma trajetória de grandes encontros e de um desencontro”.

na sua vontade de modernização do sertão, utiliza a guerra e a exceção soberana para impor a lei e a ordem no “mundo à revelia” e limpá-lo da jagunçagem.

Como instância de modernização, a soberania de Zé Bebelo se relaciona de duas formas com o povo. Primeiro como projeto político, na ideia de tornar-se deputado, com o discurso que “reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas” (ROSA, 2009, p. 87). A posição do político, percebida por Riobaldo como uma enganação – “[i]a me enjoando. Porque completava sempre a mesma coisa” (ROSA, 2009, p. 87) –, se conecta com propósitos nacionais – “temos de render este serviço à pátria – tudo é nacional!” (ROSA, 2009, p. 86). O objetivo patriótico de atender à população se desdobra num discurso que, ao exaltar ações em favor do povo do sertão, o esconde, o relega ao desaparecimento. Essa contradição, analisada por Georges Didi-Huberman (2012) no caso da exposição excessiva do povo nas mídias contemporâneas, é estratégia de mostrar exatamente o oposto do que diz. Ou seja, conectar a glorificação da nação ao bem do povo é uma maneira de dar uma aparente visibilidade à população sertaneja, quando, na verdade, há uma censura da imagem legítima desta, espécie de repetição constante do discurso, percebida também por Riobaldo, que expõe o povo ao seu próprio desaparecimento, ou silenciamento (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Essa contradição aparece na segunda maneira de Zé Bebelo se relacionar com o povo: por meio do exercício da exceção soberana. A exceção funciona não como uma forma de exclusão da lei, mas como uma maneira desta normatizar a vida: “a exceção [...] é a estrutura originária na qual o direito se refere à vida e a inclui em si através da própria suspensão” (AGAMBEN, 2010, p. 35). Assim, a politização dos sujeitos ocorre ao mantê-los numa condição limiar em que a inclusão de suas vidas no espaço político se faz mediante sua captura ou exclusão, de modo que a própria vida qualificada, vivida e regida na pólis, se constitui não pela produção de um fora totalmente externo, mas sim de um dentro “obtido pela inclusão de um fora” (AGAMBEN, 2013, p. 64).

Esse paradoxo se manifesta no momento em que Zé Bebelo encontra os catrumanos; contato que acontece no espaço também limiar – “nós estávamos em fundos fundos” (ROSA, 2009, p. 248) –, afastado, esquecido, abandonado e banido da história e do direito, onde “faltava era o sossego em todo silêncio, faltava rastro de fala humana” (ROSA,



2009, p. 248). Nesse lugar, em que a lei coincide e se confunde com a sua própria suspensão, Zé Bebelo, ao enunciar aos catrumanos “Ei, do Brasil, amigo! – [...] – Vim repartir alçada e foro: outra lei – em cada esconso, nas toesas deste sertão” (ROSA, 2009, p. 252), os captura como “instrumentos cegos e mudos de uma guerra que não lhes diz respeito, a qual tem como objetivo a hegemonia naquele Brasil que não lhes é pátria, [...] que os excetua, isto é, os segura fora [...] na sua falta de tudo e no seu faltar a tudo” (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 345). A ação de Zé Bebelo confere visibilidade ambígua aos catrumanos, pois ao inseri-los na esfera da soberania, ao aproveitá-los politicamente em nome da guerra, os abandona “a um poder incondicionado de morte” (AGAMBEN, 2010, p. 91).

A forma não unívoca da exceção, isto é, seus elementos constitutivos, articula-se em torno de uma tensão que mobiliza a narrativa de modo a apresentar imagens não estáticas do povo. A narração de Riobaldo incorpora essa estrutura da exceção (VECHII, 2009, p. 177) no fluxo da memória que traduz essa tensão constante num movimento pendular entre uma mutação contínua, com a emergência de novas figuras, e a permanência e fixidez que impede o desenrolar de uma verdadeira transformação (PASTA JÚNIOR, 1999, p. 63), o que se percebe na permanência do estado de guerra: “Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte” (ROSA, 2009, p.65). Esse desenvolvimento da narrativa gera uma ambiguidade radical capaz de estruturar esse conjunto de memórias em imagens dialéticas. Baseando-se na obra de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman (2010, p. 173) explica o conceito de imagem dialética:

Há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*. No nível do sentido, ela produz ambiguidade – “a ambiguidade é a imagem visível da dialética”, escrevia Walter Benjamin –, aqui não concebida como um estado simplesmente mal determinado, mas como uma verdadeira ritmicidade do *choque*. Uma “conjunção fulgurante” que faz a *beleza* mesma da imagem e que lhe confere também seu valor crítico, entendido como valor de *verdade*.

A imagem dialética é uma memória crítica do passado no sentido de aproximar, numa configuração tensa e ambígua, os restos e as

ruínas com todo o mundo perdido. A memória de Riobaldo possibilita a abertura ao que foi perdido no viver de sua experiência: os viventes sertanejos como coletividade e singularidade. Nesse sentido, o aspecto crítico das memórias sobre o povo reside no fato de que a percepção do narrador sobre o rememorado não é a de uma identificação, isto é, o lembrar não significa o retorno do mesmo, mas a emergência de viventes que expõe a diferença em relação a Riobaldo, que o interrompem em sua subjetividade. Daí as imagens do povo se manifestarem de modo ambivalente, tenso, deformado no sentido de mostrar que a população do sertão possui “diversidade cultural com historicidade própria, cujos códigos independem da cultura letrada, embora sejam determináveis a partir dela” (HANSEN, 2007, p. 37).

Rememorar o outro em sua diferença, o povo em sua multiplicidade e singularidade, implica em reconsiderar a ideia de comunidade, o que mostra o efeito significativo da imagem dialética, porque o passado vivido e perdido não é uma simples repetição ou retorno no presente. Sua lembrança revive os processos históricos e sociais como diferença (DIDI-HUBERMAN, 2010). Isto significa que a atividade mnêmica de Riobaldo não revive a noção de uma comunidade unificada, no sentido de um espaço de pertencimento mútuo habitado pelo povo, como se veiculava na modernização dos anos de 1950; ao contrário, a sobrevivência do povo, por meio das lembranças do narrador, recria uma outra maneira de compartilhar a dimensão comunitária.

O conceito de comunidade é analisado pelo filósofo italiano Roberto Esposito (2010), cuja abordagem examina as raízes etimológicas do substantivo *communitas* e do adjetivo correspondente *communis*, mostrando que esses dois termos apontam para significados que são opostos ao que é próprio. Assim, em vez de delimitar a unidade étnica, territorial e cultural dos membros de uma população, o sentido do comum origina-se a partir do campo semântico baseado no termo *munus*, oriundo do latim, que apresenta significados opostos à ideia de próprio:

Este é o dom que se dá porque se *deve* dar e porque *não se pode* não dar. Ele tem claramente tanto um tom de ser obrigado quanto de que se modifique ou mesmo se interrompa a correspondência entre indivíduos da relação doador e donatário. Embora produzido por um benefício que foi previamente recebido, o *munus* indica apenas o dom que se dá, não o que se recebe. Todo o *munus* é projetado no ato transitivo de dar. Isso não implica a estabilidade

da posse e menos ainda a dinâmica aquisitiva de algo alcançado, mas perda, subtração, transferência. É uma ‘promessa’ ou um ‘tributo’ que se paga de forma obrigatória. [...] A gratidão que demanda novas doações (ESPOSITO, 2010, p. 5).

A *communitas*, na verdade, é constituída por uma falta ou lacuna que caracteriza a inevitável imperfeição do comum, nunca se realizando plenamente. Essa deficiência da comunidade resulta do modo como o comum unifica os sujeitos pelo compartilhamento de suas impropriedades, pela obrigação, o dom (*munus*) ou dívida com o outro, de maneira a estabelecer um modo de ser e de relacionar com os outros. A lei que rege a comunidade é a heteronomia, na medida em o contato entre os sujeitos faz com que eles sofram um processo de desidentificação pelo qual perdem seus contornos individuais e subjetivos, o que evidencia uma virada ontológica: “ser-si é ser-em-si, ser-exposto-em-si: mas o eu, em si-mesmo, é somente exposição. Ser-em-si, é ser-em-exposição. [...] É ser-em-si-em outro” (NANCY, 1986, p. 207). Essa reflexão ontológica se desdobra, conforme Didi-Huberman (2012), na ideia de que o comum é um modo de existir inseparável do *com*, de maneira que existir é coexistir, a presença é copresença.

Em *Grande sertão: veredas*, a experiência de Riobaldo no sertão manifesta essa condição ontológica do viver em comunidade, na medida em que sua trajetória consiste num caminho que conduz a personagem necessariamente ao contato com a diferença. A dinâmica da narrativa, oscilando entre a mudança e a permanência, estrutura a percepção do narrador sobre o seu vivido, pois o perigo está inscrito no destino da personagem – em cada circunstância da vida – e se materializa com o surgimento da temporalidade do outro. É o tempo do contato fortuito e irruptivo da alteridade, de maneira que essa temporalidade, cujo conflito, em razão da diferença, produz o choque capaz de fazer desmoronar as fronteiras da subjetividade de Riobaldo. A sucessão desses encontros estabelece a cena da comunidade. O palco do comum se constitui pelos sucessivos contatos com o outro, na medida em que eles formam um modo de relacionamento em que os sujeitos convivem compartilhando a ruptura de si, ou seja, suas ausências comuns de identidade.

A diferença da alteridade emerge na aparência mesma dos viventes do sertão. O efeito disjuntivo de conviver no comum surge da imagem dos sujeitos, de seus modos de parecer. Esse modo de apresentação disjuntiva do outro, desestabilizando a percepção do narrador, adquire significado

político, conforme Didi-Huberman (2012, p. 23), a partir da leitura da obra de Hannah Arendt. A dimensão política reside na coincidência entre ser e parecer. Assim, o contato com o outro se realiza mediante a concretude de sua aparência, pois é ela que se expõe ao olhar, ao toque, enfim, aos sentidos alheios.

O choque de Riobaldo no contato com seus colegas jagunços é fruto do impacto das suas diferentes fisionomias. No convívio com os jagunços, “pessoal do Hermógenes” (ROSA, 2009, p. 107), Tatarana, então, observa as maneiras de ser, de se vestir e os detalhes comportamentais dos seus colegas que “ao às-tantas me aceitaram” (ROSA, 2009, p. 108). Ao participar do grupo, o narrador logo percebe a sua diferença em relação aos seus colegas: “sendo que eu soube que eu era mesmo de outras extrações” (ROSA, 2009, p. 108). Essa distinção se manifesta na aparência dos jagunços, especificamente no momento em que eles cortam os dentes com as facas: “que estavam desbastando os dentes deles mesmo, aperfeiçoando os dentes em pontas” (ROSA, 2009, p. 108). A aparência do povo jagunço, cortando e afiando seus dentes com a faca, inscreve-se na face de cada um, porque é o rosto que expõe a singularidade do outro, a condição imanente dos seus corpos (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 24). Isso é percebido em Jesualdo e Simião:

No abre-boca, comum que babando, às vezes sangue babava. Ao mais gemesse, repuxando a cara pelo que verdadeiramente doía. Aguentava. Assim, esquentasse demais; para refrescar, então bochechava a breve. [...] – o Simião, em gracejo, me perguntou. Me fez careta; e – acredite senhor: ele, que exercia lâmina nos do outro, ele não possuía, próprio, dente mais nenhum nas gengivas — conforme aquela vermelha boca banguela toda abriu e me mostrou. (ROSA, 2009, p. 109)

O espanto de Tatarana em contato com a face do outro o coloca no domínio do comum. Assim, esse convívio é marcado pelo dom, pois é a situação contingente da guerra que os obriga a conviver, que os expõem um ao outro como diferença radical, de modo a produzir um estranhamento que interrompe a individualidade e a subjetividade do narrador. Esses jagunços impactam a percepção de Tatarana, pois o rosto modificado, deformado, com o propósito de “completo ser jagunço” (ROSA, 2009, p. 108), revela a dimensão selvagem do sertão, analisado por Silviano Santiago (2017). O insólito da narrativa (SANTIAGO, 2017,

p. 13) se desdobra no rosto monstruoso, animalesco, dos jagunços, cujas bocas sem dentes vertem sangue. É a beleza monstruosa, apontada por Santiago (2017, p. 29), que assusta o olhar domesticador de Riobaldo, cuja irascibilidade (SANTIAGO, 2017, p. 45) busca disciplinar as forças selvagens do sertão, principalmente quando travestido como Urutú-Branco. O contato com os colegas faz emergir a humanidade, ou melhor, as humanidades do sertão: “o humano, em Rosa, é o sentimento que existe em-diferença e em-travessia” (SANTIAGO, 2017, p. 32).

A singularidade dos rostos se conecta com a dimensão coletiva, ou melhor, plural da comunidade. Daí a importância de pensar o povo do sertão não como o povo, mas sim povos, visto que a plebe rural não forma uma síntese coesa, mas uma multiplicidade de rostos, falas, desejos e ações singulares (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 24). A pluralidade do comum adquire significado político quando esses viventes habitam um espaço entendido “como a rede de intervalos que somam as diferenças entre eles” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 25).

Nesse espaço limiar, *espaço-que-está-entre*, conforme Didi-Huberman (2012, p. 25), surgem imagens de uma multiplicidade de povoados esquecidos nos confins do sertão mineiro e não totalmente domesticados pela modernidade econômica. O elemento significativo na composição imagética desses grupos recai nas suas características arcaicas, mostrando à visão a intempestividade e a contemporaneidade da narrativa rosiana. É o caso do povoado dos pretos e dos catrumanos. A figuração dessas parcelas do habitante do sertão apresenta um traço anacrônico: “uns pretos que ainda sabem cantar gabos em sua língua da Costa. [...]; no legítimo do chapadão coitados todos vivem é demais devagar, pasmacez. A tanta miséria” (ROSA, 2009, p. 23). O povoado dos pretos é percebido dentro da sua condição arcaica, habitando outra temporalidade, diferente do tempo da modernidade, que remete aos costumes vividos ainda na África e trazidos pelos escravizados ao Brasil. A ênfase final na miséria do chapadão, junto com a caracterização dos catrumanos como criaturas, espécie de alteridade medonha e monstruosa (FINAZZI-AGRÒ, 2001), compõe a imagem dialética desses povos cuja ambivalência apresenta uma visão dilacerada da nação, dividida entre o moderno e o arcaico, o novo e o antigo, o dentro e o fora, a ordem e a desordem, o domesticado e o selvagem, a civilização e a barbárie. O aspecto medonho e selvagem dos catrumanos, bem como o arcaísmo do povoado dos pretos, configura um modo estético de fazer retornar o

recalcado no âmbito da narrativa. O olhar de Riobaldo articula, conforme Didi-Huberman (2010, p. 226) o ver e perder, pois a visão do narrador é um trabalho daquilo que já é ausência, mas que sobrevive como o retorno daquilo que se tentou banir, excluir e esquecer.

A narrativa de Riobaldo conecta intimamente essas duas dimensões da memória: ver e perder, luto e desejo. O olhar dos povos é o desejo de rememorar aquilo que não existe mais, aquilo que já foi perdido, mas cuja lembrança produz estranhamento exatamente pelo fato de fazer sobreviver viventes sem dignidade para os projetos políticos de nação que se sucederam ao longo da história do Brasil. Isto remete à ideia de que compartilhar o comum é habitar o espaço da perda. A dimensão comunitária aparece na narrativa rosiana quando “o lugar do morto pode vir a ser a dimensão dos vivos, o lugar narrativo em que o presente se localiza, no fazer memória daquilo que foi” (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 33). Esse aspecto faz emergir a característica fantasmática do povo representado nas memórias de Riobaldo. O morto aparece como resultado da atuação violenta do soberano, da instituição do direito e da lei, cujas fundações são expostas como sistemas de poder constituídos a partir da anterioridade espectral do crime. O povo, constituído em torno de uma identidade original cuja realização deve, ao mesmo tempo, abolir ou excluir uma parte de si, carrega uma dimensão espectral.

O testemunho possui uma função importante no relato de Riobaldo, pois é um modo de olhar para a violência assassina contra o outro, desnudando a criminoso estrutura de implicação e de referência à vida sobre a qual se fundamenta a soberania e também o corpo político e nacional do povo, analisados por Agamben (2010). Ao revelarem a estrutura de exceção subjacente à lógica soberana e, conseqüentemente, a produção de vidas matáveis, os testemunhos transformam a vida nua no domínio ético irredutível aos campos jurídico, religioso e moral (PENNA, 2013, p. 71). Esse significado ético se manifesta na imanência mesma das vidas nuas em que as predicções abstratas de pessoa humana perdem sentido e se tornam desprovidas de valor. As imagens dos cadáveres compõem esse espaço ético e enunciativo a partir de suas características espectrais, uma vez que suas aparições –essa visibilidade furtiva e inapreensível, o aparecer invisível num devir corpo cadavérico (DERRIDA, 1994, p. 21-22) – instauram o domínio do impessoal: “Eis aqui, ou eis ali, lá longe, uma coisa inominável ou quase: alguma coisa,

entre alguma coisa e alguém, quem quer que seja ou alguém, alguma coisa, esta coisa aqui” (DERRIDA, 1994, p. 21).

A característica enlutada da rememoração de Riobaldo é uma guerra, no âmbito da linguagem, contra o esquecimento de mortes de sertanejos, porque o luto é um trabalho que consiste “em tentar ontologizar os restos, torná-los presentes” (DERRIDA, 1994, p. 24). A situação enunciativa de Riobaldo, então, desloca a relação, abordada por Walter Benjamin (1994), em *Experiência e pobreza*, entre o velho vinheiro que, no leito de morte, narra uma parábola aos seus filhos, transmitindo-lhes uma sabedoria compartilhada por gerações; o narrador-protagonista, mesmo sem estar literalmente no leito de morte, ocupa o lugar do velho vinheiro, pois sua narrativa ancora-se na morte e, por conseguinte, no luto interminável em virtude da perda do outro; o doutor do litoral é aquele que ouve, ocupando o papel dos filhos. Ao invés de narrar a sabedoria vivida por gerações, o significado simbólico da fala enlutada do narrador transmite uma experiência singular e coletiva de sofrimentos e dores vividos pela tradição dos oprimidos no sertão. Desse modo, o narrar de Riobaldo se funda na anterioridade do fantasma, ou melhor, sua identidade de narrador, seu *cogito*, afirma-se concomitantemente com o regresso dos espectros: “como é que a alma vence se esquecer de tantos sofrimentos e maldades, no recebido e no dado?” (ROSA, 2009, p. 16).

Nesse sentido, a trajetória conjunta de Riobaldo e Diadorim coloca ambos num permanente devir do crime do direito, ou do soberano – crime metaforizado no *viver é muito perigoso* –, e, ao mesmo tempo, numa possibilidade sempre presente de aparecimento fantasmático do outro. Isso faz com que Riobaldo se situe não apenas após o delito, mas também na posição daquele que presencia a violência assassina, depara-se com ela e a pratica. Se a lei se constitui por meio da relação exclusão-inclusiva estabelecida entre o soberano e as vidas sacras, o percurso de Riobaldo, em virtude de testemunhar uma sucessão de assassinatos, é marcado pela constante força de imposição e suspensão da lei. Assim, o seu relato acompanha esse devir da lei e do crime por meio de cesuras e interrupções em que a memória da travessia individual do narrador-protagonista é suspensa para dar lugar à emergência da voz espectral do outro, tal como acontece após o cessar fogo na Fazenda dos Tucanos com a exposição dos despojos daquela batalha:

Ali, dos meus companheiros, tantos mortos. Acaso, que companheiros eram; e agora o que se depositava deles era o assunto de lembranças, e aquele amassado e envelhecido feder, que às horas repontava. Constatado que produziam isso, mesmo estando amontoados no cômodo soturno, entapadas as frestas da porta. [...]. Aqueles mortos – o Jósio, entortado prestes, com pedaços de sangue pendurados do nariz e dos ouvidos; o Acrísio, repousado numa agência quieta, que ele não havia de em vida; o Quim Pidão, no pormiúdo de honesto, que nunca nem tinha exagerado trem-de-de-ferro, volta-e-outra a perguntar como seria; e Evaristo Caitité, com os altos olhos afirmados, esse sempre sido prazenteiro no meio de todos (ROSA, 2009, p. 235-236).

O olhar do narrador interrompe a rememoração no momento em que os judas e o grupo comandado por Zé Bebelo acordam a paz. As perdas decorrentes das batalhas sangrentas travadas na Fazenda dos Tucanos impõem um corte no caráter autobiográfico da narrativa, em cuja lacuna emerge o que se poderia pensar como a verdade do outro, ou seja, o sofrimento e a dor dos companheiros mortos. Essa cesura fantasmática só se torna possível pelo fato de Riobaldo ser um sobrevivente da batalha, ou seja, é aquele “que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2008, p. 27). No entanto, presenciar esses assassinatos impõe o contato com um sofrimento excessivo, com uma dor muito grande do outro e, com efeito, impossível de ser esquecida, o que implica a constatação de uma distância entre os fatos e os seus efeitos, os impactos violentos no outro. Esse intervalo é pontuado, em vários momentos da história, sobretudo quando o narrador pensa sobre as dificuldades de lembrar e contar as batalhas na fazenda:

Mas conto menos do que foi: a meio, por em dobro não contar. Assim seja que o senhor uma ideia se faça. Altas misérias nossas. [...] Mesmo eu não acerto no descrever o que se passou assim, passamos, cercados guerreantes dentro da Casa dos Tucanos, pelas balas dos capangas do Hermógenes, por causa. [...]. Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor – se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso. Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo... [...]. Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade? (ROSA, 2009, p. 223).



O contar pressupõe uma historicidade, um devir do sujeito enunciador, metaforizado na imagem do rio. A narrativa, então, possui dupla lacuna: a do tempo que impõe a necessária seleção dos fatos, ressignificando-os a partir do presente enunciativo; e a do ato de testemunhar o sofrimento dos mortos, cuja dor excessiva extrapola a constatação do acontecido, tornando-se ele intestemunhável para o sobrevivente Tatarana. Entretanto, essa impossibilidade é a lacuna constitutiva do testemunho; é o vazio ocupado pelos cadáveres dos companheiros, cujo silêncio e ausência de voz o sobrevivente procura ouvir e vocalizar em seu testemunho, sendo, portanto, “uma fala que ouve e que se substitui ao silêncio da multidão dos mortos” (PENNA, 2013, p. 57) do sertão.

Essa condição de falar no lugar do outro, inscrevendo na enunciação a não fala do morto, estrutura o gesto testemunhal de Riobaldo em torno da sua “subjetivação imprópria” (PENNA, 2013, p. 65). Isso significa dizer que a sua fala é um dito singular que, separada e, ao mesmo tempo, em relação com um ausente, testemunha toda uma comunidade coletiva de cadáveres.

Por outro lado, é necessário o reconhecimento dos falecidos, pois é preciso “identificar os despojos e [...] localizar os mortos [...]; saber de quem é propriamente o corpo e onde este repousa” (DERRIDA, 1994, p. 24-25). São as lembranças dos nomes e das características de cada um o que assinala, por exemplo, uma diferença com o testemunho distanciado de Euclides que mantém a massa de mortos de Canudos na condição de anônimos (cf. CUNHA, 1963). Desse modo, a identificação – “Ali meus companheiros” (ROSA, 2009, p. 235) – desativa a oposição entre vidas dignas e indignas de serem vividas, entre o soberano e a vida nua, de tal maneira que a voz testemunha os viventes comuns somente enquanto pessoa ordinária, colocando todos no domínio do impessoal, desprovido das predicções hierárquicas da humanidade. Há um fundo ético ruinoso nessa enunciação que atesta o desmoronamento de qualquer fundamentação da dignidade da pessoa ou de adequação à norma (AGAMBEN, 2008, p. 76). O surgimento dessa situação ética baseada na ruína dos pressupostos jurídicos de humanidade se deve também à perspectiva instável de Riobaldo, que, movendo-se entre diferentes

grupos de jagunços, enuncia a permanente situação extrema<sup>2</sup> no sertão, caracterizada por guerras de soberanos rivais (incluindo aí o próprio Estado nacional):

Descansava de todo desânimo. Andando que aquele ataque nosso não servia para resultado nenhum, e eu carecia de avistar os outros, saber de qualquer contagem de balanço, de quantos tinham morrido ou estavam mal. Eu queria saber, dos deles e dos nossos. Combate sem cabimento! Só o tiroteio, repetido reproduzido (ROSA, 2009, p. 140).

Lutando ao lado de Hemógenes (de Joca Ramiro e Medeiro Vaz) contra Zé Bebelo, a personagem quer saber dos mortos de ambos os lados por ter também pertencido ao outro grupo e também por ser, nesse momento da história, um instrumento de guerra do poder. A não fixidez de Riobaldo, ao ocupar o lugar de uma identidade instável, em constante devir, o faz ver não apenas a ausência de sentido daqueles conflitos – talvez o único significado seja a própria existência e funcionamento do soberano e do direito como ato de guerra –, mas também que estes assinalam a indistinção entre a norma, a situação normal, e a exceção, a situação extrema: “*Só o tiroteio, repetido reproduzido*” (ROSA, 2009, p. 140, grifo nosso). A situação-limite e paradoxal, expondo o jagunço à lógica do poder, transforma esse vivente necessariamente em vida nua e, por conseguinte, no domínio de manifestação da lei, como uma espécie de coisa manejada pelo soberano. No entanto, é em torno dessa situação extrema que a vida nua, exatamente pelo seu estado degradante em função da exposição à máquina de guerra do soberano, torna-se “o guardião do umbral de uma ética, de uma forma de vida, que começa onde acaba a dignidade” (AGAMBEN, 2008, p. 76). Ao se colocar como um herdeiro dos despojos mortais da guerra, a personagem atesta que a convivência

<sup>2</sup> Este trabalho vale-se da análise de situação extrema de Giorgio Agamben: “O paradigma da ‘situação extrema’ ou da ‘situação-limite’ foi frequentemente invocado no nosso tempo tanto pelos filósofos quanto pelos teólogos. Desempenha função semelhante àquela que, segundo alguns juristas, corresponde ao estado de exceção. Assim como o estado de exceção permite fundar e definir a validade do ordenamento jurídico normal, também é possível, à luz da situação extrema – que no fundo é uma espécie da exceção – julgar e decidir sobre a situação normal. [...]. Assim, em Bettelheim, o campo, como situação extrema por excelência, permite que se decida sobre o que é humano e o que não é, permite que se separe o muçulmano do homem” (AGAMBEN, 2008, p. 56).

entre situação extrema e normal torna o jagunço uma figura limite em que os valores morais de humanidade são colocados em questão.

O conjunto dos testemunhos forma uma comunidade de espectros que apresenta uma contestação aos horizontes da ideia de povo e comunidade, forjadas ao longo do processo de modernização do Brasil. A liberação de imagens espectrais, de vidas nuas expostas ao soberano, compõe uma comunidade de sobrevivências que restam apenas como experiências do impessoal, em que aparece uma ética totalmente desprovida das categorias jurídicas e abstratas de humanidade e pessoa. Tal espaço, então, desativa as predicções jurídicas e morais como vida digna e indigna de ser vivida; culpa e inocência; obediência e transgressão, mostrando-as como máquinas geradoras da violência biopolítica que censura, exclui e, conseqüentemente, fundamenta a subjetividade coletiva e política do povo nacional.

Os dispositivos jurídicos do Estado-nação são incapazes de apagar definitivamente o seu passado de violência, uma vez que a comunidade de povos e espectros do sertão se constitui na herança histórica do Brasil, transformando o passado da nação numa pendência que diz respeito ao grande clamor contra as injustiças vividas e sofridas no pretérito. A narrativa rosiana, então, não só possibilita o retorno, o regresso do fantasma, mas também mostra que a própria afirmação coletiva da nação, enquanto sujeito de uma coletividade, implica necessariamente a presença de uma dívida com os povos e os cadáveres do sertão: é um eu coletivo cuja temporalidade pressupõe a temporalidade deslocada, fora do eixo, do fantasmático.

A força das recordações dos povos e dos cadáveres dos jagunços acena para uma forma de justiça profundamente vinculada com a herança fantasmática do Brasil. O relato de Riobaldo assume a injunção e o apelo da anterioridade dessas populações, dos mortos e dos agonizantes como gesto messiânico, de um messianismo desprovido de messias e religião (DERRIDA, 1994, p. 86), cujo significado de justiça repousa numa promessa de emancipação, sobretudo enquanto abertura ao por-vir. Ou seja, abrir-se a outro tempo não marcado pelas normatizações e cesuras biopolíticas.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. v. 1.

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARRIGUCCI JR., Davi. Romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 8-29, nov. 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1).

CUNHA, Euclides. *Os sertões: a campanha de Canudos*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho de luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants: L'œil de l'histoire*, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: The Origin and Destiny of Community*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2010.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

FINAZZI-AGRÒ. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

HANSEN, João Adolfo. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antônio Carlos *et al.* (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 29-49.

NANCY, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1986.

PASTA JÚNIOR, J. A. O romance de Rosa: temas do Grande sertão e do Brasil. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, p. 61-70, n. 55, nov. 1999.

PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Organização e prefácio de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v.2.

SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade: ensaio*. Recife: Cepe, 2017.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.

STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan, UCAM, IUPERJ, 1999.

VECCHI, Roberto. Casa-grande sertão: exceção e escrita literária em Guimarães Rosa (na contraluz de Cornélio Penna) In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (Org.). *Espaços e caminhos de Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 169-181.

Recebido em 4 de maio de 2018.

Aprovado em 25 de junho de 2018.





**Rosa e a vida das plantas:  
a metafísica da mistura no *Grande sertão: veredas*<sup>1</sup>**

***Rosa and the Life of Plants:  
The metaphysics of mixture in Grande Sertão: Veredas***

Renata Sammer

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro,  
Rio de Janeiro / Brasil

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ)

renatasammer@me.com

**Resumo:** O propósito deste artigo é investigar a filosofia da forma na escrita rosiana a partir das referências ao mundo natural encontradas no *Grande sertão: veredas*. Desse modo, busca-se não apenas iluminar a característica invenção rosiana, mas também descortinar uma metafísica, ou melhor, uma compreensão da metafísica que, em parte, afina-se com a contemporânea “virada ontológica”, que hoje instiga os estudos antropológicos, filosóficos e literários. Como identificado na ficção rosiana, a formulação de metafísicas distintas visa desconstruir a tradicional metafísica da representação de modo mais eficaz do que a crítica “pós-moderna” a ela dirigida. De fato, a variedade das espécies viventes que marca a escrita de Rosa termina por aproximar comparativamente metafísicas, perspectivas que se reúnem ao redor de um núcleo poético comum, “vital e irrepresentável” (ROWLAND, 2011, p. 18). Logo, este artigo privilegia a vida das plantas a fim de ressaltar a forma movente ou, ainda, o informe, que Rosa cultiva como ser da ficção. Como hipótese de trabalho, notamos que a variedade das formas das flores é aproximada do amor, assim compondo uma morfologia, e que a vingança, que conduz à guerra que entrecorta o mato, é o modo como essa cultura das formas moventes constrói sentidos e dá origem a novas formas. Como conclusão, veremos que a metafísica das plantas, tal como trabalhada no *Grande sertão*, ilumina a proposta filosófica de Rosa e coloca sua obra sob uma nova luz.

---

<sup>1</sup> Dedico este ensaio a Priscila Alba e a Maria Noujaim, cúmplices destas linhas.

**Palavras-chave:** metafísica da mistura; poesia; ontologia; Guimarães Rosa; filosofia da natureza.

**Abstract:** The purpose of the present article is to investigate the philosophy of form in Rosian writing contained in the references to the natural world found in *Grande Sertão: Veredas*. Thus, we seek not only to illuminate the characteristic Rosian invention, but also to unveil a metaphysics, or rather an understanding of metaphysics which, in part, is tuned to the contemporary “ontological turn,” that presently instigates anthropological, philosophical, and literary studies. As identified in Rosian fiction, the formulation of different metaphysics aims to deconstruct the traditional metaphysics of representation in a more effective way than the “postmodern” critique addressed to it. In fact, the variety of living species that characterizes Rosa’s writings ends up comparatively approaching different metaphysics, perspectives that gather around a common, “vital and unrepresentable” (ROWLAND, 2011, p. 18) core. Thus, the emphasis given to the life of plants in this article seeks to emphasize the moving form or, likewise, what is formless, that Rosa cultivates as the nature of fiction. As a working hypothesis, we note that the variety in the form of flowers is approximated to love, thus composing a morphology, and that revenge, which drives the war that cuts through the bushes, is the way in which this culture of moving forms shapes new meanings and originates new forms. As a conclusion, we will see that the metaphysics of plants, as suggested in *Grande Sertão*, illuminates Rosa’s philosophical proposal and places his work under a new light.

**Keywords:** metaphysics of mixture; poetry; ontology; Guimarães Rosa; philosophy of nature.

*Tudu mudu é fetu di mudansa<sup>2</sup>*

## 1 Da metafísica da mistura (ou das metafísicas misturadas)

Em diálogo com Günter Lorenz, Rosa diz que “gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco”, pois “o crocodilo vem ao mundo”, explica, “como um *magister* da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar da sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem” (ROSA, 2009b, v. 1, p. xii). Ao dizer que gostaria de ser um crocodilo, nele reconhecendo um *magister*

---

<sup>2</sup> Verso de Luís de Camões traduzido para o cabo-verdiano por José Luiz Tavares.



da metafísica, Rosa identifica estruturas metafísicas distintas, a sua e a do crocodilo. Na correspondência com o tradutor italiano de *Grande sertão*, Rosa, como Fernando Pessoa, atribui a mais alta importância à metafísica em sua obra (cf. ROSA, 2003, p. 68).<sup>3</sup> Ainda como Pessoa, Rosa “estendeu esse termo”, observa Benedito Nunes (2013, p. 176-177),

[...] ao elemento religioso do pensamento, englobando neste as correntes místicas ocidentais e orientais que se interligam no conjunto heterogêneo e fluído do Ocultismo, amálgama das ideias neoplatônicas e das doutrinas heterodoxas do cristianismo – o hermetismo e a alquimia –, da Cabala e dos ensinamentos maçônicos.

Tal tradição distingue-se da metafísica da representação de cunho cartesiano ao cultivar o oculto e o irrepresentável, assim outorgando à metafísica uma variedade e uma flexibilidade inusitadas. É essa característica da metafísica rosiana, voltada à variedade dos seres e do sensível, que ao fim nos permite comparar metafísicas, aproximar-nos do crocodilo e de seus mergulhos profundos.

Por exemplo, o amor – tema que ocupa posição privilegiada na obra de Rosa –, enquanto reconstituição da unidade primeira, eleva, porém não prescinde da dimensão sensível na qual se origina. Ele lembra a dialética que Diotima transmite a Sócrates n’*O banquete* (ca. 380 a.C.), segundo a qual *eros*, o desejo de imortalidade que, como nos versos de Sophia de Mello Breyner Andresen, transmite “o impulso que há em nós, / interminável, / De tudo ser e em cada flor florir” (ANDRESEN, 2015, p. 173), eleva-se do sensível ao inteligível, da carne ao espírito, “num perene esforço de sublimação”, pontua Benedito Nunes (2013, p. 39), que jamais abandona, ao longo do percurso, os estágios sensíveis dos quais se serviu na escalada. Tal dialética pode ser percebida na bela imagem transmitida no *Fedro* (ca. 370 a.C.), na descrição da sensação metamórfica – febril – originada pelo amor, de ter asas nascendo nas costas. Portanto, a dialética do amor é embasada por uma variedade de sensíveis. Se tal variedade rende singular as experiências, humanas ou não humanas, a metafísica que as anima as rende comparáveis. Como

---

<sup>3</sup> Rosa atribuiu a mais alta cotação – 4 pontos – ao valor metafísico-religioso em sua obra, contra 3 pontos para a poesia, 2 para o enredo e 1 para o cenário e realidade sertaneja, cf. NUNES, 2013, p. 175-176.

demonstrou Victor Goldschmidt (2003), os paradigmas nos diálogos platônicos, como é o caso do amor n’*O banqueete* e no *Fedro*, atuam por vezes como ideias, bem como as ideias podem vir a atuar como paradigmas. Por serem ilimitados os modos de ser e de sentir, são muitas e diversas as metafísicas. Portanto, metafísicas distintas podem coexistir e, ao serem aproximadas, podem desconstruir certezas tidas por ontológicas, características da tradição ocidental.<sup>4</sup>

Tal reflexão, voltada à complementariedade indissociável da ideia e do paradigma, incide diretamente sobre a relação entre a fortuna e a necessidade, que atravessa o *Grande sertão*. Enquanto a fortuna se relaciona com a contingência, que impõe desafios, percalços e abre caminhos, a necessidade, que inscreve o homem, enquanto ser orgânico, no mundo natural, é capaz de transformar a própria contingência, assim subsumindo a transcendência da fortuna à imanência da necessidade. Ao fim, a necessidade inscreve o homem no mundo que atravessa conformando-os, assim desafiando a mais temperamental das deusas. O amor de Riobaldo por Diadorim incha “de empapar todas a folhagens” (ROSA, 1994, v. 2, p. 47). Ele não apenas modifica as formas circundantes, mas leva Riobaldo a seguir os caminhos, ao lado de Diadorim, abertos pelo desejo de vingança (ROSA, 1994, v. 2, p. 33). A necessidade que anima o mundo natural é, portanto, recriada e restabelecida a cada nova formação, que aproxima e transforma homem e natureza.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Refiro-me aqui à ontologia fundamental heideggeriana, segundo a qual o *Dasein* distingue-se dos demais entes por reter o privilégio da pergunta sobre o ser. A distinção feita entre “o ser do ente que nós mesmos somos” e o “ser do ente não dotado de modo do ser do ser-aí”, tal como aparece no problema filosófico geral da ontologia fundamental, “conduz à hipótese”, observa Marco Antonio Valentim, “de que o próprio ser consistiria [...] no princípio metafísico de delimitação do humano frente ao não-humano, da história contra a natureza” (VALENTIM, 2018, p. 38). Assim; “não se faz senão fundamentar ontologicamente o ‘mito da dignidade exclusiva da natureza humana’, nas palavras de Lévi-Strauss [...]” (VALENTIM, 2018, p. 62). Isto é, a metafísica que distingue a natureza da cultura. Todavia, a superação da ontologia fundamental aponta para a pluralidade do ontológico que, neste artigo, redigido em março de 2018, foi abordada a partir da pluralidade do metafísico, a partir da sugestão de Eduardo Viveiros de Castro (cf. CASTRO, 2017).

<sup>5</sup> Como observa Benedito Nunes no ensaio “O mito em *Grande sertão: veredas*”, “para esse Sertão já mítico, a natureza, nem objetiva nem subjetiva, é um todo vivo, animado, em crescimento e mudança. Mas não apenas um *pantha rei*, como expressão do mundo

Antes que a filosofia e a antropologia contemporâneas tivessem proposto uma “virada ontológica” a fim de comparar metafísicas, Rosa já o fazia, incorporando ao conjunto de metafísicas que lhe interessava, também a do crocodilo. No desejo de Rosa de vir ao mundo como um crocodilo metafísico, identifica-se algo semelhante à mais recente proposta de Viveiros de Castro (1992) de criticar a tradicional – e etnocêntrica – metafísica da representação pela reconstituição de outros sistemas metafísicos. Para o antropólogo brasileiro, que se dedicou à metafísica ameríndia, tal reconstituição formularia uma crítica mais eficaz e radical à tradicional metafísica da representação do que a sua própria, autogestada, crítica “pós-moderna” (CASTRO, 1992, p. 141). Na metafísica ameríndia, a identidade não se dá pela confirmação do mesmo, de um “ego” ou de uma “cultura” idealizados, mas pelo devir outro, pela desejada inconstância das formas. Nesse sentido, a cultura ameríndia conhece “muitas naturezas”, ao contrário da cultura ocidental, que, a partir da aceitação de uma única natureza humana, conhece “muitas culturas” (CASTRO, 2014).<sup>6</sup>

---

ancestral, cíclico, da *physis* grega antiga, sujeito à irrevogável lei da necessidade. [...] No Sertão, as leis, que vigem sobre os jagunços, derivam das ações por eles intentadas: um misto de sorte, de acaso e de aventura formando o maleável rosto do Destino, de que todos participam, e através de cujos variáveis lances, favoráveis ou desfavoráveis, se aproximam ou se afastam da natureza que os circundam” (NUNES, 2013, p. 220).

<sup>6</sup> Como Gildas Salmon (2017) observou recentemente, o argumento central do “programa ontológico” da antropologia contemporânea pode ser resumido, apesar das controvérsias que o enriquecem e complexificam, da seguinte maneira: “para satisfazer sua vocação como uma disciplina comparativa, a antropologia deve sacrificar o conceito que até então foi tido como seu objeto, isto é, cultura” (SALMON, 2017, p. 41). Isso porque o conceito de cultura supõe uma “natureza comum”, a partir da qual diferenças “culturais” podem ser traçadas, o que faz da antropologia cultural uma disciplina etnocêntrica em seus fundamentos. Como Viveiros de Castro demonstrou no belo “O mármore a e a murta” (2011), dedicado à cosmologia Tupinambá, o conceito ocidental de “cultura”, calcado numa única natureza humana, tende a buscar uma unidade, um fundamento, capaz de abarcar as muitas e diversas culturas humanas, enquanto a “cultura” Tupinambá define-se pela própria indefinição, pela incorporação e absorção do outro, pela mistura como devir. Logo, o termo “cultura”, tal como correntemente compreendido, não lhe é apropriado, pois não há unidade humana fundamental à qual diferentes culturas possam recorrer, mas sim relações entre mundos e espécies distintas, coordenadas pela transformação e pela metamorfose. Como nota ainda Viveiros de Castro (2011, p. 220), não é preciso ser pós-moderno (“Deus nos livre”) para superar

A compreensão rosiana da metafísica, bem como aquela hoje cultivada pela antropologia, reconhece que as oposições binárias que sustentam a cultura ocidental – “natureza vs. cultura”, “razão vs. sensibilidade” – não podem ser universalizadas, pois adotam uma única perspectiva – ocidental, etno e egocêntrica – que desconsidera as demais. Nesse sentido, a obra de Rosa busca, como o Grivo, o “*quem das coisas*” (ROSA, 2009a, v. 1, p. 514). Como observa ainda Benedito Nunes (2013) sobre “Cara-de-Bronze”, uma das sete narrativas de *Corpo de baile*, a viagem do Grivo, que parte em busca do nome das coisas, realiza-se “como travessia por entre coisas que vão sendo nomeadas, uma a uma, detalhadamente” (NUNES, 2013, p. 90), dando assim origem a uma “ciência do concreto”, acumulativa e não seletiva; portanto, metafórica e não metonímica, segundo a qual nada deve ser descartado, pois tudo é digno de interesse:<sup>7</sup> “– E os carrapichos, os carrapichinhos que querem vir na roupa da gente? [...] – E os arbustos, as plantinhas, os cipós, as ervas? [...] – E os capins, os capins bonitos, que os boizinhos e os cavalos pastam [...] – Dos verdes viventes, cada um, por chuva e sol, pelejando no seu lugarzinho?” (ROSA, 2009a, v. 1, p. 515). De fato, não é preciso esperar a “virada ontológica” na antropologia para reconhecer no trabalho de Rosa uma reflexão sobre perspectivas e estruturas metafísicas distintas. Como diz Riobaldo no *Grande sertão*: “Natureza da gente não cabe em nenhuma certeza” (ROSA, 1994, v. 2, p. 593). Rosa, o crocodilo ou os buritis, que na guerra do sertão “levam bala”, possuem cada qual a sua metafísica.<sup>8</sup> Pelo espelhamento da própria metafísica, é possível

---

a metafísica da representação, um programa já posto em prática por Lévi-Strauss (2012) a partir da linguística de Saussure. Nesse sentido, a virada ontológica é um desdobramento da antropologia estrutural lévi-straussiana. Porém, seu programa não está voltado à aproximação de fatos culturais distintos, mas de “mundos”, ou, para irmos mais além, de “ontologias” (SALMON, 2017, p. 43-44). Ontologias essas que podem ser compreendidas como reconstruções transculturais de sistemas metafísicos (SALMON, 2017, p. 55; CASTRO, 1992).

<sup>7</sup> Sobre a “ciência do concreto” metafórica e não metonímica, cf. o importante estudo de Claude Lévi-Strauss, “A Ciência do Concreto” (1976).

<sup>8</sup> Admitindo a metafísica tal variedade, as metafísicas em questão são semelhantes às perspectivas, tal como definidas por Eduardo Viveiros de Castro (2011). Se na ontologia fundamental o *Dasein* se distingue dos demais entes por reter o privilégio da pergunta sobre o ser, por outro lado, na (variável) ontologia ameríndia, o ser do homem não se distingue dos demais. Seres humanos e não humanos diferem-se apenas pelas peles

questioná-la atentando para a miríade de seres que compõem o mundo e suas respectivas perspectivas, assim cultivando uma concepção não antropocêntrica da vida, sujeita à lei de uma necessidade movente, constantemente recriada. Desse modo, certezas ontológicas são colocadas em questão, revelando seu fundo metafísico circunstancial.<sup>9</sup>

A fim de desdobrar as questões acima apresentadas, buscamos neste ensaio reconstituir, a partir do *Grande sertão: veredas*, metafísicas distintas, identificadas nas variadas e extensas descrições dos viventes do sertão. Tais metafísicas sugerem perspectivas diversas, que contribuem com o movimento da forma que caracteriza o livro. Isto é, se entre os viventes a delimitação entre uma espécie e outra não é evidente, também não é clara, na escrita rosiana, a fronteira que separa a escrita da fala, a linguagem erudita da linguagem popular, a narrativa da narração. Diante da reconhecidamente vasta variedade dos viventes mencionados no *Grande sertão*, restringiremos este ensaio às plantas, aos “verdes viventes”. Espera-se, além da localização de passagens descritivas, identificar uma metafísica vegetal capaz de oferecer à proposta filosófica contida na grande obra rosiana um paradigma que a ilumine.

---

portadas – peles semelhantes aos “equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais”, nos exemplos Castro (2011, p. 394). Atrás de corpos trocáveis e descartáveis estão “subjetividades formalmente idênticas à humana”, diz o antropólogo, “[m]as esta ideia não é semelhante à nossa oposição entre aparência e essência”, nota ainda Castro (2011, p. 395); “ela manifesta apenas que a permutabilidade objetiva dos corpos está fundada na equivalência subjetiva dos espíritos” (CASTRO, 2011, p. 395). Vale ressaltar que o perspectivismo ameríndio não é um relativismo, um conjunto de visões distintas sobre um mesmo mundo. Ao contrário, não há unidade no mundo capaz de coordenar representações distintas. Os mundos são muitos porque os corpos são muitos. E essa vastidão de mundos deve-se às diferentes aptidões sensíveis de cada pele portada; de cada corpo.

<sup>9</sup> Refiro-me aqui à metafísica que distingue o ser humano dos demais seres, base, como observou Valentim (2018, p. 38), da ontologia fundamental heideggeriana (cf. nota n. 4). Marcado por semelhante crítica ao antropocentrismo, o trabalho de Philippe Descola (2005; 2017), busca superar a distinção entre natureza e cultura, propondo, para tanto, o par “fiscalidade e interioridade”. Seu intuito é incorporar não humanos de modo mais amplo, para além do pensamento metafísico ocidental. Desse modo, oferece novos significados a conceitos antropológicos antigos, como “animismo”, “totemismo”, “naturalismo” e “analogismo”. Com intuito semelhante, também Eduardo Viveiros de Castro atribui um novo sentido ao conceito de *metafísica*, após a “virada ontológica” (CASTRO, 2014; 2017)

Isso porque, como observou recentemente Emanuele Coccia (2016), as plantas nos convidam a pensar a atmosfera como espaço da mistura, o que significa “ultrapassar a ideia de composição e de fusão” (COCCIA, 2016, p. 71, tradução minha), pois, continua,

[...] há entre os elementos do mesmo mundo uma cumplicidade e uma intimidade muito mais profundas do que aquelas produzidas pela contiguidade física. Além disso, essa proximidade não é o amálgama ou a redução da variedade das substâncias, das cores, das formas ou das espécies a uma unidade monolítica. Se as coisas formam um mundo, é porque elas se misturam sem perder sua identidade (COCCIA, 2016, p. 71, tradução minha).

Portanto, o tratamento da vida das plantas no *Grande sertão* visa iluminar o pensamento morfológico de Rosa, sua filosofia das formas em movimento. Tal ferramenta analítica nos foi sugerida pela própria ideia de “veredas”, que participa do título do livro, e pelos olhos verdes de Diadorim, que ensina Riobaldo a ver as “belezas sem dono” (ROSA, 1994, v. 2, p. 29). A filosofia da natureza contida no livro de Rosa sugere que a mistura e a constante transformação dos seres impossibilitam a cristalização da natureza, logo, a suposta e conseqüente diferenciação desta do conceito de cultura. Como observa Nunes (2013, p. 245) sobre a escrita rosiana, “a Natureza é um todo vivo e animado interior e exterior ao mesmo tempo: o nasce, o cresce e morre da *physis* grega. E os personagens vivem na sua proximidade, sintonizados ao movimento cíclico regente dos céus e da terra, à trajetória do sol e das estrelas.

Eduardo Kohn (2013, p. 6, tradução minha) notou que partilhamos com onças e outros seres vivos – “bactérias, flores, fungos ou animais” – um modo de representação que é, “de um modo ou de outro, constitutivo de nosso ser”. Naturalmente, ao resgatar o conceito de representação após a crítica pós-estruturalista, Kohn (2013, p. 7) observa em defesa própria que, apesar de amplamente debatido, o conceito sofre restrições oriundas de soluções reducionistas apressadas, que tendem a ignorar distinções importantes entre humanos e outros seres. Para tanto, o antropólogo recorre ao trabalho de Charles Sanders Peirce, em particular ao *weird* Peirce, que situa a representação em um universo não humano mais amplo (KOHN, 2013, p. 7). O limite do conceito de representação que Kohn (2013) busca ultrapassar, na tentativa de responder como pensam as florestas, está no modo como ele é usualmente restrito à linguagem.

Afinal, nós, humanos, dividiríamos com a vida biológica não humana, além do símbolo, outras modalidades semióticas (KOHN, 2013, p. 8). “Essas modalidades representativas não simbólicas permeiam o mundo da vida – humano e não humano –”, explica Kohn (2013, p. 8, tradução minha), “e têm propriedades inexploradas bem distintas daquelas que fazem a linguagem humana especial”. Afinal, signos existem para além do humano, pontua Kohn (2013, p. 8), e apenas alguns desses signos tornam-se símbolos. Ainda, segundo a análise arguta de Nunes (2013, p. 225-226), “em *Grande sertão: veredas*, qualquer coisa do chão ou da terra é um signo: está fora de si, como que enlaçado para cima ou para baixo; e todos os que jagunciam, vivendo de morrer e de matar, com a morte nos calcanhares, também porfiam pela imortalidade e querem salvar a própria alma”.

O reconhecimento de uma natureza comum, na qual tudo é signo, termina por anular diferenças interespecíficas sem, contudo, anular a variedade das espécies, assim relativizando os limites que distinguem os seres – humanos e não humanos – em incessante processo de transformação. Isso porque, “todo ser vivo, enquanto tal”, como já havia observado Goethe (1993, p. 61-62), “é um muito (*Vieles*)”. Semelhante compreensão da natureza perpassa o *Grande sertão*, como pode ser percebido na passagem abaixo:

Eu que digo. Mesmo, não era só capim áspero, ou planta peluda como um gambá morto, o cabeça-de-frade pintarroxa, um mandacaru que assustava. Ou o xiquexique espinharol, cobrejando com suas lagartonas, aquilo que, em chuvas, de flor dói em branco. Ou cacto preto, cacto azul, bicho luís-cacheiro. Ah, não. Cavalos iam pisando no quipá, que até rebaixado, esgarço no chão, e começavam as folhagens – que eram urtigão e assa-peixe, e o neves, mas depois a tinta-dos-gentios de flor belazul, que é o anil-trepador, e até essas sertaneja-assim e a maria-zipe, amarelas, pespingue de orvalhosas, e a sinhazinha, muito melindrosa flor, que também guarda muito orvalho, orvalho pesa tanto: parece que as folhas vão murchar. E erva-curraleira... E a quixabeira que dava quixabas.

Digo – se achava água. O que não em- apenas água de touceira de gravatá, conservada. Mas, em lugar onde foi córrego morto, cacimba d’água, viável, para os cavalos. Então, alegria. E tinha até uns embrejados, onde só faltava o buriti: palmeira alalã – pelas veredas. E buraco-poço, água que dava prazer em se olhar. Devido

que, nas beiras – o senhor cre? – se via a coragem de árvores, árvores de mata, indas que pouco altaneiras: simaruba, o anis, canela-do-brejo, pau-amarante, o pombo; e gameleira. A gameleira branca! Como outro-tempo se cantava: “Sombra, só de gameleira, / na beira do riachão...” (ROSA, 1994, v. 2, p. 729-730).

Assim, partilha-se com outros seres signos que dão ritmo à vida. A invenção que caracteriza o nome das plantas – “belazul”, “orvalhosa”, “cabeça-de-frade”, “sinhazinha” – demonstra o modo como a poesia, por ser forma de locução próxima ao sensível – ao som, à visão, ao toque – aproxima-nos dos outros viventes proporcionando-nos uma existência menos elevada, porém mais rente ao chão, imersa no oceano da vida. “Alegria minha era Diadorim”, constata Riobaldo, “soprávamos o fogo, juntos, ajoelhados um frenteante o ao outro. A fumaça vinha, engasgava e enlagramava. A gente ria”, lembra do que viveu no mês de fevereiro, “mês mindinho”, “quando todos os cocos do buritizal maduram, e no céu, quando estia, a gente acha reunidas as todas estrelas do ano todo” (ROSA, 1994, v. 2, p. 442). A alegria sentida, a maturação dos cocos do buriti e a aparição das estrelas coexistem e compõem um espaço comum, demarcam e compassam o tempo da existência. “No tempo de maio”, “algodão lãla” (ROSA, 1994, v. 2, p. 873). Ainda, é possível escutar o buritizal – “O senhor escute o buritizal” (ROSA, 1994, v. 2, p. 441) – e dirigir perguntas ao buriti; “e o que ele responde é: a coragem minha. Buriti quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho” (ROSA, 1994, v. 2, p. 436). Também o buriti possui a sua metafísica: “O senhor estude: o buriti é das margens, ele cai seus cocos na vereda – as águas levam – em beiras, o coquinho as águas mesmas replantam; daí o buritizal, de um lado e do outro se alinhando, acompanhando, que nem que por um cálculo” (ROSA, 1994, v. 2, p. 535). Com os buritis, os homens partilham o mundo da vida: “Vereda em vereda, como os buritis ensinam, a gente varava para após” (ROSA, 1994, v. 2, p. 72). Ao lamentar a morte de Diadorim, Riobaldo evoca novamente os buritis: “Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto” (ROSA, 1994, v. 2, p. 860).

Mais do que coexistir, homens e plantas se misturam ao compor uma atmosfera comum. As fronteiras que distinguem o que é humano do que não é são com frequência transpostas e redesenhadas. O jagunço Jacaré, narra Riobaldo, “pegou de uma terra, qualidade que dizem que é



de bom aproveitar, e gostosa. Me deu, comi, sem achar sabor, só o pepego esquisito, e enganava o estômago. Melhor engolir capins e folhas. Mas uns já enchiam até capanga, com torrão daquela terra. Diadorim comeu” (ROSA, 1994, v. 2, p. 69-70).

Riobaldo bebe “água de de-dentro dum gravatá em flor” (ROSA, 1994, v. 2, p. 333), abraça “com uma árvore, um pé de breubranco” (ROSA, 1994, v. 2, p. 603), come coco de ouricuri e posiciona seu olhar “[d]esde as crondeúbas, nascidas em extraordinárias quantidades, e os montes de areia quase alvos, com as seriemas por cima perpassando” (ROSA, 1994, v. 2, p. 749). O “Menino”, com quem atravessa o “avermelhado capim-pubo” para encontrar repouso ao lado de “áspero bamburral”, “apanhava”, como as capivaras, “talos de capim-capivara, e mastigava; tinha gosto de milho-verde, é dele que a capivara come” (ROSA, 1994, v. 2, p. 142). Ao refletir sobre a amizade com Diadorim, Riobaldo observa que, “por cativa em seu destinozinho de chão, é que árvore abre tantos braços” (ROSA, 1994, v. 2, p. 610). Também a caraíba é “árvore que respondia à saudade de suas irmãs dela, crescidas em lontão, nas boas beiras do Urucuia” (ROSA, 1994, v. 2, p. 534).

Se a relação é superior aos termos e a transformação é interna às formas, não há, porém, movimento sem uma ideia de fim, ainda que essa seja circunstancial e contingente. Portanto, formas fazem parte da vida em movimento, ainda que não possam jamais ser fixadas, sendo sua totalidade sempre relativa. É o que ao fim diz Rosa no conto “Cara-de-Bronze”, de *Corpo de baile*, ao constatar que “só se pode entrar no mato até o meio dele” (ROSA, 2009a, v. 1, p. 498). No sertão, as veredas são recortadas pelo errar humano. Assim, homens, rios, plantas e animais participam de suas formações:

Ah, o meu Urucuia, as águas dele são claras certas. E ainda por ele entramos, subindo légua e meia, por isso pagamos uma gratificação. Rios bonitos são os que correm para o Norte, e os que vêm do poente – em caminho para se encontrar com o sol. E descemos num pojo, num ponto sem praia, onde essas altas árvores – a caraíba-de-flor – roxa, tão urucuiana. E o folha-larga, o aderno-preto, o pau-de-sangue; o pau-paraíba, sombroso. O Urucuia, suas abas. E vi meus Gerais!

Aquilo nem era só mata, era até florestas! Montamos direito, no Olho d’Água-das-Outras, andamos, e demos com a primeira vereda – dividindo as chapadas –: o flaflo de vento agarrado nos

buritis, franzido no gradeai de suas folhas altas; e, sassafrázal – como o da alfazema, um cheiro que refresca; e aguadas que molham sempre (ROSA, 1994, v. 2, p. 431-432).

Portanto, a natureza não é o fundo de analogia a partir do qual metáforas podem ser compostas, mas domínio da metamorfose e da mistura, onde tudo é para logo em seguida se transformar. De modo semelhante, as palavras de Rosa, entre a fala e a escrita, que dão nome às plantas e aos animais, são formações em devir. Nomeiam pontualmente, mas dizem, sobretudo, do modo como na mistura os seres se transformam. Mais adiante, ao escolher onde dormir, Riobaldo observa:

O que tinha de ser melhor debaixo dum pau-cardoso – que na campina é verde e preto fortemente, e de ramos muito voantes, conforme o senhor sabe, como nenhuma outra árvore nomeada. Ainda melhor era a capa-rosa – porque no chão bem debaixo dela é que o Careca dança, e por isso ali fica um círculo de terra limpa, em que não cresce nem um fio de capim; e que por isso de caparosa-do-judeu nome toma (ROSA, 1994, v. 2, p. 596-597).

“Riobaldo é espectador da natureza”, conclui Nunes (2013, p. 221), “mas não por inteiro; as coisas vivas nele esbarram, como os besouros. Espectador, também é participante da geral animação, a ele rente mesmo no fragor dos combates”.

A metafísica compreendida como produtora de diferença, e não como modo de submissão da alteridade a um único princípio, sugere a pluralidade do ontológico. Isso porque, compreendida – com alguma licença poética – em sua forma plural, a metafísica não é um relativismo, pois não reconhece um único mundo a coordenar representações distintas. Os mundos são muitos, pois os corpos são muitos. E essa vastidão de mundos deve-se às diferentes aptidões sensíveis de cada pele portada, de cada corpo. Logo, uma tal metafísica, ao reunir muitas formas de ser, cultiva uma “epistemologia constante” e uma “ontologia variável”, tal como reconhece Eduardo Viveiros de Castro no perspectivismo ameríndio (CASTRO, 2011, p. 379). Ao fim, o reconhecimento de uma sobrenatureza comum ao homem e aos demais viventes é o que possibilita uma política do cosmos, da qual participam diversas naturezas.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Utilizo aqui o conceito de *sobrenatureza* tal como formulado por Lévy-Bruhl (1963) e interpretado por Eduardo Viveiros de Castro (2011).

Logo, ao ressignificar a metafísica, Rosa cultiva diferenças específicas, ressaltando a variedade dos corpos e dos modos de ser. Assim, os conceitos de representação, identidade e forma podem ser reabilitados, todavia restritos às circunstâncias materiais e temporais que os condicionam e paradoxalmente os diversificam. A metafísica após a virada ontológica se insere no reino da contingência e da necessidade, no mundo natural compreendido à luz da *physis*. Possivelmente uma reação à crise existencialista, como sugere Eduardo Viveiros de Castro (2017, p. 253).

Por isso, na compreensão rosiana da metafísica, “[o] inimigo é o Hermógenes”, como repete Riobaldo no *Grande sertão* (ROSA, 1994, v. 2, p. 580; 581) Hermógenes que, no *Crátilo* platônico, desacredita da hipotética relação das palavras com as coisas que significam, que, portanto, inviabiliza a existência de uma metafísica – “Hermógenes era pactário!” (ROSA, 1994, v. 2, p. 63). Para esse “homem sem anjo-da-guarda” (ROSA, 1994, v. 2, p. 158), significados seriam frutos de um acordo, de um pacto, e não de uma “metafísica”. Contra essa filosofia, a metafísica, bem como o conceito de representação, deve ser revisitada e reformulada a fim de alcançar um modo que, afinal, explique o sem-sentido – ou bem a produção de sentido – do amor e da guerra, sujeitos sempre às circunstâncias, à variedade dos paradigmas, signos dispostos no mundo, como será visto adiante.<sup>11</sup>

Essa “outra metafísica” redefine a maneira como se relacionam o geral e o particular, subsumindo o *socius* a uma fonte comum: à *poiesis* como resposta humana dada ao mundo, portanto, como “fato social total” (GEHLEN, 2009, p. 29; LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 23; MAUSS, 2003, p. 200). Não se trata de endossar o *homo duplex* durkheimiano, cindido entre “razão” e “sensibilidade”, ao qual se atribuem “limites ideais” a

---

<sup>11</sup> Como observa ainda Viveiros de Castro (2017, p. 255), a revisão do estruturalismo clássico pela filosofia de Deleuze e Guattari ressalta a importância para o pensamento estruturalista e pós-estruturalista da tese do eterno desequilíbrio entre significante e significado, o que, em suas palavras, “vai reconceitualizar a estrutura como multiplicidade rizomática”. Por isso, de acordo com sua proposta, metafísica é mitopoiese (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 261). O limite desta proposta está, justamente, no modo como anula as diferenças interespecíficas e, por vezes, a própria possibilidade de representação, ainda que sua finalidade seja nobre, voltada a abolir o perspectivismo geométrico e epistemológico em nome de um perspectivismo ontológico e topológico (CASTRO, 2017, p. 259).

partir dos quais seria possível delimitar – ainda que circunstancialmente – indivíduo e sociedade (DURKHEIM, 1970, p. 291). Ao contrário, como observou o sobrinho Mauss (2003, p. 188) sobre a “dádiva”, há nela uma “necessidade de reconciliação”, que estabelece relações de reciprocidade para além das configurações pontuais do indivíduo e da sociedade. A dádiva, bem como a troca dela resultante, impinge movimento e, portanto, metamorfose. Logo, o “fato social total” deve conciliar aspectos “físicos”, “fisiológicos”, “psíquicos”, “sociológicos” etc., assim conduzindo-nos do duplo ao múltiplo (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 23). Portanto, uma ontologia do social trata, no fundo, como nota o próprio Mauss (2003, p. 212), “de misturas”: “misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas, e assim as pessoas e as coisas misturadas saem cada qual de sua esfera e se misturam”. De modo semelhante, no texto de Rosa, homens, animais e plantas traçam caminhos no sertão que se entrecruzam e, a partir dessas trocas, assumem novas formas e direções. Se a forma é sempre forma em formação, as plantas, ao lado dos outros viventes, oferecem um meio privilegiado de análise do projeto do *Grande sertão*.

## 2 Das plantas

A fronteira entre as espécies na ficção rosiana não é, de modo algum, clara e precisa. Flores tornam-se borboletas, que se tornam pássaros, como pode ser visto na seguinte passagem, na qual Riobaldo narra a sua estadia, ao lado de Diadorim, no quase-encantado Urucuia – “Meu rio de amor” (ROSA, 1994, v. 2, p. 94):

Muito deleitável. Claráguas, fontes, sombreado e sol. Fazenda Boi-Preto, dum Eleutério Lopes – mais antes do Campo-Azulado, rumo a rumo com o Queimadão. Aí foi em fevereiro ou janeiro, no tempo do pendão do milho. Tresmente: que com o capitão-do-campo de prateadas pontas, viçoso no cerrado; o anis enfeitando suas moitas; e com florzinhas as dejaniras. Aquele capim-marmelada é muito restível, redobra logo na brotação, tão verde-mar, filho do menor chuvisco. De qualquer pano de mato, de de-entre quase cada encostar de duas folhas, saíam em giro as todas as cores de borboletas. Como não se viu, aqui se vê. Porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme. Beiras

nascentes do Urucuaia, ali o povi canta altinho. E tinha o xenxém, que tintipiava de manhã no revovedo, o saci-dobrejo, a doidinha, a gangorrinha, o tempo-quente, a rola-vaqueira... e o bem-te-vi que dizia, e araras enrouquecidas. Bom era ouvir o mom das vacas devendo seu leite. Mas, passarinho de bilo no desvéu da madrugada, para toda tristeza que o pensamento da gente quer, ele repergunta e finge resposta. Tal, de tarde, o bento-vieira tresvoava, em vai sobre vem sob, rebicando de vôo todo bichinhozinho de finas asas; pássaro esperto. Ia dechover mais em mais. Tardinha que enche as árvores de cigarras – então, não chove. Assovios que fechavam o dia: o papa-banana, o azulejo, a garricha-do-brejo, o suiriri, o sabiá-ponga, o grunhatá-do-coqueiro... Eu estava todo o tempo quase com Diadorim. (ROSA, 1994, v. 2, p. 31-32).

Na natureza entrecortada pelo amor e pela guerra, da qual não nos distinguimos, gêneros e espécies se confundem, ultrapassam suas próprias fronteiras, dando assim origem a novas formas e início a novos movimentos. A fim de ressaltar a plasticidade dos indivíduos na escrita rosiana, vale lembrar a metafísica poética “viqueana” na grafia de Rosa, que a admirava.<sup>12</sup> Essa metafísica propõe um modelo de representação no qual a distinção entre gêneros e espécies é inexistente. Portanto, nessa metafísica não há possibilidade de representação, senão de apresentação, pois, como informa Vico na *Ciência nova* (1725), para os antigos poetas, não se era como Ulisses, mas, a cada nova evocação do herói, era-se o próprio Ulisses. Portanto, a linguagem poética desconhece gêneros estáveis e as generalidades pontuais que alcança estão sempre e inevitavelmente subsumidas ao particular. “Aquilo que, para a nossa reflexão subsequente, parece ser mera transferência”, observa Cassirer (2011, p. 111) sobre o pensamento mítico, “constitui [...] uma autêntica e imediata identidade”. Em seguida, o filósofo das formas simbólicas nota que, entre os índios Cora, as mariposas compõem com os pássaros um mesmo gênero. O aparente contrassenso, nota Cassirer (2011, p. 113), indica a permanência na língua alemã de uma classificação metafórica original – representada pelo caso da mariposa, “mosca-manteiga” (*Butterfliege*) ou “pássaro-manteiga” (*Buttervogel*) – que se mantém em vigor numa língua constituída por

---

<sup>12</sup> “Não. Ninguém falou em Vico. E alegrou-me essa promissora menção, de futuros rastreamentos seus, viqueanos. Porque Vico é um gênio, acho, é enorme. Você deve estar certo. Obrigado”, responde Rosa ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri (ROSA, 2003, p. 99).

“gêneros inteligíveis”, supostamente estáveis.<sup>13</sup> A identificação da lógica metafórica na própria linguagem aponta para o caráter necessariamente provisório de toda ordenação conceitual. São, afinal, as transferências metafóricas que emprestam plasticidade à linguagem e que, portanto, aproximam a poética da ontologia.<sup>14</sup>

Assim, a sabedoria poética dos jagunços, como a dos heróis de Vico, nomeia a “Serra do Deus-Me-Livre” (ROSA, 1994, v. 2, p. 88), o “Buriti-Comprido” (ROSA, 1994, v. 2, p. 30), o “Buriti-da-Vida” (ROSA, 1994, v. 2, p. 90), o “lugar do Buriti das Três Fileiras” (ROSA, 1994, v. 2, p. 86), a “Vereda-da-Vaca-Preta” (ROSA, 1994, v. 2, p. 40), o “Bambual do Boi” (ROSA, 1994, v. 2, p. 56), os “Buritis Altos” (ROSA, 1994, v. 2, p. 91), a “Serra-da-Onça” (ROSA, 1994, v. 2, p. 201), as “Vinte-e-uma-Lagoas” (ROSA, 1994, v. 2, p. 254), a “Fazenda-Sempre-Verde” (ROSA, 1994, v. 2, p. 359), a “Lagoa da Jabuticaba” (ROSA, 1994, v. 2, p. 429), o “Bom-Buriti” (ROSA, 1994, v. 2, p. 432), o “Ribeirão-do-Galho-da-Vida” (ROSA, 1994, v. 2, p. 452) e a “Vereda do Buriti Pardo” (ROSA, 1994, v. 2, p. 875). A lista não é exaustiva, ela mostra como na linguagem do *Grande sertão*, humanos e não humanos se interpenetram, participam de uma mesma atmosfera composta pelo sopro de todos e de cada um: “E os cavalos, vagarosos, viajavam como dentro dum mar” (ROSA, 1994, v. 2, p. 727).<sup>15</sup> Tanto para Rosa, como para Vico, a poesia surge como “núcleo ao mesmo tempo vital e irrepresentável”, como observa Clara Rowland (2011, p. 18) sobre Rosa. Por isso a metáfora de invenção, ou de identidade, como sugere Cassirer (2011, é indispensável à vida, pois a “muita coisa importante falta nome” (ROSA, 1994, v. 2, p. 147).

A partir do mundo vegetal, a indagação sobre a forma em movimento no trabalho de Rosa e a singular filosofia da natureza que

<sup>13</sup> A expressão, “gêneros inteligíveis” é de Vico (2005) e se refere aos conceitos modernos, cf. Vico, 2005; Cassirer, 2011.

<sup>14</sup> Como observa Ricoeur (2005, p. 49), “[p]erceber, contemplar, ver o semelhante, tal é, no poeta é claro, mas também no filósofo, o lance de gênio da metáfora que reunirá a poética à ontologia”.

<sup>15</sup> Nas palavras de Emanuele Coccia (2016, p. 83), “a atmosfera [...] é o mundo enquanto realidade da mistura, ao interior do qual tudo respira”. Ainda, vale notar o tratamento simmeliano do conceito de atmosfera, que nela reconhece o lugar da sociabilidade: perceber “a atmosfera de alguém é a percepção mais íntima de sua pessoa” (SIMMEL, 1999, p. 639). Cf. CARNEVALI, 2016.

a acompanha podem ser desdobradas. Desse modo, propomos uma ontologia da literatura, compreendendo-a enquanto invenção de mundo, constituição de redes pelas quais participamos, ao lado de outras espécies, de uma “sopa primordial”. Essa mistura na qual estamos imersos é com frequência evocada no *Grande sertão*:

De tanta maneira Diadorim assistia comigo, como um gravatá se fechou. Semeei minha presença dele, o que da vida é bom eu dele entendia. Tomando o tempo da gente, os soldados remexiam este mundo todo. Milho crescia em roças, sabiá deu cria, gameleira pingou frutinhas, o pequi amadurecia no pequizeiro e a cair no chão, veio veranico, pitanga e caju nos campos (ROSA, 1994, v. 2, p. 427).

As plantas e os animais não apenas participam, contidos em suas respectivas formas, do mundo, mas se misturam, dão origem a novas formas e metamorfoses. Sobre a guerra no sertão, Riobaldo lembra: “Só fiz querer Diadorim comigo; e a gente se cabia entre riscos do verde capim, assim eu Diadorim enxergava, feito ele estivesse enfeitado” (ROSA, 1994, v. 2, p. 792). Protegidos do olhar inimigo, agachados no verde, Riobaldo vê Diadorim integrado ao capim. “Na obra de Guimarães Rosa”, observa Nunes no ensaio “Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano”, “a Natureza é exterior e interior ao mesmo tempo, ganhando a amplitude de um todo vivo que se externaliza em formas, animais e vegetais e se internaliza com a força expansiva dos mitos. Assim, os bichos e as plantas não são apenas naturais, mas seres pervasivos que a nós aderem e que em nós se instalam” (NUNES, 2013, p. 279).

Dando início a uma reflexão sobre a forma a partir do não humano, em particular das plantas, notamos dois modos de aparição significativos das plantas no *Grande sertão*. De início destacamos a descrição das flores, que acompanha as experiências amorosas do narrador, Riobaldo, e, em seguida, a guerra, que recorta a mata e reordena o sertão. Nas veredas da vida, encontramos produções de sentido semelhantes à metafísica da mistura das plantas.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> A expressão “metafísica da mistura” dá título ao livro já citado de Emanuele Coccia, de 2016.

## 2.1 A flor e o amor

Como os ameríndios que, nas palavras de Padre Antônio Vieira, comportam-se como plantas, as personagens do *Grande sertão* parecem estar imersas em semelhante metafísica.<sup>17</sup> A metafísica tupinambá, como observou Viveiros de Castro, caracteriza-se pelo movimento de metamorfose, pela inconstância e pelo constante devir outro (CASTRO, 2011). Movimento esse que pode ser percebido no modo como Rosa aproxima a fala da escrita, a narrativa da narração e nas perspectivas que constrói sobre um mesmo cenário em construção. Além do fundo de analogia a partir do qual metáforas podem ser construídas, as plantas evocam uma metafísica da mistura, que se afina à proposta geral da obra. No *Grande sertão*, o mundo natural é nomeado em sua diversidade sempre que Riobaldo está ao lado do Menino, encontro fortuito, determinante em sua travessia, que o inscreve no reino da necessidade; e de Reinaldo/Diadorim, como na passagem acima citada, da qual fazem parte, além das flores, borboletas e passarinhos. Sobre o encontro no de-Janeiro, Riobaldo conta:

Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que

---

<sup>17</sup> Ao aproximar a estátua de mármore da estátua de murta, Vieira (1637 *apud* CASTRO, 2011, p. 183-184) observa que “a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas”. A inconstância das estátuas de murta, Vieira (1637 *apud* CASTRO, 2011, p. 184) vê nas nações do Brasil “que recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram.” E após prescrever a constante manutenção desses inconstantes homens-plantas, conclui: “E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos” (VIEIRA, 1657 *apud* CASTRO, 2011, p. 184).



é um feijão bravo; porque se estava no mês de maio, digo – tempo de comprar arroz, quem não pôde plantar. Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? Um papagaio vermelho: – “Arara for?” – ele me disse. E – quê-quê-quê? – o araçari perguntava. Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível – o senhor represente (ROSA, 1994, v. 2, p. 139-140).

As flores, como o amor, “incham” e “empapam todas as folhagens”, dando assim origem ao movimento da vida. O araçari, como o crocodilo, um metafísico, perguntava – “quê-quê-quê?”. Posteriormente, ao desejar Diadorim, o amor de Riobaldo incha “de empapar todas as folhagens”: “Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre” (ROSA, 1994, v. 2, p. 47). É também ao lado de Diadorim que Riobaldo se sensibiliza aos odores da atmosfera circundante – “Cheiro de musguz das árvores” (ROSA, 1994, v. 2, p. 402) – e, em particular, ao das flores: “A ver, Diadorim, a gente ia indo, nós dois, a cavalo, o campo cheirava, dez metros de chão de flor” (ROSA, 1994, v. 2, p. 289). Mais adiante, o rastro floral deixado pelos passos de Diadorim é novamente evocado: “Diadorim, de meu amor – põe o pezinho em cera branca, que eu rastreio a flor de tuas passadas” (ROSA, 1994, v. 2, p. 620). Como reconhece Riobaldo, Diadorim é quem lhe ensina a apreciar as “belezas sem dono” (ROSA, 1994, v. 2, p. 29):

A da-Raizama, onde até os pássaros calculam o giro da lua – se diz – e canguçu mostra pisa em volta. Lua de com ela se cunhar dinheiro. Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiro de campos com flores, forte, em abril: a cigarinha, roxa, e a nhiica e a escova, amarelinhas... Isto – no Saririnhém. Cigarras dão bando. Debaixo de um tamarindo sombroso... Eh, frio! Lá geia até em costas de boi, até nos telhados das casas. Ou no Meãoemeão – depois dali tem uma terra quase azul. Que não que o céu: esse é céu-azul vivo, igual um ovo de macuco. Ventos de não deixar se formar orvalho... Um punhado quente de vento, passante entre duas palmas de palmeira... Lembro, deslembro. Ou – o senhor vai – no sopo: de chuva-chuva. Vê um córrego com má passagem,

ou um rio em turvação. No Buriti-Mirim, Angical, Extrema-de-Santa-Maria... Senhor caça? Tem lá mais perdiz do que no Chapadão das Vertentes... Caçar anta no Cabeça-de-Negro ou no Buriti-Comprido – aquelas que comem um capim diferente e roem cascas de muitas outras árvores: a carne, de gostosa, diverseia. Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha no meu lado, a gente se querendo bem. O senhor sabe? Já tentou sofrido o ar que é saudade? Diz-se que tem saudade de idéia e saudade de coração... (ROSA, 1994, v. 2, p. 29-30)

Emanuele Coccia (2016, p. 126, tradução minha) observa sobre a flor, esse ser sésil, que “conhecer o mundo coincide com uma variação de sua própria forma – uma metamorfose provocada pelo exterior”. Isso porque conhecer o mundo é ser transformado por ele. A reflexão de Coccia (2016) sobre as plantas e, em particular, sobre as flores, é interessante não apenas pelo modo como compreende a flor como o “elemento ativo da mistura”, mas também como reconhece em seu ser orgânico um “horizonte metaorgânico” (COCCIA, 2016, p. 130, tradução minha). Ao rememorar as origens da amizade com Reinaldo/Diadorim, Riobaldo narra: “Os dias que passamos ali foram diferentes do resto de minha vida. Em horas andávamos pelos matos, vendo o fim do sol nas palmas dos tantos coqueiros macaúbas, e caçando, cortando palmito e tirando mel da abelha-de-poucas-flores, que arma sua cera cor-de-rosa” (ROSA, 1994, v. 2, p. 202-203). A flor, pensada como “existência paradigmática da razão” é a “faculdade cósmica da variação das formas” (COCCIA, 2016, p. 136, tradução minha); formação paradoxalmente voltada à transformação. Se a racionalidade é uma questão de formas, “a forma é sempre o resultado da reviravolta de uma mistura que produz uma variação, uma transformação” (COCCIA, 2016, p. 137, tradução minha). Por isso as flores ilustram uma metafísica cujos fins, pontos de chegada ideais, ou “pontos fixos”, estão também em movimento.<sup>18</sup> Isso

---

<sup>18</sup> Utilizo aqui a expressão de Georg Simmel (1983, 1987), *Festigkeiten*. Para Simmel (1987, p. 12, tradução minha), que encontrou no pensamento de Goethe um fundamento importante, “as noções cardinais de verdade, de valor, de objetividade, etc., se revelaram [...] como fenômenos de ação recíproca, como os conteúdos de um relativismo que não mais significa a dissolução cética de todos os pontos fixos, mas bem ao contrário, sua manutenção por uma nova concepção de ponto fixo (*Festigkeiten*)” (cf. também DEROCHE-GURCEL, 1997, p. 22). É a manutenção deste “ponto de chegada ideal”, como reconhece Simmel (1983, p. 10, tradução minha), que distinguimos aqui como o ser do social.

não significa dizer que tais pontos equivalem a apresentações pontuais condicionantes. Tampouco significa dizer que significante e significado não se distinguem, mas que estamos sempre a buscar, como as flores, novos pontos fixos, novas ideias de fim. Portanto, a forma pontual da flor é o veículo da mistura. Logo, o tratamento rosiano da forma pode ser compreendido a partir do paradigma da flor, pois a flor é forma enquanto meio de transformação. A “razão-flor”, na expressão de Coccia (2016, p. 137, tradução minha),

não conduz o múltiplo da existência a um único eu, ela não reduz a diferença de opinião à unidade de um sujeito; ela multiplica e diferencia seus sujeitos, ela rende singulares e incomparáveis as experiências. A razão não é mais a realidade do idêntico, do imutável, do mesmo; ela é a força e a estrutura que obriga toda coisa a se misturar a seus semelhantes pelo viés do dessemelhante para transformar seu rosto: ela é a força que deixa ao mundo e aos reencontros ocasionais o cuidado de redesenhar do interior o rosto de seus componentes.

Portanto, é ao lado de Diadorim que Riobaldo, ao vivenciar o amor, contempla as flores:

E seguimos o corgo que tira da Lagoa Suçuarana, e que recebe o do Jenipapo e a Vereda – do-Vitorino, e que verte no Rio Pandeiros – esse tem cachoeiras que cantam, e é d’água tão tinto, que papagaio voa por cima e gritam, sem acordo: – É verde! É azul! É verde! É verde!... E longe pedra velha remeleja, vi. Santas águas, de vizinhas. E era bonito, no correr do baixo campo, as flores do capitão-da-sala – todas vermelhas e alaranjadas, rebrilhando estremecidas, de reflexo. – “É o cavalheiro-da-sala...” – Diadorim falou, entusiasmado. Mas o Alaripe, perto de nós, sacudiu a cabeça. – “Em minha terra, o nome dessa” – ele disse “é dona-joana... Mas o leite dela é venenoso...” (ROSA, 1994, v. 2, p. 70).

Como observou Benedito Nunes (2013, p. 39), o amor no *Grande sertão* é “primitivo em Diadorim, sensual em Nhorinhá e espiritual em Otacília”. Porém, todos eles se aproximam da razão-flor – “Ah, a flor do amor tem muitos nomes” (ROSA, 1994, v. 2, p. 262). “[E]m Otacília eu sempre muito pensei”, reconhece Riobaldo, “tanto que eu via as baronesas amarasmeando no rio em vidro – jericó, e os lírios todos, os lírios-do-brejo – copos-de-leite, lágrimas-de-moça, são-josés” (ROSA, 1994,

v. 2, p. 437). De todo modo, o amor é um meio de restituição da unidade primeira, como sugere o neoplatonismo de Rosa, embora sua vivência seja sempre e necessariamente fragmentada, oculta ao entendimento humano. “Diadorim é minha neblina”, onde não é possível identificar com precisão a fronteira que distingue uma forma da outra (ROSA, 1994, v. 2, p. 27). Afinal o amor é, como sugere a metafísica das flores, movimento, forma em metamorfose. Daí ele ser acompanhado, no *Grande sertão*, pelas flores: “passamos um rio vadoso – rio de beira baixinha”, conta Riobaldo, “so buriti ali, os buritis calados. E a flor de caraíba urucuiã – roxo astrazado, um roxo que sobe no céu. Naquele trecho, também me lembro, Diadorim se virou para mim – com um ar quase de meninozinho, em suas miúdas feições. – ‘Riobaldo, eu estou feliz!...’ – ele me disse” (ROSA, 1994, v. 2, p. 434).

Ao relembrar os dias que passou ao lado de Reinaldo/Diadorim, Riobaldo narra:

Até hoje, não me arrependo retratando? Os dias que passamos ali foram diferentes do resto de minha vida. Em horas, andávamos pelos matos, vendo o fim do sol nas palmas dos tantos coqueiros macaúbas, e caçando, cortando palmito e tirando mel da abelha-de-poucas-flores, que arma sua cera cor-de-rosa. Tinha a quantidade de pássaros felizes, pousados nas croas e nas ilhas. E até peixe do rio se pescou. Nunca mais, até o derradeiro final, nunca mais eu vi o Reinaldo tão sereno, tão alegre. E foi ele mesmo, no cabo de três dias, quem me perguntou: – “Riobaldo, nós somos amigos, de destino fiel, amigos?” – “Reinaldo, pois eu morro e vivo sendo amigo seu!” – eu respondi. Os afetos. Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice da minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo. Como no tempo em que tudo era falante, ai, sei. De manhã, o rio alto branco, de neblim; e o ouricuri retorce as palmas. Só um bom tocado de viola é que podia remir a vizez de tudo aquilo (ROSA, 1994, v. 2, p. 202-203).

“Metafísica” na obra rosiana não é uma filosofia, nem uma epistemologia. Talvez um ramo da literatura fantástica, como a concebiam os metafísicos de Tlön, segundo os quais, nas palavras de Jorge Luis Borges, “um sistema não é outra coisa além da subordinação de todos os aspectos do universo a qualquer um deles” (BORGES, 2007, p. 22). A metafísica é, se podemos arriscar uma definição, estar plenamente lançado em vida, ser plenamente humano, araçari ou crocodilo. O que

nos garante, além de uma forma, o desejo de transformá-la. Por isso é também o que nos aproxima de outras espécies, o que nos imerge e nos dissolve no oceano da vida.

## 2.2 A mata e a guerra

No *Grande sertão*, a guerra se dá entre a vegetação. Logo no início do livro, o narrador, ao ouvir os tiros que dão início à narração, indica a sua localização: “alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego” (ROSA, 1994, v. 2, p. 3). Diadorim ensina Riobaldo a ver o mundo, desperta-o para a natureza circundante, na qual passa a inscrever seu caminho. Por isso é quem também o coloca no rastro de Hermógenes: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei” (ROSA, 1994, v. 2, p. 33). Daí em diante, a narração de Riobaldo será pontuada por referências ao mundo natural, que orientam aquele que o escuta/lê:

Daí, se desceu mais, e, de repente, chegamos numa baixada toda avistada, felizinha de aprazível, com uma lagoa muito correta, rodeada de buritizal dos mais altos: buriti – verde que afina e esveste, belimbeleza. E tinha os restos de uma casa, que o tempo viera destruindo; e um bambual, por antigos plantado; e um ranchinho. Ali se chamava o Bambual do Boi. Lá a gente seria de pernoitar e arrumar os finais preparos. Eu estava de sentinela, afastado um quarto-de-légua, num alto retuso. Dali eu via aquele movimento: os homens, enxergados tamanhinho de meninos, numa alegria, feito nuvem de abelhas em flor de araquá, esse alvoroço, como tirando roupa e correndo para aproveitarem de se banhar no redondo azul da lagoa, de donde fugiam espantados todos os pássaros – as garças, os jaburus, os marrecos, e uns bandos de patos-pretos (ROSA, 1994, v. 2, p. 56-57).

As referências mobilizadas na fala de Riobaldo não residem num imaginado “mundo natural”, mas participam, com os jagunços e com as demais naturezas, de uma mesma sobrenatureza.<sup>19</sup> É o que sugere a narrativa do *Grande sertão*, que intercala o movimento dos homens, das plantas e dos animais (nós, a mangaba, o tatu, o capim, o gavião, a lagoa), como pode ser percebido na seguinte passagem:

---

<sup>19</sup> Sobre o conceito de *sobrenatureza* cf. nota 10.

Em o que afundamos num cerrado de mangabal, indo sem volvência, até perto de hora do almoço. Mas o terreno aumentava de soltado. E as árvores iam se abaixando menorzinhas, arregaçavam saia no chão. De vir lá, só algum tatu, por mel e mangaba. Depois, se acabavam as mangabaranas e mangabeirinhas. Ali onde o campo largueia. Os urubus em vasto espaceavam. Se acabou o capinzal de capim-redondo e paspalho, e paus espinhosos, que mesmo as moitas daquele de prateados feixes, capins assins. Acabava o grameal, naquelas paragens pardas. Aquilo, vindo aos poucos, dava um peso extrato, o mundo se envelhecendo, no descampante. Acabou o sapé brabo do chapadão. A gente olhava para trás. Daí, o sol não deixava olhar rumo nenhum. Vi a luz, castigo. Um gavião-andorim: foi o fim de pássaro que a gente divulgou. Achante, pois, se estava naquela coisa – taperão de tudo, fofocado, arreverso. Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia. Onde é que seria o sobejo dela, confinante? O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta – feito cabeleira sem cabeça. As-exalastrava a distância, adiante, um amarelo vapor. E fogo começou a entrar, com o ar, nos pobres peitos da gente (ROSA, 1994, v. 2, p. 59-60)

Com os demais viventes partilhamos o sopro da vida. Por isso, nessa atmosfera partilhada, a mistura é condição para a sobrevivência. É ela também que nos projeta em direção a um futuro, como demonstram as misturas ocorridas durante a guerra no sertão. Na guerra, “[u]m homem se arraiga em terra, no capim, no chão, e vai, vai – sendo serepente – de gato-em-caça” (ROSA, 1994, v. 2, p. 284). “Isto que digo, sei de cor”, confirma Riobaldo, “brigar no espinho da caatinga pobre, onde o cãca canta” (ROSA, 1994, v. 2, p. 428). A guerra no sertão não proporciona apenas o encontro dos indivíduos envolvidos, ela proporciona ainda a dissolução da individualidade, assim instigando a metamorfose – “a guerra era o constante mexer do sertão” (ROSA, 1994, v. 2, p. 510). Por isso, durante a guerra sertaneja, sujeitos aparecem do capim (ROSA, 1994, v. 2, p. 507), e plantas e homens se misturam: “Cobrimos o corpo com palmas de buriti novo, cortadas molhadas” (ROSA, 1994, v. 2, p. 105). O capinzal é um refúgio, uma proteção eficaz contra as balas: “A mais, o inimigo não tinha o recurso de se apostar – por tanto que perdiam os cavalos. Advindo que o baixadão dali não dava esconderijos de mato para tocaia à jagunça. E os poucos foram os que pegar as distantes brenhas conseguiram, ou o cheio do capinzal, aonde não íamos desentocar ninguém” (ROSA, 1994, v. 2, p. 798-799).

Ainda, quando há confronto e as balas são disparadas, elas atingem homens e plantas indistintamente: “Todo buriti levou bala” (ROSA, 1994, v. 2, p. 798). Homens se misturam ao capim – “Respiramos tempo, naqueles transitórios. De recheio, coçando as caras no capim em pontas, que dava vontade de se espirrar” (ROSA, 1994, v. 2, p. 790) – e buritis se desfazem para dar origem a novas formas – “Cafua de buriti, que estremeceu, como que se entortando de lugar, arreganhada em partes. A gente atirando, atirando, com pouco ela ia desaparecer, desmanchada” (ROSA, 1994, v. 2, p. 799). A guerra é, como o amor, simultaneamente dissolução e produção de sentido. Em outra passagem, Riobaldo narra a guerra envolvida pela vegetação sertaneja:

No não longe, rumo a rumo, divulguei o Montesclarenses. Eu ainda mudei distância de uns passos: aproveitei tapação duma árvore de boa grossura – um araçáde-pomba, fechado. De sovigia, o Hermógenes não me largava. Doesse na gente, mesmo aquele principiozinho de madrugada. Apertava a necessidade. Por que não se avançava de uma vez, para tudo, vir às brabas? Ah, não se podia. Só logo no primeiro entremear com os bebelos, nós quatro havíamos de restar mortos, cosidos nas parnaibas. E, dos companheiros, outros, não se sabia. Sendo somente que o acampamento dos bebelos devia de estar a uma hora dessas cercado exato, em boa distância, à roda toda. Tudo era paciência. Vinha um ventozinho, folheando. Tantos homens amoitados, que só espiavam: na obrigação – refleti. Até achei bonito, agora (ROSA, 1994, v. 2, p. 290).

A vingança, que anima a guerra, retrata o desejo pelo outro que caracteriza a metafísica da mistura. A guerra parte e reparte. A guerra recorta o sertão: “Daí, o da guerra, exato, muito singelo: repartir a gente em três drongos, que íamos descer a serra em diversas bocainas diferentes” (ROSA, 1994, v. 2, p. 789). Portanto, toda guerra ressignifica o mundo, estabelecendo novos fins e produzindo novos sentidos. “Assim apreciei a gente”, relembra Riobaldo, “– às mansas e às bravas – a minha jagunçada. Agora eles estavam arrumando o mundo de outra maneira” (ROSA, 1994, v. 2, p. 823). A partir da mistura proporcionada pela guerra o mundo encontra uma nova ordem, transforma-se. Assim, a ordenação prévia das formas é desfeita e novas formas são inventadas:

Suspensão – ouviu? – escapei, à de banda, com meu bom cavalo, repuxei as rédeas. Só assim permaneci, eu estava debaixo duma árvore muito galhosa; canjoão? Que pensei. E rompeu tiro, romperam, na polvorada. Até o capim dava assovio. E, por tudo se desejar de ver, tantamente demorava e ficava custoso, para em alguma justa coisa se afirmar os olhos. O que era feito grande mesa posta, cujos luxos motivos, por dizer, alguém puxa a toalha e, vai, derruba... Quem era que ia poder botar naquilo uma ordem, para um fim com vitória? (ROSA, 1994, v. 2, p. 794).

### 3 À guisa de conclusão: a natureza da forma

Filho de Florduardo, nascido em Cordisburgo, Rosa é um inventor da linguagem. Porém, sua fortuna crítica buscou no trabalho notável sobre a linguagem que realiza, em sua característica invenção, uma forma, até que o próprio conceito de forma viesse a ser questionado em seu trabalho, como fizeram João Adolfo Hansen (2000) e, mais recentemente, Clara Rowland (2011). Como Rowland (2011, p. 10; 12; 19) defende, não se trata de identificar, na ficção rosiana, o modo como atribui “forma ao mundo”, mas, ao contrário, como resiste a certa ideia de forma, assim propondo uma “forma do meio”, que se caracteriza por uma “resistência à forma” e por uma abertura à plasticidade adequada, para lembrarmos os termos de Weber (2004), a uma racionalidade de adaptação ao mundo. Como Weber observa na conhecida preleção de 1919, *A ciência como vocação*, nosso destino e finalidade é ser ultrapassado (WEBER, 1993, p. 12). É dar origem a novas formas que, por sua vez, serão também ultrapassadas e transformadas. Desse modo, colocando a forma como problema filosófico, pode-se questionar a estrutura da representação e, revendo-a, conceder-lhe mobilidade e plasticidade.

A ideia de que a vida é movimento, que as formas estão em constante processo de constituição e de dissolução, sugere uma razão plástica, segundo a qual todo conhecer é metamórfico. Logo, a apreensão momentânea das formas é um movimento mútuo – que envolve uma ou mais formações – de atribuição de sentido. Em um texto de 1817, “Sobre morfologia” (*Zur Morphologie*), Goethe (1993, p. 68-69) reconhece que em todas as formas, “em particular [n]as orgânicas, descobrimos que não existe nenhuma coisa subsistente, nenhuma coisa parada, nenhuma coisa acabada, antes que tudo oscila num movimento incessante”.



Por isso aprova o uso da palavra *formação* (*Bildung*), “para designar tanto o que é produzido como o que está em vias de o ser” (GOETHE, 1993, p. 69), em detrimento da palavra *forma* (*Gestalt*), que exige que uma coisa “seja identificada, fechada e fixada no seu caráter” (1993, p. 68).<sup>20</sup> Trata-se paradoxalmente de uma recepção que é interpretação (MOLDER, 1995, p. 74). Dessa perspectiva, a metamorfose é uma lei aberta às próprias variações. Por isso a doutrina da forma é a doutrina da transformação e a doutrina da metamorfose é a chave de todos os sinais da natureza. Logo, a natureza, fundamento da teoria da poesia goethiana, é menos um paradigma a partir do qual se constrói uma sólida metafísica, do que o domínio da metamorfose. As reflexões sobre a metamorfose estão presentes em todo o pensamento de Goethe, como bem observou Paul Valéry no “Discurso em honra de Goethe” (*Discours en l'honneur de Goethe*): “quer no poeta, quer na planta, trata-se sempre do mesmo processo natural: todos os seres têm uma aptidão para viver, quer dizer, para permanecer o que são, possuindo mais do que uma maneira de ser o que são” (VALÉRY, 1957, p. 538). O “duplo olhar” de Rosa, de naturalista e de poeta, como observa Nunes (2013), está voltado ao modo de ser dos

---

<sup>20</sup> “Portanto”, conclui Goethe (1993, p. 69), “se quisermos introduzir uma morfologia, não devemos falar de forma; se, pelo contrário, usarmos a palavra, então temos de tomá-la em qualquer dos casos apenas como ideia, como conceito ou uma coisa que foi identificada na experiência unicamente por um instante. O que está formado transforma-se de novo imediatamente e nós temos, se quisermos de algum modo chegar às intuições [*Anschauungen*] vivas da natureza, de nos mantermos tão móveis e plásticos como o exemplo que ela nos propõe”. O pensamento morfológico de Goethe (1993) revaloriza o sensível, o conhecimento empírico, nos processos de compreensão formativa (*Bildung*): “cada novo objeto, bem contemplado, abre um novo órgão dentro de nós” (GOETHE, 1993, p. 67). Cada novo objeto bem contemplado faz com que floresçamos. Contudo, Goethe jamais deixa de buscar uma planta originária (*Urpflanze*), uma ideia que, muito mais do que estabelecer uma gênese, é atualizada em cada nova forma, em cada nova origem. Além de uma “ideia”, como notou Schiller sobre a “planta” de Goethe, enfatizando o kantismo do qual o amigo mantivera-se contrariamente próximo, a protoplanta é o que faz mover. Sobre o encontro com Schiller, Goethe (1993, p. 73) escreve: “Chegamos à sua casa, a conversa levou-me a entrar; foi então que expus a metamorfose das plantas com vivacidade e com alguns traços de pena expressivos fiz nascer sob os seus olhos uma planta simbólica. Ele escutava e olhava para tudo com um grande interesse e com uma marcada faculdade de apreensão; mas quando acabei, abanou a cabeça e disse: ‘Isto não é nenhuma experiência, isto é uma ideia’.”

bichos e das plantas e não se contenta com a pura descrição: “Não há árvore que seja tão só um ente botânico nem animal que seja tão só um ente zoológico. Como naturalista descreve-o e como poeta lhe penetra o modo de ser” (NUNES, 2013, p. 280).

Como argumenta Rowland (2011, p. 18), a ficção rosiana “encena uma resistência da forma em torno de um centro que se furta à representação”. Por isso

[...] o texto cruza a definição de uma aprendizagem poética e do fazer do próprio texto com um questionamento da experiência literária e dos seus efeitos a partir de uma multiplicação de formas que delimitam, enquanto ponto de atração, a ideia de poesia como núcleo ao mesmo tempo vital e irrepresentável (ROWLAND, 2011, p. 18).

Logo, a metáfora de invenção é o seu mais caro tropo. Por aproximar códigos sógnicos distintos, ela alcança o limite da linguagem, ampliando-o, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, o identifica. No *Grande sertão*, sons têm cheiros e cheiros têm formas: “o canto da fogo-apagou tem um cheiro de folhas de assa-peixe” (ROSA, 1994, v. 2, p. 260) e “[o] cheiro dum araçá branco” forma “bolas” (ROSA, 1994, v. 2, p. 286). O vento é verde e o silêncio pode ser acolhido:

Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma vereda em capim tem-te que verde, termo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais. O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo (ROSA, 1994, v. 2, p. 407).

A sinestesia é característica dessa forma de locução sensível que não nos eleva, mas, ao contrário, nos propicia uma existência mais rente ao chão. Rende-nos capaz de partilhar signos com outras espécies, de estabelecer redes semióticas que ultrapassam uma única racionalidade, ou metafísica. Desse modo, a poesia nos possibilita ir além de nossas imaginadas individualidades e de nossos supostos limites, assim nos diluindo no oceano da vida, onde as descontinuidades e hierarquias entre os viventes são temporariamente inventadas para serem, em seguida, transformadas, assim dando origem a novas formas de vida.

## Referências

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obras completas*. Porto: Assírio & Alvim, 2015. p. 173.
- BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 13-33.
- CARNEVALI, Barbara. *Aisthesis* et estime sociale: Simmel et la dimension esthétique de la reconnaissance. *Terrains / Théories*, Nanterre Cedex, n. 4, 19 ago. 2016. Disponível em: <<http://teth.revues.org/686>>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 183-264.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Cannibal Metaphysics*. Tradução de Peter Skafish. Minneapolis: Univocal, 2014.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *From the Enemy's Point of View*. Tradução de Catherine Howard. Chicago: University Press, 1992.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Metaphysics as Mythophysics: Or, Why I Have Always Been an Anthropologist. In: CHARBONNIER, Pierre; SALMON, Gildas; SKAFISH, Peter (Ed.). *Comparative Metaphysics: Ontology after Anthropology*. London, New York: Rowman & Littlefield, 2017. p. 249-274.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: \_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- COCCIA, Emanuele. *La Vie des plantes: une métaphysique du mélange*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2016.
- DEROCHE-GURCEL, Lilyane. *Simmel et la Modernité*. Paris: PUF, 1997.
- DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.

DESCOLA, Philippe. Varieties of Ontological Pluralism. In: CHARBONNIER, Pierre; SALMON, Gildas; SKAFISH, Peter (Ed.). *Comparative Metaphysics: Ontology after Anthropology*. London, New York: Rowman & Littlefield, 2017. p. 27-39.

DURKHEIM, Emile. *A ciência social e a ação*. Amadora: Bertrand, 1970.

GEHLEN, Arnold. Pour une systématique de l'anthropologie (1942). In: \_\_\_\_\_. *Essais d'anthropologie philosophique*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme, 2009. p. 1-54.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

GOLDSCHMIDT, Victor. *Le Paradigme dans la dialectique platonicienne*. Paris: J. Vrin, 2003.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

KOHN, Eduardo. *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2013. Doi: <https://doi.org/10.1525/california/9780520276109.001.0001>

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

LÉVY-BRUHL, Lucien. *Le Surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*. Paris: PUF, 1963.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: \_\_\_\_\_. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Organização de Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013. p. 169-195.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Organização de Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013. p. 37-77.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ROSA, João Guimarães. Cara-de-Bronze. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009a, v. 1, p. 491-538.

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa*. Entrevista concedida a Günther Lorenz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009b, v. 1, p. xxxi-lxv.

ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 2, p. 3-875. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/carloshgn/files/-1/20292/GrandeSertoVeredasGuimaraesRosa.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2011.

SALMON, Gildas. On Ontological Delegation: The Birth of Neoclassical Anthropology. In: CHARBONNIER, Pierre; SALMON, Gildas; SKAFISH, Peter (Ed.). *Comparative Metaphysics. Ontology after Anthropology*. London, New York: Rowman & Littlefield, 2017, p. 41-60.

SIMMEL, Georg. *Philosophie de l'argent*. Tradução de Sabine Cornille e Philippe Ivernel. Paris: PUF, 1987.

SIMMEL, Georg. *Philosophische Kultur*. Berlim: K. Wagenbach, 1983.

SIMMEL, Georg. *Sociologie: études sur les formes de la socialisation*. Paris: PUF, 1999.

VALENTIM, Marco Antonio. *Extramundandidade e sobrenatureza: ensaios de ontologia infundamental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

VALÉRY, Paul. Discours en l'honneur de Goethe. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres*. Paris: Pléiade, 1957. v. 1: p. 531-553.

VICO, Giambattista. *A ciência nova*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.

WEBER, Max. A ciência como vocação. In: \_\_\_\_\_. *Metodologia das ciências sociais*. São Paulo: Cortez; Campinas: Ed. Unicamp, 1993. v. 2.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de José M. M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em: 29 de abril de 2018.

Aprovado em: 13 de junho de 2018.



## Entre Goethe e Hitler: o *Diário de guerra* de João Guimarães Rosa

### *Between Goethe and Hitler: João Guimarães Rosa's War Diary*

Georg Otte

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
georg.otte@uol.com.br

**Resumo:** O *Diário de guerra*, título provisório das anotações feitas por João Guimarães Rosa durante o período em que exerceu o cargo de vice-cônsul na Alemanha, demonstra, mesmo se de forma incipiente, o distanciamento consciente que mantinha em relação às ações bélicas dos primeiros anos da Segunda Guerra. Esse distanciamento não se explica apenas por sua posição de diplomata, mas resulta de uma aversão profunda contra a violação da dignidade humana, cometida em nome da ideologia nazista. Rosa foge das questões políticas e prefere se interessar por fenômenos naturais encontrados na Alemanha, mas não hesita em mostrar sua revolta quando o nazismo fere seus princípios humanistas – cuja defesa não deixa de ser política.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; *Diário de guerra*; Alemanha nazista.

**Abstract:** The *Diário de Guerra* (War Diary), a provisional title of the notes made by João Guimarães Rosa during the period in which he served as Vice-Consul in Germany, demonstrates, even in an incipient way, the conscious distance he maintained in relation to the battles of the first years of the Second War. This distance cannot only be explained by his position as a diplomat, but as a result of a profound aversion against the violation of human dignity committed in the name of Nazi ideology. Rosa avoids political questions and prefers to study the natural phenomena he detects in Germany, but he does not hesitate to show his revolt when Nazism hurts his humanistic principles, whose defense is still political

**Keywords:** João Guimarães Rosa; *War diary*; Nazi Germany.

*Se todo animal inspira ternura,  
o que houve, então, com os homens?*

João Guimarães Rosa

*Para Berthold Zilly, sertanejo de Berlim.*

Quando João Guimarães Rosa, numa anotação do dia 20 de março de 1940, comenta uma apresentação do *Fausto* com um breve “Heil Goethe!”, parodiando assim a saudação nazista “Heil Hitler!”, ele concentra em duas palavras todas as ambivalências e hesitações que marcam sua estada na Alemanha, quando exercia o cargo de cônsul adjunto no consulado brasileiro de Hamburgo.

O comentário lapidar de Rosa é, sem dúvida, uma das pérolas do seu *Diário de guerra*, que contém anotações feitas de agosto de 1939 a janeiro de 1942 e cuja publicação está impedida até o presente momento por uma questão de direitos autorais.<sup>1</sup> Prevaecem registros sobre acontecimentos militares da Segunda Guerra Mundial, tais como alarmes aéreos e bombardeios. Assim, os horários precisos dos alertas são cuidadosamente registrados e, ocasionalmente, há também relatos sobre os estragos causados. No entanto, apesar da predominância de anotações feitas, provavelmente, a mando da Embaixada Brasileira ou do próprio Itamaraty, o *Diário* é inaugurado por outra pérola, a saber, um comentário relativamente longo sobre Machado de Assis, datado em 15 de agosto de 1939. Desta vez, porém, o tom não é de reverência, mas de crítica, pois culmina na rejeição do autor brasileiro: “Bem, basta. Chega de Machado de Assis” (ROSA, 2006). Tudo indica que se trata de uma tentativa de “matar o pai” na busca de uma escrita própria. Não sabemos, portanto, qual foi a função original do caderno utilizado, mas, pelo espaço utilizado, o caráter profissional – “prosaico”, por assim dizer – predomina.

---

<sup>1</sup> O *Diário* foi objeto de um projeto de pesquisa dentro do Projeto Integrado de Pesquisa *Acervo de Escritores Mineiros*, apoiado pelo CNPq e coordenado pelo Centro de Estudos Literários da UFMG, sob a direção do professor Wander Melo Miranda. Participei da organização do *Diário* junto à professora Maria Eneida de Souza e ao professor Reinaldo Martiniano Marques. As citações se referem, portanto, ao manuscrito elaborado. Nas citações, há referências a desenhos que acompanham as anotações, marcadas por /.../.



O *Diário* cobre a primeira metade dos anos de Guerra, em que as forças aliadas apenas começaram a reagir às agressões da Alemanha nazista. Rosa vê e escuta o relampejar e o trovejar das explosões com os próprios sentidos, mas quase sempre de uma distância segura, já que os ataques da Força Aérea Real britânica se limitam, pelo menos nesses primeiros anos, a alvos de relevância estratégica como, por exemplo, o porto e a estação ferroviária de Hamburgo. Mesmo não sendo sem risco para a população, que tinha que procurar os abrigos a cada alarme registrado, as ações dos aliados – os Estados Unidos declararam guerra à Alemanha somente em dezembro de 1941 – ainda estavam longe do inferno da Operação Gomorra, de julho de 1943, quando as bombas incendiárias dos aliados visavam diretamente alvos civis.

Cabe lembrar, nesse contexto, que o governo brasileiro de Getúlio Vargas hesitava bastante em declarar guerra à Alemanha, uma vez que apoiava, de forma mais ou menos explícita, as potências do Eixo. Somente com o aumento de ataques a embarcações brasileiras por submarinos alemães e italianos e com a pressão diplomática dos Estados Unidos, o Brasil acabou declarando guerra em 22 de agosto de 1942 (cf. SCHOSSLER, 2015). Em consequência dessa virada política, Rosa teve que passar quatro meses em prisão domiciliar, até ser trocado por diplomatas alemães presos no Brasil.

A distância pré-estabelecida pela posição profissional, no entanto, é reforçada por um mal-estar que tem raízes de ordem pessoal: “germanófilo apaixonado” (cf. BRITO, 2017), Rosa se recusa a considerar a Alemanha de Hitler como representativa pela Alemanha em geral e dá vazão à sua revolta trocando a saudação nazista por uma reverência a Goethe, o único *Führer* que aceita. Ao contrário de partes importantes do governo brasileiro, ele não deixa dúvidas quanto à sua repulsa em relação ao nazismo. Se sua contribuição para a salvação de judeus perseguidos pelo Terceiro Reich é amplamente documentada,<sup>2</sup> o *Diário* não apresenta qualquer alusão a essas ações – nem teria como apresentar, para não colocar em risco os envolvidos e, sobretudo, os próprios judeus.

Mas não faltam elementos que revelam um posicionamento diametralmente oposto ao nazismo. Assim, por exemplo, Rosa chama os pilotos da Força Aérea Real britânica de *brave fellows* (“rapazes valentes”) quando atacam pontos estratégicos no porto de Hamburgo. E

---

<sup>2</sup> Cf. o documentário *Outro Sertão*, de Soraia Vilela e Adriana Jacobsen, lançado em 2013.

quando a imprensa alemã acusa os mesmos pilotos de terem destruído, ao atacar o porto, os bens de judeus refugiados, Rosa “se esquece” de sua neutralidade diplomática e não se contém a fazer outro comentário lapidar: à maneira do “Heil Goethe!”, exclama, à margem do artigo recortado, “Mentira! Foi leilão”. A revolta contra um sistema desumano derruba as barreiras impostas pelo ofício e se transforma numa postura rebelde também contra a disciplina diplomática. Não se trata de se posicionar, politicamente, a favor ou contra o nazismo, mas contra qualquer política que cometa “crimes contra a humanidade”, para usar o termo jurídico oficial, criado no contexto dos processos de Nuremberg, isto é, do julgamento dos líderes nazistas.

Rosa, porém, não questiona apenas a “má política” e não deixa dúvidas quanto ao seu desprezo em relação à política em geral. Interpelado por Günter Lorenz, em sua famosa entrevista na ocasião do Congresso de escritores latino-americanos em Gênova no ano de 1965, por que teria deixado o auditório, Rosa responde: “não abandonei a sala em sinal de protesto contra o fato de estarem discutindo política [...]. Saí simplesmente porque achei monótono” (LORENZ, 1973, p. 318). Trocando a questão do compromisso político do escritor pelo “compromisso do coração” (LORENZ, 1973, p. 341), isto é, com o homem em geral, ele explica:

JGR:

– A política é desumana porque dá ao homem o mesmo valor que uma vírgula em uma conta. Eu não sou um homem político, justamente porque amo o homem. Deveríamos abolir a política.

Günter Lorenz:

– Foi isto que em Hamburgo levou você a se arriscar perigosamente, arrebatando judeus das mãos da Gestapo?

JGR:

– Foi alguma coisa assim, mas havia também algo diferente: um diplomata é um sonhador e por isso pude exercer bem essa profissão. O diplomata acredita que pode remediar o que os políticos arruinaram. Por isso agi daquela forma e não de outra. E também por isso mesmo gosto muito de ser diplomata. E agora o que houve em Hamburgo é preciso acrescentar mais alguma coisa. Eu, o homem do sertão, não posso presenciar injustiças. No sertão, num caso desses imediatamente a gente saca o revólver, e lá isso não era possível (LORENZ, 1973, p. 333-334).

Se “lá” não era possível sacar o revólver, restou o “revólver verbal” para atirar contra os inimigos da humanidade, inclusive contra aqueles políticos que se omitiram face à perseguição dos judeus e outras minorias. Daí a justificativa de ter escolhido a profissão de diplomata, que não quer trabalhar a serviço da política, mas “acredita que pode remediar o que os políticos arruinaram”. Pode-se supor que foi a própria estreiteza do ofício que o levou a usar o *Diário*, pelo menos ocasionalmente, como válvula de escape.

Levando em consideração que as ações bélicas nesses primeiros anos da Segunda Guerra Mundial ainda estavam limitadas e não absorveram toda a atenção de Rosa, ele facilmente deixa de lado os aspectos profissionais para dirigir o foco às consequências indiretas da Guerra para seu âmbito pessoal. Embora o bombardeio do depósito de combustível no porto seja espetacular, ele reserva ao aspecto estratégico da falta de combustível muito menos espaço do que aos seus efeitos indiretos para as circunstâncias imediatas de sua vida. Rosa não procura ser um repórter de guerra, mas se preocupa com a descrição da vida cotidiana, sendo que esta descrição ganha por sua vez um aspecto político por questionar as reportagens oficiais de uma imprensa censurada: Rosa anexou mais de 50 notícias de jornal ao *Diário*, das quais mais que a metade tratam de acontecimentos da Guerra e que são redigidas no tom da propaganda nazista, minimizando os estragos causados pelos “piratas aéreos britânicos” e enaltecendo os sucessos das tropas alemãs.

Mas, mesmo no caso das notícias de jornais, evidencia-se o caráter duplo do *Diário* enquanto documento pessoal e profissional: quase a metade dos recortes diz respeito a questões da natureza e tinha como objetivo popularizar conhecimentos científicos. Ao lado das notícias sobre ataques aéreos, encontra-se uma série de artigos sobre curiosidades da natureza, que, para o brasileiro Guimarães Rosa, certamente eram ainda um pouco mais curiosas – para não dizer exóticas – do que para o morador do hemisfério Norte. Assim, ele mostra um interesse descomunal num artigo relativamente grande, reportando o caso de um casal de cegonhas que “perdeu a hora” de migrar para o Sul. Em um texto não menos longo, o observatório de Hamburgo faz um relato sobre as particularidades do céu estrelado do mês. O interesse por fenômenos da natureza, portanto, é grande e só é superado pelo interesse em questões linguísticas, inclusive nos nomes de plantas e animais e suas variantes.

O leitor de Rosa conhece esse interesse de suas obras, nas quais determinadas árvores e arbustos com seus nomes indígenas se

transformaram em alegorias para a vida no Sertão, como, por exemplo, no caso do buriti. Em Hamburgo também, ele se dedica à botânica, sendo que, na falta de tempo e meios de fazer aquilo que os alemães chamam de “botanizar” (*botanisieren*), isto é, de colher e prensar folhas, é a coleção dos nomes das plantas e de suas variantes populares que substitui a coleção de amostras reais. Rosa mostra pouco interesse pelos nomes científicos, de maneira que suas enumerações se transformam numa mistura de sintaxe portuguesa e léxico alemão. Embora formado em medicina e acostumado com descrições exatas, a linguagem científica parece ser demasiadamente prosaica para despertar seu interesse. A seguinte passagem pode servir como exemplo da combinatória linguística do português com o alemão:

Cada aldeia com o seu *Dorfteich*,<sup>3</sup> de água com superfície (face verde), limosa, parada.

Caminho orlado de *Eberesch*<sup>4</sup> – dos dois lados; *Eberesch* com cachos de frutinhas rubras, no meio da folhagem verde – como cafezais maduros, ou bandeiras italianas. *Vogelbeere*,<sup>5</sup> chamam-se as frutinhas (ROSA, 2006).

Rosa não considera as plantas apenas como objetos de estudo, mas como parte de um contexto cultural. Suas reflexões sobre os nomes populares dessas plantas mostram que não existe “a natureza”, mas um imaginário *cultural* sobre a natureza, sendo que o ato “adâmico” de dar nomes é o primeiro passo em direção à apropriação da natureza por determinada cultura. Rosa não chega a ser um Adão, mas encontra plantas diferentes e saboreia seus nomes alemães, que, evidentemente, são novos para ele. Seu notório interesse por línguas estrangeiras e seu domínio de um número considerável delas se explica, pelo menos em parte, por essa vontade de vivenciar a palavra em todo seu frescor “edênico”. Nada mais apropriado para isso do que o idílico *Dorfteich*, expressão (intraduzível) de uma vida comunitária.

Perguntado sobre as peculiaridades de sua linguagem literária, marcada pelo uso de neologismos, Rosa responde falando sobre seu “método que implica na utilização e cada palavra como se ela tivesse

<sup>3</sup> Composto de *Dorf*, “aldeia”, e *Teich*, “pequeno lago” ou “açude”. O *Dorfteich* (“laguinho de aldeia”) servia, dentre outras finalidades, de reservatório de água para o combate a incêndios.

<sup>4</sup> Nome de árvore com o nome botânico *Sorbus aucuparia*.

<sup>5</sup> Literalmente: “fruta de pássaro”.

acabado de nascer” (LORENZ, 1973, p. 338). Na mesma resposta, faz referência à sua predileção pelo português medieval, que, apesar de ser antigo, é *novo* para a grande maioria dos seus leitores, motivo pelo qual é taxado de autor “difícil”. Rosa, entretanto, rejeita a ideia de estar “inventando” palavras em sua criação literária, pois se serve de um repertório pré-existente, seja ele de outro país, seja de outra época, como no caso do português arcaico, muitas vezes mais bem conservado nas colônias do que na metrópole. As palavras estrangeiras e antigas possuem frescor, pois Rosa as “refresca” quando as retira do seu contexto original e lhes confere vida nova em sua literatura.

Se o novo pode despertar tanto interesse quanto rejeição nas pessoas, Rosa certamente pertence à primeira categoria, mesmo porque sabe que, de acordo com Eclesiastes 1:9, “nada é novo debaixo do sol”. Com base no seu humanismo universal, ele sabe que aquilo que poderia ser qualificado como estranho, isto é, como novo numa acepção negativa, é familiar a outras pessoas. É o cosmopolitismo humanista que deixa Rosa confiante na possibilidade de assimilar “a diferença” sem extingui-la; muito pelo contrário: o estudo de línguas estrangeiras é uma maneira de “praticar a diferença” – uma prática que muitos teóricos da *différance* não dominam.

Não é apenas o “olhar adâmico” para os nomes estrangeiros ou arcaicos que permite a aproximação de Rosa ao pensamento de Walter Benjamin, inclusive à sua filosofia da linguagem. Não se trata apenas de utilizar “cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer”, mas, conforme expõe na continuação da frase já citada, de “limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (LORENZ, 1973, p. 338). Para Benjamin, o uso instrumental, isto é, comunicativo da linguagem, faz parte do “pecado original”, porque a palavra é degradada à função de veicular algo que lhe é externa:

Esse é realmente o pecado original do espírito linguístico. A palavra que comunica do exterior, expressamente mediada, é de certa forma uma paródia da palavra imediata, da palavra criadora de Deus; é também a queda do espírito adâmico, do espírito linguístico bem-aventurado, que se encontra entre ambos (BENJAMIN, 2011, p. 67).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Cabe observar que as referências teológicas de Benjamin são de caráter meramente alegórico.

Evidentemente, para os dois autores, não se trata de qualquer tipo de purismo, uma vez que as “impurezas” são resultado de um uso irrefletido da linguagem e da sua instrumentalização. A comunicação, enquanto transmissão de informações, reduz a palavra à sua função de signo arbitrário e descontextualizado, ao contrário do uso “motivado” literário da palavra, isto é, criteriosamente escolhido. Quando Rosa reflete sobre uma palavra alemã, ele reflete ao mesmo tempo sobre os motivos do seu uso, sua origem e seu contexto cultural. Partindo da certeza dessa ambientação cultural, a palavra estrangeira deixa de ser estranha e acaba enriquecendo o repertório do nosso autor.

Rosa confiava no “saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição” (BENJAMIN, 1985, p. 202). Como no caso do narrador benjaminiano, as distâncias são superáveis porque esse saber distante é moldado em narrativas que sempre carregam consigo as circunstâncias em que foram contadas. Essa

forma artesanal de comunicação [...] não está interessada em transmitir o puro “em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1985, p. 205).

É essa marca das circunstâncias, do contexto humano, que faz com que as narrativas de continentes distantes ou de tempos remotos não sofram qualquer tipo de rejeição. Muito pelo contrário: despertam interesse por ampliarem e enriquecerem o horizonte humano em que a diversidade confirma a universalidade. É o universal que não resulta na redução da diferença a um denominador comum, mas, para ficar na matemática, na complementação de um múltiplo comum. Trata-se de uma dialética entre o familiar e o não familiar, que cria uma distância em relação ao mundo conhecido mediante a aproximação ao desconhecido.

Cabe lembrar que Benjamin, que escreveu seu ensaio sobre o narrador poucos anos antes de Rosa fazer as anotações no seu *Diário*, parte do pressuposto de esse narrador já não existir mais porque a Primeira Guerra Mundial teria acabado com a possibilidade de trocar experiências. Rosa, que teve o “azar” de chegar à Alemanha nos primeiros anos da Segunda Guerra Mundial, se nega a aceitá-la como acontecimento

incisivo, como se estivesse apostando no seu fim – o que explicaria seu apoio aos pilotos da Força Aérea Real britânica. Quando diz a Günter Lorenz “Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos” (LORENZ, 1973, p. 326), Rosa não deixa dúvidas quanto à sua opção pela narrativa de *caráter* oral – à maneira de Nicolai Leskov, que serve de modelo para Benjamin.

Sabemos que a Segunda Guerra não foi motivo suficiente para Rosa desistir de escrever narrativas, hoje consideradas antológicas. É verdade que ele não fez parte dos “combatentes [que] voltavam mudos do campo de batalha” (BENJAMIN, 1985, p. 198), conforme o título (provisório), *Diário de guerra*, sugere. Rosa não fecha os olhos à Guerra, como mostram suas manifestações de indignação, mas também não deixa que ela o afete pessoalmente. Se, de acordo com a famosa frase de Clausewitz, “a guerra é a continuação da política por outros meios”, a aversão de Rosa contra a política chega aqui ao seu auge. Duas de suas armas de defesa, sua blindagem, para ficar na imagem da guerra, são os animais e as plantas, ou seja, a natureza.

É, no mínimo, curiosa a resposta que Rosa dá quando Lorenz aborda a questão da salvação dos judeus pela primeira vez:

Lorenz:

Gostaria de concluir que todos esses assuntos enumerados tiveram grande importância em sua vida: a diplomacia, os cavalos, as religiões, os idiomas. Você goza também de uma fama legendária: dizem que você domina muitos idiomas, e que aprendeu alguns deles apenas para poder ler um determinado autor em sua versão original. Sabe-se também que como diplomata e exercendo as funções de cônsul geral do Brasil em Hamburgo, você provocou Hitler fora das normas da diplomacia, e salvou a vida de muitos judeus...

JGR:

Tudo isso é verdade, mas não se esqueça de meus cavalos e de minhas vacas. As vacas e os cavalos são seres maravilhosos (LORENZ, 1973, p. 323).

As reticências do original indicam que Rosa não deixou que Lorenz articulasse uma pergunta mais precisa a respeito da salvação dos judeus. Ao invés disso, surpreende seu interlocutor – e os leitores de hoje – falando de vacas e cavalos como “seres maravilhosos”. Entre os

assuntos propostos, que dizem respeito às conquistas pessoais no âmbito cultural e à façanha de ter salvado, junto com sua futura mulher Aracy,<sup>7</sup> um número considerável de judeus, Rosa escolhe o mais próximo da natureza, isto é, os animais. As “riquezas acumuladas”, mesmo sendo de ordem cultural, parecem causar uma espécie de cansaço em Rosa, que, como sugere sua famosa cavalgada de 1952 (cf. PEIXOTO, 2015) – e também a nossa epígrafe –, descansava na companhia dos animais. Quando responde à pergunta pelos judeus perseguidos falando em vacas e cavalos, certamente não se trata de comparar seres humanos a animais, mas de trocar a guerra pela paz.

A oposição entre guerra e paz se reflete também na diferença entre os dois tipos de recorte de jornal colecionados por Rosa. Para ele, as páginas de jornal com informações científicas, preparadas para um leitorado leigo, são como ilhas nas quais ele descansa do noticiário da guerra e de sua apresentação sensacionalista conforme as diretrizes da propaganda nazista. Essas páginas “sem censura” são mais um motivo para deixar a distância profissional do diplomata de lado. Prova disso é que as notícias sobre a natureza compõem quase a metade dos recortes colecionados, não deixando dúvida quanto à curiosidade peculiar de Rosa pelos fenômenos da natureza.

A mistura de interesses privados e profissionais não seria notável se não fosse o desejo de dar uma forma própria de encenar – ou até de dramatizar – as anotações. Se estas possuem o caráter telegráfico próprio de um diário, elas se tornam, às vezes, particularmente intermitentes de acordo com a dramaticidade da situação: “Bombas: vi a luz branca, terrível, dos trabalhos de dessoterramento, na *Hagemannstraße* e na *Dantzigerstraße*. Medonho. Estava de auto, com Ara. Havia um incêndio, na *Hauptbahnhof*” (ROSA, 2006).

A tensão dramática é intensificada, e ao mesmo tempo suavizada, quando, imediatamente depois de relatar o ataque, o olhar é dirigido para um gato: “Um gato zangado: Pêlo fica como uma escova. A cauda fica como a cauda de uma raposa” (ROSA, 2006). Mais uma vez, o olhar é desviado dos estragos causados pelas bombas para se concentrar nos

---

<sup>7</sup> Sobre Aracy Moebius Carvalho Guimarães Rosa, mencionada com o apelido de “Ara” no *Diário*, e sua importância para a salvação dos judeus perseguidos pelo nazismo, cf. NUZZI, 2014.



animais e nas plantas, cujas particularidades parecem atrair o interesse de Rosa mais do que os referidos estragos. A nota de 16 de maio de 1940 diz:

Fui, com Ara, a Harburg e à *Repperbahn*, para ver os estragos das bombas e da *Flak*.

As cerejeiras floridas – flores alvas, em toalhas e véus. E as velas /**ver desenho**/ brancas das castanheiras.

Vimos a caserna; o buraco da bomba, na praça. A árvore parcialmente descascada; etc., etc. Mas não vimos a (fábrica) de óleo. As casas destruídas. Os caminhões, com soldados, evacuando os moradores vizinhos.

A *Flak* hamburguesa fracassou completamente: os *dandys* fizeram o que quiseram.

No caminho, vi um ninho de cegonhas: macho e fêmea deitados juntos, dentro. O dia esteve bonito, levemente quente com o sol, mas friozinho à tarde. Lindos verdes, claros, nos bosques (Harburg) e na *Moorweide*. Céu azul-sem-escândalo. Os balões (*Sperrballonen*) em Harburg, à beira do Elbe.

O luar continua. Virão hoje os *boys*<sup>8</sup> da R.A.F.<sup>9</sup>

O “etc.” repetido sugere que há outros estragos que Rosa não teve tempo – ou vontade – de listar, mas também aponta para a possibilidade de elaborar as anotações numa outra ocasião, porém, não como relato informativo, mas como descrição encenada do conflito entre uma natureza pacífica e a destruição causada pela guerra. A natureza como “palco da guerra” é um cenário no qual a natureza não apenas representa o segundo plano, mas é a instância que “suporta” tacitamente a guerra, mesmo se as árvores sofrem alguns arranhões. Guerra vai, guerra vem, a natureza continua a mesma. É o segundo plano que sobrevive.

Outro registro de 2 de maio de 1940, pelo visto durante uma estada em Berlim:

Hoje, ao sair da casa do C.[ônsul] Geral, às 10 e meia, vi os holofotes. Céu estrelado. Noite escura na terra e clara no céu. Dois holofotes imóveis – cones cruzados. E um terceiro, pendulando num ângulo invariável, corria, para lá e para cá, batendo meio céu e desrespeitando uma porção de constelações. Os aviões ingleses têm vindo a Berlim todos estes 4 dias.

---

<sup>8</sup> “Meninos”, aqui provavelmente designação dos soldados ingleses.

<sup>9</sup> Royal Air Force (Força Aérea Inglesa).

(Um avião foi alvejado – ou colhido pelo refletor (holofote) justamente a dois milímetros da  $\alpha$  do Centauro, entre a Ursa Menor e o galho mais alto (a copa) do olmo de defronte minha casa – M%).

Esta tarde, o crepúsculo foi mais rosa e mais claro (ROSA, 2006).

A localização do avião entre uma constelação e “o galho mais alto [...] do olmo de defronte da minha casa” mostra que Rosa não apenas dispõe de coordenadas privadas, e que ele não apenas registra sua visão particular das coisas, mas que, falando do céu estrelado, insere os acontecimentos num pano de fundo maior e mais abrangente. Tanto no sentido literal quanto no sentido figurado, o céu noturno está acima da guerra, que, apesar da violência dos combates, acaba sendo relativizada. De maneira alguma, Rosa fecha os olhos aos fatos, mas, quando interrompe a visita aos estragos causados pela guerra por observações sobre a natureza ou do céu estrelado, ele sinaliza a recusa de conceder à guerra a atenção exclusiva.

O sinal “M%”, que marca frequentemente as anotações do *Diário* e que também aparece na passagem citada, provavelmente servia como sinal para marcar anotações feitas com um certo impulso estético, que chamamos aqui de “encenações”. Seja o que for, não há dúvida de que essas passagens se destacam dos registros feitos em português padrão para relatar os “fatos relevantes”. Pelo visto, Rosa não queria se limitar ao uso da linguagem sóbria de um membro do corpo diplomático e passou a procurar uma expressividade esteticamente mais adequada. Se essas passagens, à primeira vista, podem ser consideradas como esforços de um escritor iniciante ou até como estetização de uma realidade marcada pela violência, uma análise mais aprofundada revela que elas representam a recusa de aceitar a realidade da Guerra como definitiva e de restringir-se à sua descrição objetiva. A partir dessa “estética da resistência”, fica mais fácil entender por que Rosa, mesmo ao descrever as ações bélicas, desenvolve uma criatividade própria em relação à linguagem usada. Ao invés de deixar que os acontecimentos ditem suas anotações, Rosa, graças às criações de linguagem, mantém uma distância que relativiza a importância dessas ações e lhes opõe um modo de ver próprio. Não se trata, portanto, de uma retirada à privacidade, mas do paradoxo de qualquer processo literário, no qual a expressão individualizada alcança um grau maior de veracidade, envolvendo o leitor de forma mais direta e afetiva nos acontecimentos relatados.

Essa afetividade é reforçada ainda mais nas ocasiões em que Rosa é confrontado com o antissemitismo do regime. Se a já mencionada falsa notícia sobre a suposta destruição dos pertences dos judeus provoca o comentário indignado, ele comenta outra notícia, de 20 de setembro de 1941, recortada de algum jornal, sobre a obrigação da identificação dos judeus com um comentário mais reservado, porém não menos impressionante:

Ontem começou a obrigação do distintivo na roupa dos judeus. / **desenhos da Estrela de Davi, com a inscrição “judeu” em um deles - ver/**

Hoje, à tarde, vi o primeiro: um rapazola, simpático, de *Knickerbocker*, dando o braço a um cego (distintivo de cego, no braço) (ROSA, 2006).

Chama a atenção a linguagem objetiva com que Rosa descreve a cena. Mas, nesse caso, a objetividade não resulta de uma ética profissional do tipo jornalístico, que manda ater-se “apenas aos fatos”. O tom frio do relato parece ser intencional, pois se choca com a simpatia do “rapazola” e seu gesto humano de dar o braço a um cego. Na continuação, o recorte que reproduz o decreto entra em minúcias jurídicas sobre os chamados “matrimônios mistos” e das consequências para os filhos que surgissem deles. Essa regulamentação minuciosa das autoridades, aparentemente preocupadas com o destino desses filhos, encobre o racismo real do nazismo e até passa a impressão de ser guiada por considerações humanitárias. Pelo visto, Rosa não se deixa enganar e insiste em desmascarar o racismo camuflado pelas minúcias burocráticas. São as observações pessoais da vida cotidiana que desmentem a normalidade sugerida pela imprensa e a desvendam como parte de um sistema de terror.

Cabe atentar, ainda, para a repetição da palavra “distintivo”. É pouco provável que essa repetição seja casual numa observação articulada com um certo grau de elaboração estética. Mas, independentemente da questão da intencionalidade, ela cria um paralelo entre o menino judeu e o cego que permite ao leitor várias interpretações, sendo uma delas a equiparação do judeu a um “deficiente físico”, para usar a denominação antiga (que não deixava de ser depreciativa também). Ambos eram considerados, na ideologia nazista, como pessoas “deficientes” e, conseqüentemente, alvos de alguma forma de exclusão, que, pelo menos no caso dos judeus, acabou em extermínio. Mais uma vez, Rosa consegue causar revolta com poucas palavras.

O regime nazista não se afirmava apenas através de suas manifestações de ódio por parte de seus líderes, mas também através do trabalho minucioso de uma imprensa que divulgava as medidas de uma burocracia repressora. A transformação do terror em regulamentações detalhadas conferia, pelo próprio detalhismo, um caráter mais ameno ao totalitarismo, que se escondia debaixo da máscara do cumprimento do dever. Assim, Rosa recorre ao regulamento de uma piscina para literalmente encenar uma situação, pois a cena que descreve possui tudo para se transformar em idílio:

Passei hoje, com Ara, à tarde. Fomos pela beira do Alster. Num recanto da margem, perto da *Lombardsbrücke*, para o lado de cá (da minha casa), vi uma praiazinha para crianças. Pequeninha enseada, protegida, de um lado, por um pernambuco de pedra, ganho pelas ondas do lado, que vão e vêm por entre as pedras, convertendo-o em cachoeira. Marrecos flutuam, dando o peito redondo ao ímpeto em miniatura das ondas, ou mergulhando as cabeças. A 2 metros da terra, uma tela, firme em estacas. Os garotos podem nadar ali dentro. Há um quadrado, espécie de vasto caixão de areia, para os garotos brincarem. Perto, os salgueiros-chorões. Ondazinhas vêm lambe a praia de brinquedo. E... mas... para estragar toda a mansa poesia do lugar: arvoraram, num poste, uma taboletazinha amarela: “Lugar de brinquedo para crianças arianas”... (ROSA, 2006).

Para Rosa, não basta ser informado sobre a discriminação e a perseguição dos judeus. Por isso, desenha aos poucos uma cena para destruir de forma mais eficiente a impressão de uma convivência pacífica. A irrupção de um regulamento antissemita num aparente idílio, que, além de tudo, faz parte do mundo das crianças, constrói mais uma vez o inconcebível que os jornais procuram transformar em norma e em normalidade. Em oposição ao noticiário oficial, onde as leis criadas pelo nazismo são esmiuçadas até se tornarem irreconhecíveis, os detalhes criados por Rosa fazem parte de uma estratégia que evidencia o terror do nazismo ao extremo.

Por mais incipientes que sejam, as encenações verbais do *Diário*, muitas vezes acompanhadas por desenhos, elas não demonstram a fuga da realidade de um escritor em início de carreira, mas em busca da potencialização estética dessa realidade mediante a linguagem. Entre as afinidades de Rosa com Walter Benjamin, já analisadas por teóricos

como Davi Arrigucci Jr. e Willi Bolle (cf. LAGES, 2002, p. 150, nota 14), poderíamos acrescentar aquela do colecionador. Faz parte da atividade deste “que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas” (BENJAMIN, 2006, p. 239). À maneira dos recortes de jornal, que ganham uma importância própria ao entrarem na “coleção” de Rosa, as palavras são desligadas “de todas as suas funções primitivas”, isto é, comunicativas, para serem reencenadas em outro contexto. O próprio *Diário* é o lugar dessa coleção, assim como todo diário de escritor, uma vez que sua função consiste em “desligar” as palavras do seu uso cotidiano.

## Referências

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196. (Obras escolhidas v. 1)

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196. (Obras escolhidas v. 1)

BENJAMIN, W. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Tradução do alemão de Irene Aron e tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011. p. 49-73.

BRITO, J. B. de. “Outro sertão” ou A lista de Guimarães Rosa. *Imagens Amadas*, 29 maio 2017. Disponível em: <<https://imagensamadas.com/2017/05/29/outro-sertao-ou-a-lista-de-guimaraes-rosa/>>. Acesso em: 30 maio 2018.

LAGES, S. K. As asas da interpretação: notas sobre os anjos em Walter Benjamin e Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo, Ateliê Editorial; FAPESP, 2002. p. 137-150.

LORENZ, G. *Diálogo com a América Latina*: panorama de uma literatura do futuro. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo, EPU, 1973.

NUZZI, V. Na Alemanha, Guimarães Rosa conheceu o anjo Aracy. *Rede Brasil Atual*, n. 102, 14 dez. 2014. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/102/na-alemanha-joao-guimaraes-rosa-conheceu-aracy-7339.html>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

OUTRO Sertão. Direção: Soraia Vilela e Adriana Jacobsen. Brasil, 2013. Documentário (73 min.).

PEIXOTO, M. Guimarães Rosa acompanhou boiadeiros pelos sertões das Gerais em expedição de 1952. *Portal Uai*, 10 jul 2015. Disponível em: <[www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2015/07/10/noticiapensars-,169477/guimaraes-rosa-acompanhou-boiadeiros-pelos-sertoos-das-gerais-em-exped.shtml](http://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2015/07/10/noticiapensars-,169477/guimaraes-rosa-acompanhou-boiadeiros-pelos-sertoos-das-gerais-em-exped.shtml)>. Acesso em: 20 jun. 2018.

ROSA, J. G. *Diário de guerra*. Manuscrito organizado por Eneida Maria de Souza, Georg Otte e Reinaldo Marques. Belo Horizonte, 2006. Não publicado.

SCHOSSLER, A. Brasil relutou até entrar na guerra ao lado dos Aliados. *Deutsche Welle*, 6 maio 2015. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-br/brasil-relutou-até-entrar-na-guerra-ao-lado-dos-aliados/a-18426613>>. Acesso em: 30 maio 2018.

Recebido em: 4 de julho de 2018

Aprovado em: 6 de agosto de 2018



## **Caminhos da consagração: Guimarães Rosa e o julgamento crítico**

### ***Consecration Paths: Guimarães Rosa and Critical Judgement***

Mônica Gama

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Mariana, Minas Gerais / Brasil  
gamamonica@gmail.com

**Resumo:** Quando um autor expõe suas leituras e o modo como avalia diferentes práticas literárias, ele oferece uma oportunidade de compreendermos particularidades da prática literária, percebidas a partir de um ponto de vista interno. Mais que curiosa, essa visão interna nos dá pistas de mecanismos e escolhas relativas à percepção de valores literários. Os escritores, agentes literários dotados de um singular capital simbólico, podem perceber, elucidar e avaliar a literatura de seus contemporâneos, associando suas assinaturas aos nomes dos que desejam integrar o campo literário, por meio da crítica literária, desdobrando-se em um escritor-crítico. Outra forma de intervenção no campo literário por parte de escritores é a participação como jurados de concursos de literatura, cumprindo então um papel avaliativo. Guimarães Rosa não fazia crítica literária publicamente. Negava-se, sobretudo, a comentar seus contemporâneos, mas publicou textos em que ficcionalizou escritores, apresentando-os criticamente. Além desse jogo lúdico, pouco comentado (talvez pelo tom enigmático da brincadeira), exerceu em seus manuscritos algumas facetas de escritor-crítico, como vemos em suas anotações como jurado do prêmio Walmap (1966). Neste artigo, abordaremos textos sobre o concurso Humberto de Campos (1937), quando Guimarães Rosa foi julgado por Graciliano Ramos, e as anotações do prêmio Walmap, quando o autor mineiro assume o lugar de avaliador, observando quais critérios são reatualizados pelos dois escritores para a compreensão de seus contemporâneos. Além disso, abordaremos os

poucos textos assinados por Guimarães Rosa para apresentar escritores estreantes, nos quais podemos perceber outro *éthos* autoral em cena.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; concursos literários; Graciliano Ramos; escritores-críticos.

**Abstract:** When a writer exposes their readings and their way of analysing different literary productions, we have in hands a probing opportunity to comprehend particularities of the literary practice experienced by an inner point of view. More than curious, such point of view evidences mechanisms and choices related to the perception of literary values. Writers, as literary agents skilled with a symbolic and unique power, can elucidate, apprehend, and analyse their coeval colleagues' literature. By becoming critical writers, they associate, through literary criticism, their character with the names of those who want to be part of the literary field. Another way for writers to act in the literary field is by being judges on literary contests, assuming an evaluative characteristic. Publicly, Guimarães Rosa was not a literary critic. He repudiated to comment his coetaneous colleagues. However, Rosa published texts in which he critically presented fictional authors. Besides this ludic game (uncommented probably due to his enigmatic game), he practiced some critical-writer aspects in his manuscripts, as in his notes on the Walmap Contest (1966), in which he was a judge. In this paper, we assess texts about both the Humberto de Campos Contest (1937) and the Walmap Contest, when Rosa took on the judge position. Our objective is to observe which criteria are revisited by both the authors to comprehend their coeval colleagues. At the same time, we analyse the few texts Rosa used to introduce the newcomer writers. In these few texts, we can perceive a different authorial *ethos* on the scene.

**Keywords:** Guimarães Rosa; literary contests; Graciliano Ramos; critical writers.

Era um nome, ver o quê. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe.

(ROSA, 1970, p. 121)

Em 1922 a revista *Klaxon* fazia apelos para o envio de textos em prosa; em contrapartida, na década seguinte, a prosa de ficção alcançou um lugar de destaque entre novos escritores. No início da década de 1930, a ficção brasileira era alvo de uma disputa baseada em uma polarização política e literária: de um lado, o romance social que propunha a figuração do *outro* (proletário, mulher, camponês) e, de outro, o romance intimista que queria figurar o *mesmo* (as classes não proletárias). A



ideia geral sobre o Brasil também mudara: o país que, de acordo com os modernistas, ainda não se realizou passa a ser lido como o país que existe e existe com problemas reais a serem observados, figurados e problematizados, focalizando-se os atores dessa vida em relação aos outros ou concentrando-se em sua vivência íntima de tais processos.

Uma década depois, Guimarães Rosa afirma, em carta de 1946, que havia uma “guerra literária”, na qual “quem pode, deve preparar-se, armar-se, e lutar contra esse estado de coisas. É uma revolução branca, uma série de golpes de estado” (GUIMARÃES, 2006, p. 138). Seria, então, graças à situação de conflito que Rosa silenciaria sua visão crítica sobre literatura e começaria a exhibir, por meio de diferentes aspectos, seu próprio fazer literário? Guimarães Rosa teria desferido seus golpes de estado ao romper limites entre a literatura regionalista e o olhar transcendente e intimista.

Neste artigo serão focalizados alguns aspectos do processo de consagração romanesca na passagem para a segunda metade do século XX no Brasil, tomando-se como percurso os concursos literários dos quais Guimarães Rosa concorreu como candidato, os autores que ele promoveu como agente de valoração literária e o concurso de que ele participou como jurado.

## **1 O concurso literário**

No campo literário, uma das formas de incentivo a escritores é o concurso literário, momento também de consagração simbólica do corpo de jurados. Cabe apontar que o caráter avaliador da atividade literária era exercido pelos escritores, sobretudo nos concursos literários, quando estavam na posição de jurados, vistos, por muitos, como os mais legítimos, uma vez que ocupavam também o lugar de autores.

Graciliano Ramos escreveu algumas crônicas sobre os concursos de literatura no Brasil, chamando atenção para a falta de seriedade na avaliação, assim como para o despreparo ou mesmo descuido de quem oferecia esses concursos, os quais, por vezes, nem pagavam os prêmios oferecidos. Esse é um dos casos que mostra a força de Graciliano Ramos nos periódicos, pois não se furtava a falar sobre seus contemporâneos, apoiar a literatura do Nordeste e atacar os que defendiam uma literatura separada dos problemas da realidade brasileira.

Guimarães Rosa, por sua vez, tinha como conduta esquivar-se de avaliações acerca da literatura de sua época, com exceção de

poucos textos de apresentação de escritores estreantes e de projetos de ensaios que ficaram inacabados. Mostrou, sobretudo, uma recusa a se envolver em polêmicas. O silêncio diplomático da enunciação crítica foi rompido, no entanto, em sua escrita privada, por exemplo em cartas e em anotações sobre um concurso literário de que participou. O autor se nega à posição de escritor-crítico e, mais ainda, à posição de comentador do contemporâneo. Medo de errar? Jogo perigoso em tempos de guerra literária? Construção de uma imagem de autor ausente, preocupado apenas com a sua obra? É notável que enquanto escritores como Mário de Andrade, Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade expuseram suas opiniões publicamente sobre a literatura produzida por seus contemporâneos, Guimarães Rosa decidiu-se pela abstenção, muitas vezes entendida como discrição diplomática.

Guimarães Rosa colocou-se em avaliação, inicialmente, por seus futuros pares, quando disputou concursos literários. O primeiro concurso de que participa fica muitas vezes esquecido pela crítica. Trata-se do concurso da revista *O Cruzeiro*, em 1929, com júri formado pela redação da revista, quando ganha com três contos. O prêmio foi dividido com o historiador Nelson Werneck Sodré, que apresentou o conto “Satânia”. Na época, o júri se surpreendeu com a idade de ambos os vencedores, 21 e 18 anos, respectivamente. O valor do prêmio não era alto, mas para os novos autores era importante, porque o ganhador era publicado na revista com ilustrações assinadas por importantes nomes da época (Marques Júnior, Henrique Cavalleiro, Carlos Chambelland e Osvaldo Teixeira). Segundo Fernando Morais,

Foi tão grande o interesse despertado pelo concurso (cujo júri era composto “pela redação”) que poucas semanas depois a revista foi obrigada a mudar as regras e suspender a recepção de originais. Em tão escasso espaço de tempo, mais de quatrocentos trabalhos tinham chegado à redação, “surgidos tanto dos grandes centros de cultura como dos mais apagados recantos da província”. Incapaz de ler e julgar criteriosamente aquela maçaroca de papel vinda de todo o país, *O Cruzeiro* anunciou: “Somos obrigados a suspender o registro da recepção dos contos para o julgamento final dos enviados até esta data, de modo a não criar para os concorrentes uma situação de longa e modesta expectativa” (MORAIS, 1994, p. 196).

Os contos premiados foram “O mistério de Highmore Hall”, “Chronos Kai Anagke” (“tempo e destino”) e “Caçadores de camurça”. Ilustrados por Carlos Chambelland, os contos são diferentes em estilo e temáticas, abordadas pela assinatura Guimarães Rosa conhecida a partir de *Sagarana*.

Outros dois concursos são importantes para a consagração futura do escritor: em 1936 ganha, por *Magma*, o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras; em 1937 concorre ao prêmio Humberto de Campos, da editora José Olympio, mas é classificado em segundo lugar. O parecer da comissão julgadora de 1936 foi assinado pelo poeta Guilherme de Almeida, que elogia os poemas de forma entusiástica: “nativa, espontânea, legítima, saída da terra com uma naturalidade livre de vegetal em ascensão, *Magma* é poesia centrífuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo uma síntese perfeita do que temos e somos. Há aí, vivo de beleza, todo o Brasil” (EM MEMÓRIA de Guimarães Rosa, 1968, p. 235).

Depois de publicado, ganha os prêmios Sociedade Felipe d’Oliveira (1946), Prêmio Carmen Dolores Barbosa (1957) e Machado de Assis (1961), este último oferecido pela Academia Brasileira pelo conjunto de sua obra. O escritor concorre também ao prêmio Formentor por indicação do editor português e do crítico Oscar Lopes, em 1964, mas a vencedora é Nathalie Sarraute, com *Les Fruits d’or*. Para ter mais chances no concurso, era necessário que *Grande Sertão: Veredas* fosse publicado em francês para que a delegação francesa (Roger Caillois era um dos jurados) o defendesse, o que demora a acontecer; e, quando finalmente ocorre, o prêmio é suspenso por motivos políticos justamente no último ano em que o livro poderia concorrer. O próprio Roger Caillois, em carta a Lourival Gomes Machado, em 1964, intermedia a publicação do livro pela Gallimard e afirma que o livro teria muitas chances em próximas edições. Ele pede ainda que Lourival explique a Guimarães Rosa o valor do prêmio: além da soma em dinheiro (US\$ 10 mil), o valor mais significativo depois do concedido pelo Nobel, o livro seria traduzido em 10 línguas e distribuído em 12 países.

No Brasil da primeira metade do século XX, um concurso ficou muito famoso em razão de quem não ganhou o prêmio – Guimarães Rosa – e de quem deu o voto decisivo para que Rosa ficasse em segundo lugar – Graciliano Ramos. Trata-se do prêmio Humberto de Campos. Esse papel consagrador e de divulgação da obra pode ser analisado mais atentamente quando retomamos esse concurso, que causou polêmica na

época da divulgação do resultado, assim como 10 anos depois, quando os pareceres da comissão julgadora são retomados e ajudam na divulgação de *Sagarana* e na construção da imagem autoral de escritor com um projeto literário gestado lentamente, em busca da perfeição, segundo indicou Graciliano Ramos na crônica “Um livro inédito”, de 1938.

## 2 O concurso da discórdia

Guimarães Rosa, ainda que não participasse abertamente do debate sobre literatura, tinha como hábito recolher a crítica sobre sua obra de forma obsessiva. O primeiro desses álbuns de recortes abre-se justamente com um recorte sobre o prêmio Humberto de Campos, ocorrido em 1937, e promovido pela Livraria José Olympio Editora. Como se sabe, nesse concurso, Guimarães Rosa perde o prêmio para Luís Jardim, que concorria com o livro *Maria Perigosa*. O autor mineiro, por sua vez, concorria com o volume intitulado *Contos* e assinado por Viator – assinatura que, provavelmente, dizia respeito ao fato de que ele, já no Itamarati, iria viajar em breve; o que de fato ocorre e prejudica a localização do autor pela editora, que afirma ter perdido sua ficha de inscrição e não ter conseguido localizar o segundo lugar –, elogiado e indicado para também publicar pela José Olympio.

O recorte que abre o álbum de críticas mencionado anteriormente é o de Marques Rebelo, de 1939, ou seja, anos depois do concurso, o resultado ainda estava sendo discutido. Guimarães Rosa parece reconhecer ali o início da crítica sobre sua obra, ainda que *Sagarana* só viesse a ser publicado em 1946, depois de excluir e retrabalhar algumas das narrativas apresentadas em 1937. O texto de Marques Rebelo relembra o concurso e seu voto na coletânea de Viator, protestando contra o resultado final que colocou o volume em segundo lugar.

Segundo Graciliano Ramos, ao não conseguir eleger seu candidato, Marques Rebelo “gritou, espumou, fez um número excessivo de piruetas ferozes” (RAMOS, 1968, p. 39). No artigo “Um livro inédito”, de agosto de 1939, o autor de *São Bernardo* descreve assim o resultado:

Houve discussão, o júri excitou-se, afinal Viator, perdeu por um voto. Perdeu, mas teve a preferência de Prudente de Moraes, o que sempre vale alguma coisa. E quase chove pancada, argumento de peso nesta capital do futebol e do carnaval, onde os literatos se esquentam desesperadamente e a crítica às vezes deixa o jornal,

entra nos becos, ataca as famílias respeitáveis e acaba em murros (RAMOS, 1994, p. 148).

A violência do campo literário em formação fica evidente no relato – a agressão física poderia até acompanhar a avaliação dos literatos e críticos. Graciliano não cita o nome de Marques Rebelo, mas o alfineta ao evidenciar o voto que de fato “valia”, o de Prudente de Moraes, e acrescenta:

Em virtude da decisão do júri, muita gente supõe que o concorrente vencido seja um escritor de pequena valia. Injustiça: apesar dos contos ruins e de várias passagens de mau gosto, esse desconhecido é alguém de muita força e não tem o direito de esconder-se. Prudente de Moraes acha que ele fez alguns dos melhores contos que existem em língua portuguesa. Nestes tempos de elogio barato opiniões semelhantes fervilham nos jornais e não têm a mínima importância, mas Prudente desdenha os salamaleques e julga devagar. Hesitou entre os dois livros, afinal optou pelo que, tendo graves defeitos, encerra trabalhos como *Conversa de bois*, uma verdadeira maravilha (RAMOS, 1994, p. 148-149).

A disputa entre os jurados fica ainda mais evidente ao não citar a avaliação de Marques Rebelo e qualificar novamente a de Prudente de Moraes, que “julga devagar” e reconhece uma “maravilha” entre os defeitos do livro. O título da crônica de Graciliano indica que o manuscrito lido pode ser compreendido como “um livro inédito”, pronto, ainda que com defeitos.

Graciliano Ramos incomoda-se com o sumiço do autor desse segundo lugar:

Jardim embolsou o prêmio, figurou nas vitrinas, recebeu da crítica umas amabilidades. E Viator não se manifestou, até hoje permanece em rigoroso incógnito: ignoramos se é moço ou velho, em que se ocupa, a que raça pertence. Apenas imaginamos que *é médico e reside no interior, em Minas ou perto de Minas* (RAMOS, 1994, p. 148-149).

Afirma ainda: “esse silêncio não é razoável”, “parece que esse homem não se contenta com o segundo lugar”, questionando, afinal, se é alguém com “orgulho ou modéstia?” (RAMOS, 1994, p. 148-149). Interessante notar que haveria no texto algum tipo de autorrepresentação

autoral, que permitiria ao leitor perceber que o autor era médico e mineiro. Mais adiante, contudo, Graciliano Ramos faz uma avaliação que antecipa a valorização de *Sagarana* por ter um tom universalista em relação a uma dada realidade observável:

Vivem por aí a falar demais em literatura do Nordeste, literatura do Centro, literatura do Sul, num jogo de empurra cheio de picuinhas tolas. *As histórias a que me refiro são do Brasil inteiro: por isso não podemos saber onde vive o autor, um sujeito que sabe o que diz e observou tudo muito direito.*

É preciso que o livro de Viator seja publicado. O meu desejo é que figurem no volume todos os contos, os bons e os maus. A publicação dos segundos justificava a opinião de três membros do júri que funcionou no concurso Humberto de Campos (RAMOS, 1994, p. 194, grifos meus).

Percebe-se que alguns contos daria a ver que se tratava de um autor mineiro e médico – “dois de seus contos me pareceram bastante ordinários: a história dum médico morto na roça, reduzido a trabalhador, e o namoro mais ou menos idiota dum engenheiro com uma professora de grupo escolar”, além de uma página que “cheira a propaganda de soro antiofídico” (RAMOS, 1994, p. 194) –, mas os bons contos seriam de qualquer lugar do Brasil, o que é descrito como um valor.

O assunto do concurso volta novamente em outra crônica. Em “Prêmios” (agosto de 1939), Graciliano Ramos afirma que o valor baixo oferecido pelos prêmios indicava a impossibilidade de que os autores vivessem apenas de literatura. Diante de tantos textos escritos,

o editor não surge, os júris espalham por todo o país amarguras e humilhações. Mas os candidatos vencidos não se desanimam: endireitam seus produtos, depois de ligeiro abatimento, e, quando chega outro concurso, lá vão colher novas decepções.

É possível que nestes últimos tempos a qualidade da mercadoria tenha melhorado. Entre sessenta volumes remetidos à comissão do *Humberto de Campos* havia seis ou oito bem legíveis e dois bons. Infelizmente a livraria só dava um prêmio. Ou felizmente. Se desse dois, talvez o autor do livro bom que foi preterido estivesse hoje ligando pouca importância às suas ocupações de médico ou de agricultor e tomasse o caminho errado (RAMOS, 1994, p. 194).

Note-se a permanência nessa crônica de alguns dos incômodos do escritor em relação ao concurso: geralmente o editor não surge, mas, no caso do concurso Humberto de Campos, o editor buscava Viator, o autor do segundo lugar; as desavenças entre os jurados; a não desistência dos candidatos que perdem – à exceção do que parece ter acontecido com esse preterido. A respeito disso, Graciliano afirma que pode ter sido feliz o fato de que Viator não tenha recebido nenhum prêmio pelo segundo lugar, pois, nesse caso, poderia ter se iludido com a literatura em detrimento de suas prováveis ocupações. Assim, mais uma vez, Graciliano parece reconhecer a atividade do autor como sendo a medicina ou com algum tipo de relação com o ambiente rural.

Com o lançamento de *Sagarana*, em 1946, Graciliano Ramos novamente vai a público falar sobre o concurso Humberto de Campos. Inicia justamente falando sobre a dificuldade de se ter editor para os livros que “inundam o mercado”, ao contrário do que aconteceu no referido concurso, quando o “editor rigoroso” buscou o “literato inédito, desconhecido, tão desconhecido que até lhe ignorávamos o nome” (RAMOS, 1968, p. 38). Segundo Graciliano, por prova de “consideração”, inserem escritores como ele em júris, e, diante dessa “maçada”, ele decide então “não ler nada, jogar o trabalho sobre o resto da comissão”, mas todos fazem o mesmo e então o trabalho se prolonga; neste concurso, entretanto, “cinco indivíduos [...] indispostos ao elogio, enfatiados, decidiram ler mais de cinquenta volumes” (RAMOS, 1968, p. 39). Graciliano passa então a narrar como é o cotidiano de um processo de avaliação:

A gente folheia o troço, bocejando, fazendo caretas, admite enfim que a leitura é desnecessária; solta-o, pega um papel, rabisca um título, um pseudônimo, um zero, às vezes qualquer reflexão enérgica. E passa adiante. Alguma coisa razoável é posta de lado e mais tarde se examina.

Aborrecendo-me assim, abri um cartapácio de quinhentas páginas grandes: uma dúzia de contos enormes, assinados por certo Viator, que ninguém presumia quem fosse. Em tais casos rogamos a Deus que o original não preste e nos poupe o dever de ir ao fim. Não se deu isso: aquele era trabalho sério em demasia. Certamente de um médico mineiro e lembrava a origem: montanhoso, subia muito, descia – e os pontos elevados eram magníficos, os vales me desapontavam (RAMOS, 1968, p. 39).

O desinteresse geral causado pela maioria dos livros é interrompido pelo livro de Viator, mas, por seu desequilíbrio entre as partes, não recebe o voto de Graciliano. Diante dos ataques de Marques Rebelo, afirma ter se defendido com “três armas: o doutor, a professora, as injeções antiofídicas”. Placar final: Graciliano Ramos foi seguido por Dias da Costa; Prudente de Moraes acompanhou Marques Rebelo; e Peregrino Júnior pediu dois dias pra dar seu voto, escolhendo, como sabemos, *Maria Perigosa*. Depois de narrar novamente que ficara desgostoso com o sumiço de Viator, pois desejava “vê-lo crescer”, talvez convencer-se de que havia se enganado, “afinal os julgamentos são precários” (RAMOS, 1968, p. 42), Graciliano descreve o encontro com Guimarães Rosa e sua “inteligência livre de mesquinhez”, que ouviu e concordou com suas críticas. Nessa crônica descobrimos que um dos primeiros artigos escritos depois do concurso foi feito por pedido de José Olympio para encontrar Viator.

O sumiço do escritor agora vem explicado em termos de qualidade: dono de uma arte “terrivelmente difícil”, que nega o improvisado, em atitude antimodernista, Guimarães Rosa só poderia mesmo demorar muito, em “lentidão bovina”, para escolher a “palavra simples” e dar a “impressão de vida numa nesga de catinga, num gesto de caboclo, numa conversa cheia de provérbios matutos”, com um “diálogo rebuscadamente natural” (RAMOS, 1968, p. 45). Assim como um bom crítico é aquele que julga devagar, como Graciliano afirmara a respeito de Prudente de Moraes, um ótimo escritor é aquele que não tem pressa, que rumina lentamente seus textos. Graciliano chega a predizer que Guimarães escreveria um romance, mas que, de acordo com seu ritmo, só estaria pronto em 1956, o que, de fato, vai ser confirmado com *Grande Sertão: Veredas*.

### **3 Crítica como consagração: apresentar seus contemporâneos ao campo literário**

Um momento que parece ser de exceção, na verdade, confirma a regra: entre fevereiro e julho de 1961, Guimarães Rosa publicou textos de poetas desconhecidos que gostaria de indicar aos leitores, mas esses textos são ficções rosianas. Foram três pequenas coletâneas de poemas (outras duas ficaram inéditas). Em cada conjunto, escreveu breves comentários a fim de apresentar os poetas. No entanto, os poetas eram invenções do



escritor e seus nomes eram anagramas de João Guimarães Rosa: Soares Guíamar, Meuriss Aragão, Romaguari Sães e Sá Araújo Ségrim.<sup>1</sup>

Assinar Guimarães Rosa (o criador de *Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas*, dentre outras descrições contidas em seu nome de autor) na qualidade de fiador do valor do que se apresentava aos leitores foi um jogo lúdico entre a identidade ficcional e o autor reconhecido pelo público. Os textos de apresentação não constituíram um exercício de crítica propriamente dita, mas mostravam ao público, ironicamente, a criação de um autor a partir do alinhamento de seus textos a uma “personalidade” que, neste caso, dizia respeito ao próprio Guimarães Rosa. Na época em que a crítica se profissionaliza, Guimarães Rosa figurava-se como autor que se preocupa em apresentar novos (e falsos) escritores, mas vale lembrar que ele também produziu esse tipo de texto para autores reais.

Graciliano Ramos informa na abertura da crônica “Justificação de voto”<sup>2</sup> que estava reticente em ocupar o papel de prefaciador de um livro, pois não gostava de apresentações (o que ele chama de “narizes de cera”) assinadas por “padrinhos”, que sugerem uma aparente suficiência do livro:

Pergunto a mim mesmo a serventia dum prefácio em obra de ficção. Se ela precisa dessa espécie de asbesto que a preserve da malevolência pública, não está realizada. Em geral as explicações de encomenda são inúteis. Parece que solicitam a condescendência dos leitores, exagerando qualidades boas e escondendo defeitos. De algum modo são cartas de recomendação aos críticos. A estes compete escarafunchar, interpretar, julgar, trabalho que o encarregado do introito não poderia decentemente fazer, por falta de independência (RAMOS, 1994, p. 143).

Ao passar o bastão para os críticos, que deveriam se encarregar da análise, a apresentação de um escritor teria a função de carta de recomendações. A crônica-prefácio de Graciliano Ramos sublinha

---

<sup>1</sup> Trata-se dos textos: “Às coisas de poesia”; “Novas coisas de poesia”; “Quando coisas de poesia”; “Ainda coisas de poesia” e “Sempre coisas de poesia” (ROSA, 1978).

<sup>2</sup> O texto foi elaborado a pedido de José Carlos Borges para o livro *Neblina*, que ganhou o primeiro lugar do concurso de contos da revista *D. Casmurro*, em 1940. No texto, Graciliano Ramos descreve a desorganização do prêmio e o processo de leitura desses textos que concorriam a concursos. Abordando o excesso de trabalho que envolvia tais concursos, o texto revela aspectos do lugar ocupado por intelectuais postos na posição de avaliadores na década de 1930-40.

aspectos relevantes do campo literário da ocasião e interessa também pela forma de exposição do autor, que, cumprindo um papel que ele mesmo recrimina, o faz mostrando-se crítico desses procedimentos.

A pedido de autores, Guimarães Rosa escreveu alguns prefácios e orelhas de livros que, semelhantes ao texto de Graciliano Ramos, exemplificam momentos em que o autor se ocupou da função de leitor e autor capaz de reconhecer outros autores. Ele também incentivou a escrita de livros por bons contadores de estória, como Osório Alves de Castro, autor de *Porto Calendário* (1961). Guimarães Rosa, por intermédio de Paulo Dantas, soube que Osório havia escrito uma carta em que contava causos da região do Rio São Francisco e pediu para que o amigo interviesse junto ao destinatário para que lhe cedesse uma cópia:

você me falou de um capiau sãofranciscano que escrevera ao Herculano Pires uma carta ‘gozada’, *despejando forte*. Não conheço pessoalmente o Pires, mas gosto dele [...] você não podia pedir-lhe que me mandasse a carta, dada, ou emprestada, ou por cópia?!! Arranja isso para mim, mano-velho, *coisas à mão, do São Francisco, não posso deixar de ver* (DANTAS, 1975, p. 61, grifos meus).

O comentário feito em carta de 1957, a partir da leitura da referida carta, mostra o entusiasmo de Guimarães Rosa:

Pudesse, eu ia lá, em Marília, *conversar com ele, três noites e três dias, seguidos, sem pausa nem pio, sem fio de pavio*. Foi para mim uma rajada, um desembesto, um desadoro, um desabalo. Não tenho palavras. Foi um filme doido, vero, cinerama, passando diante de mim, de minha velhice-na-infância. Relembrei, de repente, mais um milhão de fatos, de ricas coisas. *Vou relembrar mais*. Vou despejar. Deus é grande. [...]

E vê se pode mandar dizer ao Osório Alves Castro que escreva logo, logo, logo, o “Porto Calendário”, que deve ser alguma coisa carnuda e tutanuda, já estou certo – ele escreve, na carta se vê, milhões de vezes – com uma *verdade de realidade e de arte*, com um ferver novo, uma tremenda e poderosa pulsação de vida. Esse homem Osório Alves Castro eu quero ver, ouvir, abraçar e conhecer, para admirar mais. Será que ele nunca vem ao Rio? (DANTAS, 1975, p. 71, grifos meus).

“Verdade de realidade e de arte”. O elogio, o mais efusivo feito por Guimarães Rosa, ficaria em âmbito privado, uma vez que ele não fez a apresentação do livro em 1961. A carta comentada, porém, aparece na revista *Diálogo* (1957), provavelmente por intermédio de Guimarães Rosa, acompanhada de uma nota do autor de *Porto Calendário*, que informa que o incentivo fora determinante para a empreitada da escrita do romance.

O nome de Guimarães Rosa serviu para eleger (ao menos naquele momento) alguns autores que estavam entrando no campo literário.<sup>3</sup> O livro *De Sete Lagoas aos Sete Mares* (1960), do político José Antônio de Vasconcellos, tem um texto de apresentação intitulado “Simplex passaporte”, de Guimarães Rosa. O livro de crônicas, mornamente apresentado, elogia principalmente o fato de o autor ser um sertanejo que viajou o mundo levando consigo a sensibilidade de sua origem:

e eu quereria mesmo crer, ao cerrar a leitura, que Vasconcellos Costa, ao ausentar-se do território pátrio, nada melhor pretendeu que poder senti-lo mais, tê-lo mais, com a perspectiva de distância e ausência, e a dimensão de afetiva descoberta, por eles conferida.

Para uma viagem dessas, pois, apraz-me em visar-lhe cordialmente o passaporte (ROSA, 1958a).

A avaliação assemelha-se a uma espécie de autocomentário: Guimarães Rosa era alguém que também viajou o mundo, mas decidiu descrever o Brasil; por isso, o texto de apresentação é assinado pela identidade diplomática do escritor, que pode, em posse de ambas as funções (escritor e diplomata), visar o passaporte (o primeiro livro) do apresentado.

Para *O segredo de Sinhá Ernestina* (1967), de Eduardo Canabrava Barreiros, Guimarães Rosa escreve a orelha do livro, reproduzida no interior deste, antecipada de uma nota da editora informando que se trata de um texto feito “‘A TÍTULO EXCEPCIONALÍSSIMO’, como nos foi declarado”. O texto da orelha e sua cópia no interior do livro aparecem acompanhados da reprodução da assinatura de Guimarães Rosa e da data de sua composição (21 de setembro de 1966). A apresentação intitula-se “Dezesseis vezes Minas Gerais”, em referência aos dezesseis contos do volume que abordam a realidade da região mineira do Urucuia, chamando a atenção para a capacidade das narrativas de criar memórias: “lendo-o,

---

<sup>3</sup> Ele escreveu textos de apresentação também para livros de Gilberto Freyre e Geraldo França de Lima.

qualquer um pode ter lembrança de sítios que nem nunca viu”. Isso confirmaria que Canabrava Barreiros “é de fato um contista”.

Na avaliação mais direta do conjunto de contos, afirma que o livro “vale e contribui”, porque seria uma peça do alicerce da literatura brasileira:

*Sinhá Ernestina* é livro que vale e contribui, que a gente ama e admira, que se pode ler depressa, para sentir devagar. Acho que, principalmente, porque *ficaram faltando, no desenvolver-se de nossa literatura, peças indispensáveis, nos fundamentos e alicerces. E nunca é tarde para provê-las* (ROSA, 1967, grifos meus).

A crítica é rigorosa, pois parece sugerir que nossa literatura chegou a resultados muito bons, sem escritores que realizassem satisfatoriamente os seus “fundamentos”. Guimarães Rosa – autor festejado pelos críticos impressionistas dos rodapés literários, transformado em ícone pela crítica universitária e discutido pelo que fez de semelhante ou em continuidade ao projeto literário de autores como Joyce – seria, ele mesmo, o ponto alto dessa escala evolutiva literária.

O texto de apresentação mais longo foi escrito para o livro de Paulo Rónai, *Antologia do conto húngaro* (1958), intitulado “Pequena palavra”, no qual Guimarães Rosa explora sua própria erudição linguística, apresentando também a cultura húngara ao leitor (inclusive os hábitos boieiros húngaros). O escritor elogia o que na língua húngara permite grandes possibilidades poéticas: liberdade em criar neologismos, em mexer em suas estruturas, em experimentar continuamente. É evidente que ele elogia aspectos importantes para o seu próprio fazer poético:

Vale é o valível. Imissões adúlteras não são ilegítimas. A seiva arcaica se redestila. Absorvem-se os ruralismos. Recapturam-se as esquivas florações da gíria. Entre si, as palavras armam um fecundo comércio. Molgável, moldável, digerente assim – e não me refiro em espécie só à língua literária –, ela mesma se ultrapassa; como a arte deve ser, como é o espírito humano: faz e refaz suas formas (ROSA, 1998, p. XII).

Os escritores que podem contar com a língua húngara (“os felizes escritores húngaros”) são elogiados pela liberdade de criação e de personalização do idioma, o que resultaria um “seu ser escrito” ou, em outras palavras, na autoimagem do escritor revelada por seu modo de se relacionar com a língua:

Nesse contínuo operatório, querem não menos as operações estéticas fantasistas. O que eles buscam, às inspirações, toda-a-vida, é a máxima expressividade, a mais ponta para penetrar a matéria; o jogo eficaz. *São todos individualistas*. Desde que o entenda, *cada um pode e deseja criar sua 'língua' própria, seu vocabulário e sintaxe, seu ser escrito*. Mais do que isso: cada escritor húngaro, na prática, quase que *não pode deixar de ter essa língua própria, pessoal* (ROSA, 1998, XIII, grifos meus).

Percebe-se a relação de proximidade entre sua própria atitude estética e a dos escritores húngaros, como se o prefácio para a tradução de Paulo Rónai pudesse servir de manifesto para o escritor mineiro. Aliás, no mesmo ano, Guimarães Rosa usa o termo *individualista* para definir-se em uma carta a Vicente Ferreira da Silva, de maio de 1958, citada por Paulo Dantas:

Desconfio que sou um individualista feroz, mas disciplinadíssimo. Com aversão ao histórico, ao político, ao sociológico. Acho que a vida neste planeta é caos, de queda, desordem essencial, irremediável aqui, tudo fora de foco. Sou só religião – mas impossível de qualquer associação ou organização religiosa: tudo é o quente diálogo (tentativa de) com o  $\infty$ . O mais, Você deduz (DANTAS, 1975, p. 8-9).

O escritor assinou também a apresentação do livro *Leon Morin, Padre*, de Béatrix Beck (ROSA, 1958). O romance, que ficou famoso em sua transposição para as telas em 1961, é descrito com entusiasmo pelo escritor mineiro:

é com traços de água-forte que Béatrix Beck (ex-secretária de André Gide) nos pinta esse duelo atroz em que se debatem de um lado a espiritualidade de uma alma trabalhada pela graça e do outro a cegueira de uma paixão imediata e louca. O drama vivido por Barny empolgará o leitor mais indiferente, conduzindo-o a um desenlace que é como um ponto de interrogação a imprimir ao livro dimensões que transcendem as dos seus simples limites aparentes.<sup>4</sup>

O resumo é semelhante ao núcleo dramático do episódio de Maria Mutema, de *Grande Sertão: Veredas*, no qual uma mulher passa a perturbar um padre, em um embate que poderia ser descrito com

---

<sup>4</sup> IEB. JGR- JGR-M-20,74A. Caixa 055; JGR-M-23,07. Caixa 058.

as palavras escolhidas por Guimarães Rosa para falar do romance de Beck: “de um lado a espiritualidade de uma alma trabalhada pela graça e do outro a cegueira de uma paixão imediata e louca”, que resulta um questionamento acerca do bem e do mal, um “desenlace que é como um ponto de interrogação a imprimir ao livro dimensões que transcendem as dos seus simples limites aparentes”.

#### **4 Em busca da pesca submarina: Guimarães Rosa avaliador**

A crítica enquanto avaliação, julgamento, era assumida pelos escritores, sobretudo quando estes ocupavam o lugar de jurados em concursos literários. Guimarães Rosa escreveu textos apresentando escritores que estreavam no campo literário com uma postura diferenciada da posição assumida pelo escritor para avaliar, na solidão de seu escritório, aspirantes a escritores em textos ainda sem circulação pública que participavam de um concurso literário.

Em 1966, Guimarães Rosa foi convidado pelo crítico literário Antonio Olinto para compor com ele e Jorge Amado o júri da segunda edição do prêmio Walmap. Na edição anterior, 1965, Assis Brasil ganhara com *Beira rio, beira vida*. Também nela, Guimarães Rosa teve influência ao ler a primeira versão do livro vencedor, em 1957, tendo sugerido algumas modificações a Assis Brasil. Em depoimento, depois da eleição, Assis Brasil conta que concorreu, mas não acreditava no prêmio, pois o júri não era qualificado para avaliar textos de desconhecidos. A segunda edição do prêmio contou com 222 concorrentes, um recorde mundial, segundo seus organizadores, número explicado em parte pelo alto valor do prêmio, que o tornava o mais importante no país.

Guimarães Rosa produziu dois cadernos de anotações relativos ao prêmio Walmap, que se encontram no acervo de sua esposa, Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, no IEB. É possível ver nesses cadernos aspectos da leitura avaliativa do escritor.<sup>5</sup> Os quatro primeiros livros avaliados, por exemplo, têm os enredos descritos em linhas gerais; depois, o escritor fornece notas breves de sua avaliação, não se referindo mais aos enredos. Em alguns dos comentários, parece haver uma preocupação quanto à avaliação dos outros jurados, pois Guimarães Rosa avisa quando não será admissível nenhum prêmio ou menção. É provável, então, que

---

<sup>5</sup> IEB. ACGR-2184. Caixa 42.

o escritor duvidasse que os outros dois leitores conseguissem perceber os mesmos defeitos que ele.

Segundo testemunho de Jorge Amado, em *Navegação de cabotagem*, não foi o que aconteceu, visto que ele e Guimarães Rosa concordaram prontamente em premiar *Jorge um brasileiro*, de Oswaldo França Júnior. Mas Jorge Amado, por sua vez, não imaginava que suas escolhas seriam semelhantes às de Guimarães Rosa: “incrível a coincidência de opiniões, raríssimas as discordâncias”. Essas semelhanças entre os nomes listados pelos dois escritores teriam sido tamanhas que decidiram premiar um candidato que não representasse diretamente as preferências literárias dos dois escritores:

no momento de se escolher o último premiado, eu disse a Rosa, que comandara a escolha dos laureados anteriores: Rosa, já demos quase todos os prêmios a romancistas que são de nosso gosto literário, vamos dar pelo menos um a quem não seja de nosso partido, Olinto concordou, fomos atrás de um romance intimista, decidimos pelo de Rangel (AMADO, 1992, p. 478-479).

Quanto aos livros que, para Guimarães Rosa, não poderiam ser premiados, confere-se já na primeira nota: “Imoral, nojento, sem arte, sem valor. [...] Termina com um chorrilhão de conceito, pretensiosamente ‘existencialistas’ [...]”. Em uma segunda campanha de escrita, Guimarães Rosa anota, na mesma página, em caneta azul “INFECTO. Não pode ter prêmio nenhum! (Nem menção)”.<sup>6</sup>

A propósito de *A perfeição do vazio*:

Urbano. Pretensioso.  
Literatizante.  
Frases em alemão.  
Carta em romeno.  
Diálogos em romeno...  
  
Horível.  
NADA. NADA. NADA.<sup>7</sup>

Os termos da avaliação dão uma ideia dos valores buscados por Guimarães Rosa, opostos a aspectos como “pretensioso” e “literatizante”,

---

<sup>6</sup> Livro n. 1, *Fruto da noite*, de Bisca.

<sup>7</sup> Livro n. 39, *A perfeição do vazio*, de Eisenberg.

explicados provavelmente pela inclusão de passagens em outras línguas, que dariam a entender uma falsa erudição. Em comentário a outro concorrente, Guimarães evidencia as duas posições reprováveis: “(Este não é dos simplórios, mas dos pretensiosos)”.<sup>8</sup>

Entre os extremos, havia os de boa redação, mas que não apresentavam uma proposta estética bem definida: “[...] bem feito, inteligente. Bem escrito. / MAS não passa de uma hábil e pungente reportagem. / NÃO”.<sup>9</sup> Ou ainda, o que causa prazer de leitura, mesmo sem “pretensão literária”:

Gostoso. Li-o inteiro, o único que me deu real prazer de “leitor comum”. (o “anônimo” do mergulho de pesca submarina [?])  
 MAS, romance de enredo, sem pretensão literária, não pode ter prêmio.  
 (MAS, se eu fosse editor, o editaria).<sup>10</sup>

Mais uma vez, a notação serve para lembrá-lo de que o livro não mereceria nenhum prêmio, agora acrescida de um comentário sobre a possibilidade de sua edição. Aliás, o escritor distinguia avaliação de comentário pessoal, o qual era sempre escrito entre parêntesis, uma espécie de sinalização da mudança de voz autoral. Colocando-se na posição de editor, Guimarães Rosa acredita que o livro poderia ser interessante para uma parcela de público que procura o prazer do “romance de enredo”, a literatura de consumo. A distinção entre o leitor comum – que busca prazer – e a pretensão literária – que pode levar ao prêmio, mas que também é perigosa (pode resultar no “literatizante”) – revela o conceito de obra de arte para o autor e, ao mesmo tempo, o seu parâmetro crítico.

No rol de avaliações positivas, encontram-se sínteses como “Otimérrimo”,<sup>11</sup> “(PUXA!...)”<sup>12</sup> e outras passagens mais desenvolvidas, que mostram, por exemplo, a mudança de opinião do escritor:

<sup>8</sup> Livro n. 31, *A estátua*, de Arabesco.

<sup>9</sup> Livro n. 43, *Diagnóstico TP*, de Realista.

<sup>10</sup> Livro n. 72, *Signo de gêmeos*, de Arce Bispo.

<sup>11</sup> Livro n. 151, *As duas faces do tempo*, de Heráclito Agostinho. Está anotada a data de leitura: “Li em 6 de maio de 1967”.

<sup>12</sup> Livro n. 33, *Fuga*, de Belriss Ascbar.



Boa linguagem. Estilo autêntico, próprio, pitoresco.  
folclorejante [...] Vale ser relido!  
(fraco)<sup>13</sup>

(A mulher narra.)

[...]

(Erótico) Detalhes eróticos.

Mas tem interesse. (mas dentro do círculo)

Complexidade humana. Autenticidade

[...]

(Depurado, poderia ser um belo, verdadeiro, pungente livro)

MAS, assim como está?

?? (Acho que não)

É um dos melhores)!<sup>14</sup>

No primeiro julgamento crítico, a autenticidade do estilo e o *folclorejante* não se sustentam ao final da leitura. No segundo, a avaliação de autenticidade vem depois de outros comentários e cercado de dúvidas quanto ao valor do livro, que são desfeitas ao final da leitura. A autenticidade é um ponto reincidente na análise dos livros:

Começa rico, AMAZÔNICO, pitoresco = rio, água, peixes, jacaré,  
[...]

Detalhes novos, autenticíssimo. [...]

(Monologado. Monólogo indireto)

(Como um poemão da terra. Super-Cobra-Norato?)

Bom!

A considerar.<sup>15</sup>

O pitoresco e o autêntico retornam como pontos de análise, aspectos agora comparados ao poema modernista de Raul Bopp, de 1931. É o equilíbrio entre o pitoresco e o diálogo com a tradição literária que o autor busca:

---

<sup>13</sup> Livro n. 24, *Tomabdor*, de Jonomofi.

<sup>14</sup> Livro n. 42, *Torre de Babel*, de Mirinha. A última linha está escrita em caneta azul, mostrando que se trata de comentário posterior ao restante, que estava escrito a lápis grafite.

<sup>15</sup> Livro n. 34, *Chuva Branca*, de Itamar Paraguassú.

Começa nebuloso, sombrio, meio surrealista, sub-Clarice.

[...]

MERECE, pelo menos, SER CONSIDERADO.

Pessoa com leituras. [...]

Lembra-me Giradoux? Cita Sartre.

Muita “ciência”

Livro estranho. Original.

[...]

Visionário (livro). Positivamente, é algo diferente. Merece reexame. Não tem col. vertebral aparente.

Pesca submarina.

Poesia. Mas, às vezes, impropriedades.<sup>16</sup>

“Pessoa com leituras”, livro “estranho” e “original”, qualidades acentuadas pela ideia de que o autor conseguiria uma construção literária sem a “coluna vertebral aparente”. A notação sobre o início parte do nebuloso para chegar a algo que seria uma crítica, já que seria algo “sub-Clarice”. A dúvida sobre qual prosador seria lembrado pelo próprio Guimarães na leitura vai dar a pista para a avaliação final: o jurado reconhece algo de Clarice (a estranheza da prosa poderia ser uma cópia do estilo da escritora), a citação de Sartre, mas fica em dúvida quanto ao que seria uma sugestão de Giradoux. A originalidade está diretamente ligada à estranheza.

Para indicar a qualidade do livro, Guimarães Rosa, por vezes, emprega a imagem de “pesca submarina”. O que revela o elogio? Numa pesca submarina, estamos armados pra enfrentar a quietude e para um ambiente que nos envolve inteiramente – estando submersos, nosso olhar deve se acostumar a outro tipo de incidência da luz, nossos outros sentidos também são reorganizados, nossos movimentos se tornam lentos, mas leves, somos visitantes em um mundo que não é nosso e estamos prontos para nos surpreendermos com sua dinâmica e seus seres.

Somado a outras pistas de leitura, trata-se do processo de leitura que descobre o livro aos poucos, ou seja, a qualidade se revela quando o texto é construído de forma que o leitor possa surpreender-se aos poucos, descobrindo conexões entre personagens e percebendo camadas de interpretação. Para não ser simplório, nem pretensioso, é preciso proporcionar uma experiência de leitura semelhante à “pesca

<sup>16</sup> Livro n. 4, *Noite de Uriel*, de Augusto Setembrino.

submarina”, ou seja, para encontrar o que se procura, é preciso ir munido de instrumentos e adaptar o olhar para uma nova realidade, que vai se mostrando, enigmaticamente, aos poucos.

A leitura das notas feitas por Guimarães Rosa mostra o tipo de postura que ele assume (sobretudo a de “leitor-juiz”), expondo, ainda que em linhas gerais, o seu juízo crítico e os parâmetros literários mobilizados para a avaliação.

\*

Em carta a Álvaro Lins, em 1949, Guimarães Rosa narra suas leituras:

tenho estudado Dante, no italiano; com as fartas notas de pé de página, não é difícil, experimente; e vale a pena, se vale!, ali tenho descoberto ou re-descoberto muita coisa. Fora da *Divina Comédia*, a última coisa que li foram dois romances de Graham Greene: *The Power and the Glory* e *The Heart of the Matter*. Gostei muito. Você já leu Evelyn Waugh? Só conheço dele *Brideshead Revisited*. Gostei, mas muito menos. Não sei se estou certo ou não, mas penso ter encontrado em Gr. Greene influência forte dostoiévskiana, e localizado várias ilhotas proustianas no livro de Ev. Waugt acima citado. *Sem querer nem poder, será que estou fazendo crítica literária?* (ROSA, 1995, p. 7, grifos meus).

Essa atitude de negação ou mesmo de desconfiança da crítica mostra-se na quase ausência do discurso crítico em relação aos seus contemporâneos.

O escritor fala em entrevista (1965) que um bom crítico literário precisa basear suas opiniões na compreensão do texto literário, desejando “completar junto com o autor um determinado livro”. Além de ser “intérprete ou intermediário”, o crítico estabeleceria um diálogo com o autor, “uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes. Ela (a crítica) exerce uma função literária indispensável. Em essência, deve ser produtiva e co-produtiva, mesmo no ataque e até no aniquilamento se fosse necessário” (LORENZ, 1983, p. 75-76). Guimarães Rosa escolhe a mesma imagem para se referir ao bom escritor e ao bom crítico:

O mau crítico, irresponsável ou estúpido, neste caso é a mesma coisa, é um demolidor de escombros, dedicado a embrutecer, a falsificar as palavras e a obscurecer a verdade, pois acha que deve servir a uma verdade só conhecida por ele, ou então ao que se poderia chamar seus interesses. O escritor, naturalmente só o bom escritor, é um descobridor; o mau crítico é seu inimigo, pois é inimigo dos descobridores, dos que procuram mundos desconhecidos. [...] O bom crítico, ao contrário, sobe a bordo da nave como timoneiro (LORENZ, 1983, p. 76).

A função literária da atitude “produtiva e co-produtiva” em relação ao texto seria uma forma de “viver junto”, de ajudá-lo a “enfrentar sua solidão” (LORENZ, 1983, p. 75). O desejo de escrever em parceria parece ter se realizado nas cartas trocadas com os tradutores, momento em que ele pôde reler e reescrever a sua obra a partir do olhar do outro.

Apresentar outro escritor é em si uma demonstração de distinção autoral, afinal, são as insígnias de um nome reconhecido por leitores, autores e críticos que entram em cena para confirmar a qualidade de outro autor e identificá-lo como semelhante. Se o escritor assina muitos textos elogiosos, é provável que seja acusado de falta de sinceridade ou inaptidão em reconhecer um verdadeiro talento.

O concurso literário coloca escritores consagrados no papel de avaliadores dos que pretendem ingressar no campo literário. Vimos como as descrições de Graciliano Ramos dão mostras da pouca autonomia da literatura no Brasil da primeira metade do século XX, quando os prêmios eram baixos, os avaliadores, despreparados, e os autores, muitos. A permanência polêmica do concurso de 1936, quando um escritor como Guimarães Rosa é preterido, e o valor de Graciliano Ramos é posto à prova, a ponto de ter que recorrentemente justificar seu voto, foi um momento notável de nossa história literária, momento de choque entre literaturas, capitais simbólicos e sistemas de avaliação.

Vimos como os autores apresentados por Guimarães Rosa (os ficcionais e os reais) servem como forma de consagração de sua própria literatura. Esses enunciados elogiosos diferem bastante do tom das anotações pessoais relativas ao concurso em que participa como jurado, momento em que a noção de valor surge, ainda que enigmaticamente, ligada à ideia de uma leitura produtiva, ou seja, de um leitor que deve buscar algo, que não pode ser apresentado a um texto que mostre sua “coluna vertebral”. O texto deve propor outro ambiente, diferente do meio aéreo, imersivo, estranho e surpreendente.

## Referências

- AMADO, J. *Navegação de cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- DANTAS, P. *Sagarana emotiva*: cartas de J. Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- EM MEMÓRIA de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- GAMA, M. “*Plástico e contraditório rascunho*”: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. 2013. 323 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- GUIMARÃES, V. *Joãozito*: a infância de João Guimarães Rosa. São Paulo: Panda Books, 2006.
- INSTITUTO de Estudos Brasileiros. Fundo Aracy de carvalho Guimarães Rosa. Documento: ACGR-2184. Caixa 42.
- INSTITUTO de Estudos Brasileiros. Fundo João Guimarães Rosa. Série Manuscritos. Documentos: M-20,74A. Caixa 055; M-23,07. Caixa 058.
- LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97.
- MORAIS, F. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- RAMOS, G. Conversa de bastidores. In: *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 38-45.
- RAMOS, G. *Linhas Tortas*. São Paulo: Record, 1994.
- ROSA, J. G. [Texto de orelha]. In: BECK, Béatrix. *Leon Morin, Padre*. Tradução de Gulnara Lobato de Moraes Pereira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- ROSA, J. G. Simples passaporte. *Diário de Minas*. 1 jun. 1958a.
- ROSA, J. G. Simples passaporte [apresentação]. In: COSTA, V. *De Sete Lagoas aos Sete Mares*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960. p. 9-20.

ROSA, J. G. Dezesesseis vezes Minas Gerais [Texto de orelha]. In: BARREIROS, E. C. *O segredo de Sinhá Ernestina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

ROSA, J. G. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ROSA, J. G. Carta a Álvaro Lins, 16 de nov. de 1950. *Mais! Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 jun. 1995, p. 7.

ROSA, J. G. Pequena palavra. In: RONÁI, P. (Org.). *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. XI-XXVIII.

Recebido em 1º de maio de 2018.

Aprovado em 19 de julho de 2018.



## **A imortalidade de um mortal ou o eu que sou na linguagem**

### ***The Immortality of a Mortal or the Self I Am in Language***

Telma Borges Silva

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, Minas Gerais  
/ Brasil

t2lm1b3rg2s@yahoo.com

**Resumo:** Três dias após tomar posse na Academia Brasileira de Letras, João Guimarães Rosa, o mais recente imortal da Casa fundada por Machado de Assis, vem a falecer, deixando consternados não apenas seus confrades, mas o país inteiro. Este trabalho tem por objetivo apresentar um estudo sobre a imortalidade do escritor de Cordisburgo em três movimentos. Com base nas reflexões de Maurice Blanchot, em “A literatura e o direito à morte” (1997), investiga-se as relações entre morte e imortalidade: primeiro, tentando compreender a repercussão que o evento da morte de Rosa teve na mídia nacional, a partir de hemeroteca criada e mantida pela Academia Brasileira de Letras; segundo, analisando a imortalidade através da linguagem, ao evidenciar de que maneira o autor se imortaliza com sua literatura e pelos desdobramentos crítico-criativos que sua obra provocou; e, terceiro, procurando compreender como o autor imiscui-se em sua própria literatura ao fazer-se personagem de si mesmo, imortalizando-se na e pela linguagem.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; Imortalidade; Academia Brasileira de Letras.

**Abstract:** Three days after assuming a position at the Brazilian Academy of Letters, João Guimarães Rosa, the latest immortal of the House founded by Machado de Assis, passed away, filling with dismay not only his peers, but the whole country. This paper aims to present a study on the immortality of Cordisburgo’s writer in three movements. Based on Maurice Blanchot’s reflections in “Literature and the right to death” (1997), I investigate the relations between death and immortality; firstly in order to comprehend the repercussion that the event of Rosa’s death had in the national press, through

the newspaper library created and maintained by the Brazilian Academy of Letters; secondly, in order to analyze immortality through language, as I highlight how the author lives on his literature or through the critical and creative reverberations his oeuvre provokes; and lastly, in order to comprehend how the author blends in with his own literature, as he transforms himself into a character, immortalizing himself in and through language.

**Keywords:** Guimarães Rosa; Immortality; Brazilian Academy of Letters.

A morte não é nada para nós, pois, quando existimos, não existe a morte, e quando existe a morte, não existimos mais.

Epicuro

Antonio Candido, logo após as publicações de João Guimarães Rosa em 1956, afirma: “na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício” (CANDIDO, 1994, p. 111). Neste trabalho, aceitando o desafio proposto por Candido, me proponho a apresentar uma face inexplorada da vida de Guimarães Rosa e de sua literatura. Qual seja: a imortalidade do autor, alcançada quando da posse na Academia Brasileira de Letras – ABL; o impacto de sua morte, acontecida logo após esse evento, narrado pelos jornais da época e os diferentes expedientes de que o autor se vale para imiscuir-se em sua própria literatura, imortalizando-se não só como escritor, mas também como personagem de si mesmo. Para esse fim, valho-me das reflexões de Maurice Blanchot em “A literatura e o direito à morte”, um dos capítulos de *A parte do fogo* (1997).

A partir de um diálogo com Hegel, Blanchot interroga sobre o ato de escrever, que consiste na contradição segundo a qual para alguém escrever é necessário haver talento, mas esse talento não é nada enquanto esse alguém não se põe a escrever. Ou seja, o talento para escrever só se revela no ato mesmo da escrita de que o escritor necessita para expressá-lo. Desse princípio geral que orienta o texto, Blanchot faz outros questionamentos, tais como o de que a obra, como ideia, está



anteriormente no espírito do escritor, porque o essencial de toda obra é realizado antes como ideia. Contudo, a isso se interpõe outro problema: mesmo com o projeto interior pronto, sem escrever, ninguém é escritor, porque uma obra só tem valor se for realidade enquanto palavra que se desenvolve no tempo e se inscreve no espaço. Então, uma obra que começou num tempo como ideia tem esse momento antes de ser letra como parte de si, já que sem ele a obra seria um problema insuperável.

## **1 A morte de um imortal**

Ao ler matérias de jornais que noticiaram a morte de Guimarães Rosa, organizados na forma de hemeroteca pela Academia Brasileira de Letras, percebe-se, dos necrológios mais elaborados aos textos mais corridos, o pesar com que intelectuais, políticos e a gente simples se despedem de Rosa. Esses documentos contam a história do fatídico dia 19 de novembro de 1967, quando, às 20h45, em casa, sozinho, pois sua esposa – Aracy – estava na missa, João Guimarães Rosa, aos 59 anos, sofre um infarto do miocárdio, tenta chamar um médico, que morava no mesmo prédio que ele. Tão logo chega a sua casa, o Dr. aplica-lhe uma dose de coramina, estimulante cardíaco, mas sem sucesso. O escritor morre poucos minutos após D. Aracy retornar da igreja.

O que chama a atenção de quase todos os noticiários é o fato de que, mesmo a eleição para a Academia Brasileira de Letras tendo ocorrido em 1963, quando foi eleito por unanimidade, num processo que durou apenas 10 minutos, Guimarães Rosa tenha adiado por quatro longos anos o dia da posse, pressentindo que não aguentaria tamanha emoção. Destaco alguns trechos das matérias que li, começando pelo jornal *A Tarde*, de Salvador, em publicação de 20 de novembro:

A morte do escritor não só surpreendeu como causou profunda desolação em todos os círculos, particularmente nos meios literários e diplomáticos, tanto mais quanto ao *tomar posse* na casa de Machado de Assis *aparentava estar no gôzo de perfeita saúde*. Faleceu em seu gabinete de trabalho, quando escrevia um novo livro. (A TARDE, 20 nov. 1967, grifos meus).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Todos os destaques nos textos e manchetes de jornais foram realizados por mim. Doravante, não será mais registrada no corpo do texto a expressão “grifos meus”.

Na matéria intitulada “O coração matou Guimarães Rosa” lê-se: “*Retardou a posse, por entender que ‘ainda não era chegada a hora’*” (NI).<sup>2</sup> Na pequena nota intitulada “Pressentimento”, o jornalista José Mauro menciona a confiança de Rosa: “– *Não tomo posse porque no dia em que o fizer vou morrer*” (NI). Em matéria sem título, temos a seguinte informação:

A morte de Guimarães Rosa teve profunda repercussão na imprensa e nos meios literários de Lisboa. Todos os jornais a registraram com excepcional destaque. No Rio, entre os amigos diletos de Rosa, mais consternados, Josué Montelo. Momentos antes da posse, na Academia, o revolucionário e imortal autor de “Sagarana”, abraçado a Montelo, segredou-lhe: “Creio que não irei até o fim”, ao que redarguiu, com humor o autor de “Na casa dos quarenta”: “*tranquilo (sic) Rosa*”. Já viste noiva morrer no altar? (NI).

Em carta a Edoardo Bizzari, o tradutor italiano da literatura de Rosa, remetida dois anos antes de seu falecimento, o autor mineiro diz o seguinte:

Você não faz, não, não imagina, não pode fazer idéia do estado em que tenho vivido, arrastado, premido, abafado, atormentado sob o peso de tamanhas coisas, que quase não aguento. Tudo isto com pouca saúde, pressão alta, não podendo cortar horas de sono, *não podendo atropelar-me nem angustiar-me, me contendo, me amparando a mim mesmo, segurando-me contra as sacudidelas* (NI).<sup>3</sup>

Nesse depoimento sincero, não há apenas a superstição, como suposto em um dos jornais. Rosa, como médico, conhecia bem seu estado de saúde e os riscos que corria se se deixasse submeter a fortes emoções. Isso leva a crer que o autor economizava anseios e sobressaltos para prolongar a vida. E leva tão a sério essa “dieta” das emoções, que sequer

---

<sup>2</sup> A sigla NI será utilizada para se referir a matérias cujos jornais não foram identificados na hemeroteca da Academia Brasileira de Letras.

<sup>3</sup> Essa missiva foi publicada em *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. Consta entre as páginas 171 e 175.

vai ao lançamento do livro *Acontecências*, da filha Wilma, ocorrido uma semana antes da posse, para não se expor ao risco da morte.

Ainda nessa carta, Rosa dá pistas do seu comportamento místico, que me permitem pensar o quanto há de autoficção em sua literatura e no quanto os jornais que comentaram sua morte se alimentaram dessas informações:

Sem imodéstia, porque tudo isso de modo muito reles, posso dizer a Você o que Você já sabe: que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, *talvez, como o Riobaldo de Grande sertão: veredas, pertença a todas. E especulativo demais. Daí todas as minhas constantes, (sic) preocupações religiosas, metafísicas, embeberem meus livros.* Talvez meio existencialista cristão (*sic*) alguns me classificam assim, meio neoplatônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). *Os livros são como eu sou* (NI).

O que entristece o Brasil, aqui representado pelo que dizem os jornais, é o fato de Rosa ter desfrutado tão pouco da imortalidade, como se lê no título de matéria publicada no jornal carioca *A Notícia*: “Sem tempo para *desfrutar da glória*, morre João Guimarães Rosa” (A NOTÍCIA, 20 nov. 1967), ou nesta: “Sua morte repentina, priva [...]o, por assim dizer, de desfrutar da *glória de seu ingresso no ‘Petit Trianon’*, deixa novamente vaga a cadeira nº 2” (NI). Em outra matéria, do jornal *A Tribuna*, lemos a frase objetiva: “*a mais curta imortalidade*” (A TRIBUNA, 20 nov. 1967); em uma coluna intitulada “Urgente” (NI), há o seguinte parágrafo:

A notícia chegou às redações dos jornais depois das 22 horas. *Parecia não ser verídica.* Três dias antes, nós aqui na TRIBUNA, escolhíamos, à mesma hora, a fotografia do escritor mineiro empossado na cadeira número 2 da Academia Brasileira de Letras, para ilustrar nossa primeira página (NI).

Na matéria intitulada “*Emoção matou Guimarães Rosa*”, lemos uma citação do discurso de posse: “As pessoas não morrem. Ficam encantadas”, acompanhada da seguinte oração: “*Para ele a imortalidade apenas começou*” (NI). Ou ainda: “*Guimarães Rosa pouco tempo como imortal*” (NI); e mais: *Guimarães Rosa morre de emoção*” (NI). E outra: “*Guimarães Rosa morre dias após ter-se empossado na cadeira n. 2 da Academia Brasileira de Letras. Deve estar pensando, lá onde estiver, que*

não sabia ser tão *incompatível assim com o chamado espírito acadêmico. O fardão é fogo!*” (NI).

Para finalizar esses exemplos de como a mídia explorou a curta “imortalidade” de Rosa, apresento o que disse aos jornais Austregésilo de Athayde, falando em nome da Academia Brasileira de Letras e como amigo: “[...] o *‘breve companheiro’ recebia rosas tristes quando mal as rosas da alegria de sua posse murcharam*” (NI).

Antes de me deter nas entrelinhas desses jornais, convém explorar, ainda que sucintamente, o termo autoficção, cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky, ao fazer referência ao seu romance *Fils*. Para o autor, a autoficção é a combinação de dois estilos contrapostos: a autobiografia e a ficção. Em razão disso, o pacto que o leitor estabelece com o texto é oximórico (JACCOMARD, 1993), já que o princípio de veracidade, próprio do pacto autobiográfico, é rompido sem que, no entanto, haja adesão ao princípio da invenção, próprio do pacto romanesco. Ao contrário do movimento autobiográfico, que ocorre da vida para o texto, a autoficção ocorre do texto para a vida. Nesse caso, o texto literário estará sempre em primeiro plano, ainda que o autor queira chamar a atenção para si.

Supondo que as notícias que circularam nos jornais estivessem coladas ao referente, porque o pacto que se faz com o leitor é o da verdade. Minha pergunta é: por que os jornais exploram quase que literariamente a morte de João Guimarães Rosa? Primeiro, há de se pensar na relevância do autor mineiro para a literatura brasileira e para a diplomacia, função que exerceu ao longo de sua vida profissional, concomitantemente com a de escritor, tendo cumprido a de médico por poucos anos em Itaguara, interior de Minas Gerais. A isso, acrescento o fato de que se tornar um imortal, ao entrar para a Academia Brasileira de Letras, era a maior das consagrações que um autor poderia ambicionar. Ao adiar a posse, Rosa acrescenta um componente lendário, que será repetidamente utilizado nos jornais que noticiam seu falecimento.

Outros fragmentos dos jornais seguem uma linha bastante semelhante à dos demais, destacando a “glória” não desfrutada, a tão breve imortalidade interrompida pela morte, num jogo de ambiguidade que expõe o termo *imortalidade* a uma situação pendular: ora pode ser entendido no sentido que convém à ocasião da posse na ABL, ora refere-se à ideia de que a morte não tira a glória de quem já se imortalizou pela literatura que deixa como legado ao país. No caso da frase de Austregésilo

de Athayde, a ambivalência recai sobre o vocábulo *rosa*, que remete tanto à flor quanto ao sobrenome do autor, com o diferencial de que as rosas, tristes ou alegres, murcham; já o sobrenome resiste ao tempo, faz jus à imortalidade do indivíduo a quem nomeia.

Há manchetes, como a que alude ao conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” (NI), que tentam, do ponto de vista metafórico, compreender o que acontecera com Rosa, conforme a trajetória de uma de suas personagens, cujo fim também fora, de certa forma, no aguardo de sua hora, o encontro fatal com a morte, após longo período de retiro, quando fora dado por morto. Ao se vazarem o discurso noticioso com algo do estilo rosiano de ficcionalizar, ocorre uma tentativa de poetizar a morte de Rosa, introduzindo-o no seu próprio processo criativo.

Dessa forma, a literatura (texto figurativo) pode assumir o papel de referente no necrológico (texto referencial), que, pela linguagem, acaba por ficcionalizar o acontecido: a morte do autor de Cordisburgo. O leitor, por sua vez, se menos avisado, é instigado a fazer, com “a vida” exposta no jornal, um perigoso movimento para a ficção, em busca de vestígios do autor. Não que lá ele não vá encontrar esses rastros, mas o modo de Rosa se manifestar em sua obra exige uma entrada mais investigativa e menos diletante nesse assunto.

Pode-se ler, ainda, o movimento que os jornais fazem a partir de outro ponto de vista, que é o da ficção para a vida. Ou seja, os tabloides escolhem frases de livros e personagens que colocam em relevo o literário, por trás do qual o leitor encontrará o homem, como na coluna “Em Sociedade” (NI), em que foi publicada matéria sobre a ida de Juca Bananeira ao Rio de Janeiro, em visita ao túmulo do escritor, poucos dias após seu falecimento, onde lhe deposita flores. Juca Bananeira é uma pessoa real, que aparece como personagem em “O burrinho pedrês”, de modo que se pode dizer que a personagem sobrevive ao autor. Nos casos de Rosa e de Juca, essa proposição é verdadeira; mas o Juca que sobrevive ao autor não é só o homem, mas também a personagem. Porém, é importante mencionar, principalmente porque este é um dos argumentos deste texto e sobre o qual tratarei oportunamente, que Rosa, como personagem de si mesmo, sobrevive ao Rosa escritor e, portanto, tem garantida a imortalidade em seus escritos, assim como o Juca que não lhe depositou flores, porque só existe enquanto palavra, enquanto linguagem, lugar onde ambos sobrevivem à ação do tempo.

Outro tipo de texto foi publicado à época: a carta do autor ao seu tradutor italiano, transcrita acima. Dela destaquei alguns detalhes que chamam a atenção e que servem para a temática aqui discutida. No primeiro excerto, o missivista dá notícias ao tradutor de sua frágil saúde; na sequência, aborda a natureza de suas personagens, aproximando-as da sua personalidade, dizendo-se em dado momento “especulativo demais”, assim como Riobaldo, que diz ao doutor da cidade ter, depois de velho, se inventado no gosto de “especular ideias” (ROSA, 2001a, p. 26). Na sequência, o autor afirma: “os livros são como eu sou”, frase que pode ser lida tanto a partir das reflexões de Hegel, apresentadas por Blanchot, quanto a partir da ideia de autoficção, acima mencionada.

A obra escrita, para Blanchot (1997, p. 295), nasce com o escritor e “[...] a partir do livro existe um autor que se confunde com seu livro”. O que se manifesta como letra é resultado do movimento através do qual o que, dentro, não era nada, veio à realidade como tradução do que existe só nela e por ela. Esse fenômeno, Hegel o nomeia de “pura ventura”, que consiste em “passar da noite da possibilidade ao dia da presença [...]” (HEGEL *apud* BLANCHOT, 1997, p. 295).<sup>4</sup>

O que faz de um homem escritor, entretanto, não é o texto em si, algo privado, mas fazê-lo texto de outros homens que possam lê-lo. Aqui acontece uma diferenciação de interesses. Para o autor, o texto é a tradução dele mesmo, já para o leitor o texto transforma-se em algo diferente, é obra de outros que ali estão, menos ele. O autor, por isso, “[...] só existe em sua obra, mas a obra só existe quando se torna essa realidade pública, estrangeira, feita e desfeita pelo contrachoque das realidades” (BLANCHOT, 1997, p. 296).

Rosa está na obra, que é tradução de si mesmo, mas essa obra desaparece ao contato com o leitor, passando a ser algo diferente, matizado pelas variadas leituras; e é exatamente nessa obra tornada outra que reencontro o Rosa escritor, além do Rosa médico e homem humano, como diria Riobaldo. O autor de Cordisburgo não aceita suprimir-se a si próprio na obra que é lida e transformada pelo leitor, o qual descobre um autor que se autoficcionaliza, pois “o escritor não pode se retirar nele mesmo, ou deve renunciar a escrever”. Não pode, escrevendo, “sacrificar

---

<sup>4</sup> Nesse texto, Blanchot não apresenta a página e o ano do texto de Hegel, que é, sabidamente, *Fenomenologia de espírito*, surgida em 1807, marcando a aparição do autor no âmbito da filosofia alemã.

a certeza de que o que surge na luz é a mesma coisa que dormia na noite” (BLANCHOT, 1997, 295).

Portanto, ao ler sobre a morte de Rosa nos jornais, essa (con) fusão é perceptível, porém, não mais pelas mãos do autor, que virou linguagem, não podendo separar a experiência (essência) dos resultados (obra). Agora são os jornalistas que, conjugando realidade e ficção, imortalizam Rosa pela palavra. Nesse sentido, “[a] meta do escritor não é mais a obra efêmera, mas, além da obra, a verdade dessa obra, em que pareceram se unir o indivíduo que escreve, poder de negação criador, e a obra em movimento, com a qual se afirma esse poder de negação e superação” (BLANCHOT, 1997, p. 297-298), que, pelas mãos dos jornalistas, projeta Rosa na sua própria literatura, porque o indivíduo que escrevia tornou-se matéria de escrita.

## **2 Imortal pela obra**

Nesta seção pretendo explicitar de que maneira Guimarães Rosa se imortalizou pela literatura que produziu, a partir de dois movimentos. Retomo, para tanto, algumas reflexões de Blanchot, para quem

[...] a arte está acima da obra, o ideal que esta obra busca representar, o mundo tal como ali se esboça, os valores em jogo no esforço da criação, a autenticidade desse esforço, é tudo o que, acima da obra, sempre em dissolução nas coisas, mantém o modelo, a essência e a verdade espiritual dessa obra tal como a liberdade do escritor quis mostrar, podendo reconhecê-la como sua (BLANCHOT, 1997, p. 297).

Quando os escritos de Guimarães Rosa deixam de ser uma ideia e viram livros, há uma operação extraordinária, que é impossível de imaginar se não fosse escrita. Isso aparece ao escritor como uma experiência cujos efeitos lhe escapam e diante da qual não pode se reencontrar o mesmo, pois na presença de outra coisa se torna outro. Esse processo pode ser entendido como o movimento interno da obra, que é transformar a noite da possibilidade no dia da presença, materializado a partir do estilo, das personagens, dos cenários, dos enredos, etc.

O estilo marcante de Guimarães Rosa se destacou na literatura brasileira do século XX, porque o autor se vale de uma linguagem que coloca num mesmo nível narrador e personagens. Como diria Antonio

Candido (1980, p. 9), “não há diferença de cultura entre quem narra e quem é objeto da narrativa”. Portanto, os usos vocabulares e a sintaxe na literatura rosiana não estão somente a serviço da invenção; eles têm um propósito ideológico claro de valorizar as minorias sertanejas e os temas próprios dessa gente tão brasileira. Há também uma sonoridade singular, que poderia ser chamada de “paisagem sonora”, para usar um termo de R. Murray Schafer, para quem a música é “[...] nada mais que uma coleção dos mais excitantes sons concebidos e produzidos pelas sucessivas operações de pessoas que têm bons ouvidos [...] a mais vital composição musical de nosso tempo está sendo executada no palco do mundo” (SCHAFFER, 1991, p. 187).

Gabriela Reinaldo evidencia uma cadência rítmica nas frases de *Grande sertão: veredas*, a qual denomina “música subjacente”: “É quando as palavras tentam se livrar da capa do simbólico, das convenções, das arbitrariedades, e apelam para a concretude das onomatopeias: *sibilam as sílabas*: o ouriço faz clique-clique, o grão do macuco, faz ururar o uru. Quando o mato canta” (REINALDO, 2005, p. 15).

Em entrevista a Günter Lorenz, Rosa afirma ter aprendido diversas línguas com a finalidade de incrementar a língua de sua literatura:

Há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original. [...] Quem quiser entender Dostoiévski tem de fazê-lo em russo, e assim em toda parte onde a realidade idiomática está velada diante de outra, de tal maneira que não se pode penetrar esse véu. [...] Cada língua guarda em si uma verdade interior que não pode ser traduzida (ROSA, 1991, p. 87).<sup>5</sup>

Rosa investiu fortemente no conhecimento de outras línguas para melhor compreender a verdade interior de sua língua materna e, com base nela, criar uma língua literária que fosse sua, que valesse por si mesma. Telma Borges, em “Radiografias de um romance: vestígios de *Grande sertão: veredas* na biblioteca de Guimarães Rosa”, demonstra, com base no livro *Babel*, existente na biblioteca de Guimarães Rosa no Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, os mecanismos através dos quais o autor manipula magicamente a palavra, em busca da sonoridade

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida a Günter Lorenz e presente na coleção Fortuna Crítica, organizada por Eduardo Coutinho.



precisa. Ele utiliza do recurso matemático da análise combinatória de sílabas de palavras em diferentes línguas, como o italiano, o alemão, o inglês e o francês. Ao analisar essas combinações e o trecho do livro *Babel*, sublinhado pelo escritor, a autora chega à conclusão de que o que prevalece no resultado de ajuste vocabular, por meio da fricção do significante com o significante, é “uma figuração sonora cuja significação dependerá do contexto em que a nova palavra for inserida [...] seu desejo primeiro [de Rosa] é explorar a potência musical da palavra, ainda desprovida de significado; é a sua pulsação auditiva [...]” (BORGES, 2017, p. 399-400).

A esse elemento sonoro soma-se o modo particular com que Rosa opera com a língua. Uma frase do conto “Curtamão”, de *Tutameia*, colabora nesse sentido: “primeiro o sotaque, depois a signifa – eu redizendo; com meu Tio o Borba, ajudador, e nosso um Lamenha dando serventia. Nhãpá e o Dés cavavam os fundamentos; o risco mudamente eu caprichava” (ROSA, 1969, p. 35). Rosa extrai da língua oral o sotaque sertanejo e, fazendo-o atravessar e constituir sua língua literária, acrescenta mais um risco à sua marca estilística, com uma sintaxe que se vale dos recursos da oralidade e regionalismos propriamente sertanejos.

Em conversa com Günter Lorenz, o autor de Cordisburgo fala de seu idioma tão particular e dos andaimes dessa construção:

Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. [...] Eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística (ROSA, 1991, p. 70).

Essa é, pois, parafraseando Blanchot, a verdade do que o autor faz em sua literatura. Mas os resultados dessa verdade, dessa experiência são “infinitamente variados e engrenados sobre um futuro impalpável” (BLANCHOT, 1997, p. 297). Esse futuro diz respeito ao movimento externo que a obra de Rosa provocou; são os diversos desdobramentos acadêmicos e socioculturais dela decorrentes. A fortuna crítica sobre a obra rosiana não cessa de acontecer desde a publicação de *Sagarana* (1946), principalmente depois da edição, em 1956, de *Corpo de baile* e de *Grande sertão: veredas*. Uma busca simples na Plataforma Lattes,

com o nome completo do autor, resulta em 1.474 entradas.<sup>6</sup> Consultas em outras fontes, e utilizando metodologias distintas, podem ampliar em muito esse resultado. Quero dizer com isso que a crítica sobre o autor é um dos processos pelos quais ele se imortaliza, principalmente porque a atividade acadêmica faz circular não somente a obra, mas os saberes sobre ela em eventos tanto organizados por universidades quanto por ONGs e Associações. É o caso da Semana Rosiana, que ocorre há mais de duas décadas no Museu Casa de Guimarães Rosa, em Cordisburgo; a Festa de Manuelzão, que em 2018 teve sua 17ª edição, em Andrequicé, distrito de Três Marias. Há também o Encontro de Arte e Cultura ao Pé da “Pirâmide do Sertão”, em Morro da Garça, já em sua 25ª edição. Em Chapada Gaúcha, há o encontro anual dos Povos do Grande Sertão Veredas, em sua 17ª edição realizada em julho de 2017, quando se discutem o bioma do cerrado, agricultura familiar e sustentabilidade. Em Vila Sagarana, distrito de Arinos, o ex-deputado Almir Paraca idealizou um projeto que vigora há 10 anos. O desenvolvimento sustentável e as pesquisas sociais são a tônica do projeto, que conta com estação ecológica e o Cresertão – Centro de Referência em Tecnologias Sociais do Sertão, que desenvolve pesquisas em desenvolvimento sustentável regional para o sertão mineiro. O Festival Sagarana, realizado anualmente há uma década, surgiu no ano do centenário de nascimento de Rosa. A proposta é a construção coletiva e compartilhamento de cultura, informação e conhecimento sobre o bioma do cerrado contemplado na literatura de Rosa, ou seja, o sertão.<sup>7</sup> Existem grupos de contadores de histórias, dentre os quais há os Miguilins, de Cordisburgo, e o Projeto Contadores de Estórias Manuelzão, em Três Marias. Atualmente há equipes de diferentes projetos envolvidas numa proposta de elaborar um roteiro turístico baseado nos lugares que serviram de cenário para as narrativas rosianas.

No campo da música, destaco o grupo Diadorina, de Chapada Gaúcha; o Nhambuzim, de São Paulo, além do CD *Carta ao velho Rosa*, de Pedro Antônio, lançado em 2010. Há uma variedade de músicos de outras gerações que se inspiraram, traduzindo para suas composições diferentes aspectos da obra de Rosa, dentre os quais Chico Buarque, com “Pedro pedreiro” (1966), que busca uma linguagem que se aproxime

---

<sup>6</sup> Rosa fica atrás apenas de Clarice Lispector, com 2.264 entradas, e de Machado de Assis, com 3.667 entradas.

<sup>7</sup> As informações estão disponível no *site* do Festival Sagarana.

da do escritor; Caetano Veloso e Milton Nascimento com “A terceira margem do rio” (1991), título homônimo do conto de *Primeiras estórias*. Em 1973, Tom Jobim lança o disco *Matita Perê*, que conta com canções como “Águas de março”, “Matita Perê” e “Trem pra Cordisburgo”. Certa ocasião, o compositor diz: “Guimarães Rosa está dentro da minha obra. [...] Matita Perê (o álbum) é muito brasileiro. Muito brasileiro! E muito Guimarães Rosa” (JOBIM *apud* MARTINS; ABRANTES, 1993, p. 180). *Matita Perê* representa uma “inflexão estética” na carreira de Jobim, afastando-o da Bossa Nova. A partir desse disco, passa a se inspirar nas obras de grandes escritores brasileiros, como Carlos Drummond de Andrade, Mário Palmério e Guimarães Rosa (cf. LOPES, 2017, p. 45). Há também uma cantata cênica, inédita, da autoria de Raul Valle e Carlos Rodrigues Brandão, professores da Unicamp, intitulada “Sertão dentro da gente”.

Para refletir sobre o constituinte totalizador do romance, a cantata cênica se propôs a extrair da obra a polissemia de sons, imagens, metáforas, aforismos, rerepresentando-os através da música. É composta em três movimentos para coro misto, solistas, coro infantil, orquestra sinfônica, órgão, instrumentos típicos e/ou regionais, fita magnética, efeitos visuais/multimeios, narrador, atores e bailarinos. Além da música (temas do coro, temas dos motes, tema dos tempos, aboio dos tempos e temas recorrentes), contribuem significativamente na produção de sentido da substância visual, gestual, entre outras, corroborando a ideia de o romance e o sertão norte-mineiro serem, ambos, uma grandeza cantável. A isso associo o fato de a composição provocar no ouvinte reações, como tensão, ansiedade, relaxamento, ódio, amor, vingança, a partir do som e suas nuances, como timbre, intensidade, duração e altura. Dessa forma, as propriedades da música contribuem para fazer crescer o signo linguístico que é *Grande sertão: veredas*.

Várias narrativas de Rosa foram transpostas para o cinema (“Matraga”, “O duelo”, “Cara de Bronze”, *Primeiras estórias*, que dá origem a *A terceira margem do rio*, etc). Há ainda o documentário *Outro sertão* (2013), dirigido por Soraia Vilela e por Adriana Jacobsen, que trata do período no qual Rosa viveu na Alemanha, como vice-cônsul, e testemunhou os horrores da Segunda Guerra Mundial. O romance também ganhou os palcos, em peça estrelada por Caio Blat e dirigida por Bia Lessa (2018); virou série com atuação de Tony Ramos e Bruna Lombardi (1985), ou quadrinhos, com edição de 2014, com arte de Rodrigo Rosa

e roteiro de Eloar Guazzelli; foi tema de exposições, como as realizadas pelo grupo Nonada, de Montes Claros, com trabalho itinerante desde 2013; as do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, e Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro. Em 2006, Rinaldo de Fernandes organizou o livro *Quartas histórias*, com 46 contos baseados em narrativas de Rosa. Escritores brasileiros de várias gerações foram desafiados a recriar literariamente narrativas do escritor de Cordisburgo.

Pelo apresentado acima, noto que Rosa se tornou fator de desenvolvimento sócio-acadêmico-cultural do país. É, pois, o “futuro impalpável” de que fala Blanchot, constituindo-se como uma forma de imortalidade externa aos meandros criativos do autor.

### 3 Imortal pela linguagem

Neste terceiro andamento do texto, me proponho a refletir como Rosa se imortaliza em sua própria literatura, fazendo-se personagem de si mesmo, argumentando ser a morte a única maneira de o autor dar vida à palavra. Para Blanchot, “[n]a palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida desta morte; é ‘a vida que carrega a morte e se mantém nela’” (BLANCHOT, 1997, p. 314). Quando digo Rosa, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem. Ao dizer Rosa, ele pode ser separado dele mesmo; é uma espécie de assassinato diferido. Esse ente apartado do referente só sobrevive na linguagem, porque “[a] palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas. [...] E com isso, a linguagem exige jogar seu jogo sem o homem que a formou. Agora a literatura dispensa o escritor [...]” (BLANCHOT, 1997, p. 315). “É a presença das coisas, antes que o mundo o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupendo que aparece quando não há nada” (BLANCHOT, 1997, p. 316).

Dessa forma, elegi rastrear na obra as diferentes formas de aparição do nome João, sob o argumento de que essa foi uma das estratégias eleitas pelo autor para se imortalizar como personagem de si mesmo. Até o momento, feito um primeiro levantamento em toda a obra, exceção seja feita a *Magma* e a *Antes das primeiras histórias*, foram encontradas 198 entradas para o nome João, que aparece sob os mais diferentes disfarces, dentre os quais: personagem: 144 vezes; personagem de narrativas da

tradição ocidental: 2 vezes; dito popular: 6 vezes; topônimo: 13 vezes; pássaro: 12 vezes; nome de santo: 5 vezes; festa religiosa: 2 vezes; dia de santo: 1 vez; canto de pássaro: 2 vezes; árvore: 2 vezes; flor: 1 vez; arbusto / ramagem: 3 vezes; joão-da-costa / joão qualquer: 1 vez cada; iniciais do autor em sumários: 2 vezes; doutor: 3 vezes. Assim, destaco algumas passagens para análise.

Começo por dois ditos populares criados pelo autor. Os provérbios, de maneira geral, representam o discurso da tradição; são construções textuais simples, sonoras e de fácil memorização. A inserção desse tipo de narrativa no romance não corresponde a uma simples transcrição de textos, já embutidos no imaginário popular. Rosa cria e brinca com a estrutura proverbial de acordo com a intenção discursiva; manipula o discurso em favor de suas intenções. Assim, nos provérbios por ele criados: “Pega à unha, joão-da-cunha!...” (ROSA, 2001, p. 154), que aparece em “Duelo”, e “joão-gouveia-sapato-sem-meia” (ROSA, 2001, p. 247), mencionado em “Corpo fechado”, contos de *Sagarana*, a sonoridade evidencia o quanto estão a serviço mais da musicalidade do que de um sentido propriamente expresso, criando uma espécie de linguagem nonsense.

No caso dos pássaros, estes aparecem ora como animais da ornitologia brasileira, ora como aves imaginárias, que fazem parte do repertório do autor. Temos então o João de Barro, que surge sete vezes em diferentes narrativas; o joão-grande, pássaro que vive da pesca; o joão-pinto, apenas mencionado sem atributos específicos; o joão-pobre e o joão-congo, que aparecem em *Grande sertão: veredas*; e o joão-tolo, que surge em *Tutameia*. Em consulta à biblioteca do autor no IEB, encontrei o livro *Pourquoi les oiaseaux chantent*, de Jacques Delamain. No exemplar há várias marginálias e grifos em trechos que, provavelmente, serviram de apoio ao autor sobre as aves em seu processo criativo. Certamente, esse tipo de aproximação carece de trabalho mais apurado. Para este momento, gostaria de destacar o joão de barro.

No conto “Curtamão”, de *Tutameia*, a estória da construção de uma casa à moda do joão de barro, com a entrada voltada para o fundo, é uma reflexão sobre o ofício da ficção. Do ponto de vista do enunciado, Dés, Nhãpá, Lamenha e Tio o Borba são os ajudantes do narrador-protagonista na construção. “Dés, ajudante correto, e servente o Nhãpá, cordato” (ROSA, 1969, p. 35), eram responsáveis pelos fundamentos, e “Tio o Borba, dunga jagunço, e o Lamenha nosso, qüera curimbaba” (ROSA, 1969, p. 36), responsáveis pela segurança da construção. O

narrador-personagem se ocupa da estrutura da casa: “De carpinteiro tão bem entendo: para o travejável, de lei, esteios de madeira serrada” (ROSA, 1969, p. 35), e de seu desenho: “o risco mudamente eu caprichava” (ROSA, 1969, p. 35). Na perspectiva alegórica, essas personagens são a expressão do modo como o autor acredita se constituir pela linguagem. Os ajudantes do pedreiro Rosa são alegorias daqueles com quem o escritor dialoga. Sua “construção, desconforme a reles usos” (ROSA, 1969, p. 35); “a casa de costas para o rual, despeitando frente a horizonte e várzeas” (ROSA, 1969, p. 36) é a expressão de uma escrita laboriosa, detalhadamente arquitetada, de risco caprichado e de costas para o comum da linguagem. Nesse processo, conta com Nhãpá, servente cordato, que na língua falada no Brasil, forma nhapango (mestiço), representa a influência tupi no idioma literário rosiano; aquele que possibilita dizer “qüera curimbaba”, em que qüera (ou cuera), no tupi, significa velho, antigo, o passado, e curimbaba, também do tupi, força, valentia, valor, que no texto tem sentido de capanga, homem de confiança. O terceiro ajudante do pedreiro-escritor, “Tio o Borba”, faz referência a Quincas Borba, personagem de narrativa homônima de Machado de Assis. A personagem recebe ainda as atribuições de “ajudador”, “dunga jagunço”.

Lamenha, por sua vez, provém do idioma alemão e é apresentado da mesma forma que o tio do narrador-pedreiro, como capanga, aquele que presta serviços geralmente ligados à proteção do contratante. Entretanto, o que diferencia o Tio o Borba de Lamenha é a experiência do mais vivido. “Qüera” remonta à tradição literária alemã, uma das importantes fontes de Rosa. Da mesma forma que os ajudantes auxiliam no trabalho do pedreiro-narrador, as línguas mencionadas acima auxiliam Rosa no trabalho com a linguagem. O protagonista de “Curtamão” entende de carpintaria; é, portanto, o esteio dessa construção, assim como o narrador-autor é o eixo sobre o qual realiza a carpintaria literária. Seu nome não é revelado ao leitor. Dessa forma, o Eu da escrita pode, por analogia ao ofício de cada um, coincidir com o nome apostro na capa do livro: João Guimarães Rosa, elevando para 199 o número de vezes em que o autor cifra sua participação em suas narrativas. Nessa casa-texto, que se ergue a várias mãos, erige-se o estilo rosiano, em cujas dobras há o autor e seu processo criativo sendo problematizado. Confirma esse posicionamento a frase de abertura do conto: “Convosco, componho” (ROSA, 1969, p. 34), a anunciar a feitura da casa de João de barro como alegoria da criação literária, que se compõe a partir de e com outras vozes.

Ainda em *Tutameia*, o sumário dos contos segue a ordem alfabética, que é fustigada pelas iniciais do autor: JGR, interpostas como assinatura para, depois, haver a continuidade da sequência alfabética. Ao final do exemplar aparece uma página na qual é repetido o título do livro com subtítulo anteposto ao título: “Terceiras estórias”, e com um índice de releitura subdividido em “Prefácios” e “contos”, não alterando, porém, a ordem alfabética dos relatos, tendo em vista que as letras iniciais de cada um deles se repetem em outros contos da sequência. Os prefácios, ocupando agora, pelo menos no sumário, o lugar de textos preliminares de apresentação de uma obra, induzem o leitor a alterar a sequência de leitura e servir-se da “orientação” apresentada pelo autor. As iniciais do escritor, entretanto, permanecem com sua posição inalterada, duplicando a imagem de um autor que brinca de guiar o leitor, como o guia de cego de “Antiperipléia”, segundo texto da série alfabética, que assim se inicia: “– E o senhor quer me levar, distante, às cidades? Delongo. Tudo, para mim, é viagem de volta. Em qualquer ofício, não; o que eu até hoje tive, de que meio entendo e gosto, é ser guia de cego: esforço destino que me praz” (ROSA, 1969, p. 13).

Como se cego fosse, o leitor é guiado pelas orientações autorais baralhadas no índice de releitura, instigando-o à “viagem de volta”, mas podendo seguir por caminho diverso, acompanhando ainda as (des) orientações do autor. Se *périple* quer dizer viagem de circum-navegação por um país ou por um continente, que sentidos haverá em antiperipleia: o de “des-viagem”? O leitor inicia a leitura/viagem sendo convidado a desfazê-la já no começo do percurso e, ao final, o convite é reforçado no segundo índice, que indica a releitura. É como se o ponto de partida e o fim se unissem completando a circum-navegação, que começa e termina num mesmo lugar. Nas duas epígrafes de Arthur Schopenhauer (*apud* ROSA, 1969, p. V e p. 193), apostas nos índices de leitura e de releitura (páginas pré e pós-textuais), as quais cito na íntegra: “[d]aí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” e: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem”, o leitor se depara, tanto no início quanto ao final da leitura, com uma escolha que é autoral e que funciona de forma especular, pois a primeira epígrafe aponta para uma segunda leitura, sobre a qual a luz do entendimento será outra, enquanto a segunda, indica releitura da construção acabada, que exigirá do leitor um retorno até onde tudo começou.

Essa forma encontrada por Rosa já havia sido utilizada em 1956, com o reaparecimento de personagens em diferentes novelas, como Miguilim, de “Campo geral”, que reaparece Miguel em “Buriti”, relatos que abrem e encerram *Corpo de baile*, respectivamente. *Grande sertão: veredas*, lançado no mesmo ano, inicia com Riobaldo se interrogando, a partir de causos acontecidos no sertão, sobre a existência ou não do diabo, e se encerra com a seguinte passagem: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2001a, p. 624), seguida da lemniscata, símbolo do infinito, ou da cobra engolindo o próprio rabo, indicando, portanto, uma provocação à releitura; um repensar que só a segunda leitura proporciona, numa travessia que sugestiona o leitor a reiniciar seu percurso pelas veredas da linguagem rosiana.

O autor também surge como personagem-doutor em *Grande sertão: veredas*, no conto “Famigerado”, de *Primeiras estórias*, e na crônica “Pé-duro, chapéu-de-couro”, de *Ave, palavra*. O doutor que aparece ao final de “Campo geral” e leva Miguilim para a cidade pode ser um alterego do autor, sendo que o protagonista foi muitas vezes aproximado, pela crítica, a referências biográficas de Rosa. Se considerarmos essas duas personagens, a lista de vezes em que o autor se manifesta como personagem de si sobe para 201 vezes. No romance, Riobaldo se entretém, por três dias, com um doutor da cidade, que ouve sua narração, da qual vai tomando nota em uma caderneta. Esse encontro, além de paradigmático da prática oral do contar estórias, revela o momento em que, ao tomar nota, o doutor performatiza aquele que escreve as experiências alheias, sem a qual, possivelmente, o livro não teria existido. Aqui, o autor encena a si mesmo, remetendo à sua experiência de viagem com a Boiada de 1952. Parafraseando um dizer de *Tutameia* que, por sua vez, parodia uma frase de Bernardim Ribeiro:<sup>8</sup> a obra de Rosa vale tanto por aquilo que nela está quanto pelo que nela não deveu caber, ou seja, o que está fora do livro – seus paratextos e o próprio autor – serve de guia de leitura.

---

<sup>8</sup> Em *O livro da menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, há duas narradoras: a do tempo antigo, que conta para a jovem as aventuras e desventuras de seu pai como cavaleiro a desbravar terras estranhas, e a jovem, que escreve enquanto a senhora relata. Em determinado momento, a narradora do texto escrito diz: “O livro há-de ser do que vai escrito nele” (RIBEIRO, 1949, p. 5). Esta pesquisa encontra-se em sua fase inicial como projeto de pós-doutorado, de minha autoria, aproximando *Grande sertão: veredas* e *Tutameia* de *O livro da menina e moça*, do autor português.



Ainda sobre a presença do autor em sua própria obra, Fábio Borges chama a atenção para o tema em sua dissertação de mestrado, intitulada *O real daquela terra: no tempo em tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais* (2011), que estuda a novela “O recado do Morro”, constante em *No Urubúquaquá, no Pinhém*, inserida no segundo volume de *Corpo de baile*. No episódio de aparição de um redemoinho, o narrador observa um detalhe enquanto Nominatedomine (aquele que veio em nome da palavra) conversava com o Guégue, que é interrogado sobre seu companheiro Pedro Orósio, ao que o Guégue não responde por não entender de imediato. Então, Nominatedomine diz referir-se àquele que estava por detrás do João e o narrador completa dizendo: “atrás da moita de mentrasto” (ROSA, 1965 *apud* BORGES, 2011, p. 40), outro nome para a erva de são João. Em suas considerações, o estudioso diz:

O escritor aparece entre dois redemoinhos. E, no conto, não é a primeira vez que ele surge. Antes, quando a comitiva descansava, sob a sombra de uma gameleira, por duas vezes aparece um passarinho sem nome, mas chamado pelo narrador de “toma-a-bênção-ao-seu-tio-joão” (*sic*) (ROSA, 1965, p. 40). Posteriormente, na Fazenda Bõamor, há o menino João Zezim (BORGES, 2011, p. 122).

Como personagem, ele aparece em quase todas as narrativas: jagunço, vendeiro, guia de carro de boi, negociante, boiadeiro / vaqueiro, dentre outras. Em “Uma estória de amor”, durante a festa de inauguração da igreja e da Samarra, o velho Camilo conta a estória de um vaqueiro que fez mistério de seu nome, pedindo para ser chamado apenas de Menino. Conquista a confiança de todos e ganha fama na região pela peripécia de montar em cavalo bravo: “Teve mundo, deu mundo. Mas então veio aquela vinda de gente, sem esbarrar, de toda banda, e só vaqueiros de fiança, com nomes de pronta fama, produzidos no campejo. Teve rebuliço de festa. Correu voz” (ROSA, 2001b, p. 249-250).

A fama do amansador de cavalos corre mundo e uma multidão de vaqueiros segue em direção à fazenda onde ele se encontra para a tarefa de derrubarem um boi: “Por mais de mil se ajuntaram, ali na baixa vertente, ter vença de tanta gente: – ‘Rendam armas, companheiros! Vamos derribar esse Boi!’” (ROSA, 2001b, p. 250). Gradativamente, a multidão ia se ampliando:

Alvorçou, aquilo, aos altos. Se engrossou com mais milheiro, e dúzia e grossa e milhão.

Mundo que gente pariu. Várias presenças e praças, sortida regra e nação. Os vindos por puxar gado. Todos queriam certar. Que queriam não sofrer. Cada vaqueiro de nome devia de se reconhecer. O senhor gritava um nome; tinha! Tomaram o abecê desse alardo (ROSA, 2001b, p. 250).

O narrador, então, cita uma sequência de nomes, seguindo a ordem alfabética, num recurso típico das listas que Rosa anotava em suas cadernetas. Ao longo dessa lista aparecem alguns nomes que, no plural, indicam muitos vaqueiros homônimos, dentre os quais aparecem os Joões:

[...] franciscos – chicos chamados. [...] mais de cinquenta josés! Caciquinho; Carapeba.

[...] pedros (quarenta-e-cinco); Ponciano. Quins [...]. Os Raimundos [...] Xisto, velho topador. (Ypsilône – não tinha.) Zorô, Zê Sozinho, Zusa. Til que dê para atilar: setenta joões e joães!

E os que não vi e não sei (ROSA, 2001b, p. 251).

A lista segue rigorosamente a ordem alfabética, mas o autor introduz o til como letra, conforme era oralmente dito o alfabeto antigamente, oportunidade encontrada para criar o verbo “atilar”, ou seja, colocar o til. No caso, o termo indica a quantidade de outros vaqueiros, que para o evento seguiram, possivelmente Joões, restando ainda os que não foram vistos, mas não passando, entretanto, despercebido poder haver entre eles outros Joões.

Feitas essas observações, resta refletir acerca da morte como a possibilidade do homem se nomear homem e de nomear os seres ou as coisas através da linguagem – linguagem que se desenha como a base do mundo real. A nomeação do ser se dá através da perda do ser, na ausência que é o ato de linguagem no espaço cotidiano do homem. Quando digo João Guimarães Rosa, não é o referente que se materializa na minha frente, mas a ideia mental que tenho do autor. Portanto, para que esse nome entre no universo da linguagem, é preciso que ela deixe de ser coisa e passe a ser palavra, recurso tantas vezes utilizado por Rosa para passar da condição de “homem humano” a pura linguagem, como se observa pelo que acima apresentei.

## **Considerações finais**

Para Giorgio Agamben (1999, p. 126), “[o] anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael, e do qual se conta que o próprio Moisés teve de o afrontar, é a linguagem”. Quando morremos, o que silencia em nós é a nossa voz, a nossa fala; a possibilidade de emitir um discurso. Dizendo de outro modo: quando morremos, somos privados da linguagem. Ao nos comunicarmos com outrem, ao nos apresentarmos a outrem ou ao falarmos das coisas do mundo a outrem, não é o referente da palavra que será entregue por nós, mas a ausência desse referente está simbolicamente associada à palavra que remete a esse referente posto em comunicação.

O anjo da morte é a linguagem, a linguagem de que seremos privados quando dermos o último sopro de vida, mas, ao morrermos, passamos a existir para sempre como linguagem, que é o meio através do qual evocamos a lembrança do outro, seja por uma conversa sobre aquele que nos falta, seja pelos vestígios do outro, rastros deixados em nossa memória ou na história de uma sociedade. Então, nesse sentido, morrer é deixar de existir como verbo que se fez carne, para se existir enquanto obra, enquanto legado. Assim, quando digo “João Guimarães Rosa” hoje, o sujeito que encarnava esse nome já não existe em carne osso, mas existe como linguagem, como obra.

Pensando em Guimarães Rosa, o que ele faz é adiar o quanto pode a morte, retardando suas premonições de que a emoção de tomar posse na Academia Brasileira de Letras causaria um impacto muito grande, que poderia vir a morrer. Mas não podendo adiar infinitamente esse encontro, trouxe para perto de si o anjo que lhe roubaria a linguagem três dias após alcançar a imortalidade. Sai da vida para virar pura linguagem. Se por um lado essa foi a mais curta imortalidade de que temos notícia na história da literatura brasileira, por outro, Rosa se immortaliza pelo menos de duas formas: pela literatura que escreve e onde se encena como personagem; é immortalizado pelos jornais que tratam do seu falecimento e permanece entre nós tão vivo quanto sua literatura, de onde nos guia pelas veredas de seus escritos.

Para João Pedro Campos Borges, porque o amor tem nome de João!

Agradeço à FAPEMIG pelo apoio financeiro a esta pesquisa; à Academia Brasileira de Letras e ao Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da Universidade de São Paulo, pelo acesso ao material que possibilitou este trabalho.

## Referências

ACADEMIA Brasileira de Letras. Hemeroteca sobre a morte de João Guimarães Rosa e demais assuntos. Caixas 1 a 7. (Consulta realizada em 2015)

AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

ANTÔNIO, P. *Carta ao velho Rosa*. São Paulo: Ágata Tecnologia Digital, 2010. 1 CD.

BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. In: \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291-330.

BORGES, F. *No real daquela terra: no tempo em que tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais*. 2011. 206 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10747/1/2011\\_FabioBorgesdaSilva.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10747/1/2011_FabioBorgesdaSilva.pdf)>. Acesso em: 30 abr. 2018.

BORGES, Telma. Radiografias de um romance: *Grande sertão: veredas* na biblioteca de João Guimarães Rosa. In: BORGES, T.; PEREIRA, J. C. G.; PALHARES, L. T. N (Org.). *Literatura e criação literária: a travessia dos sentidos*. Montes Claros: FAPEMIG; PPGL; Edições do autor, 2017. p. 393-416.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. *Remate de males*, Campinas, n. 1, 1980. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3560>>. Acesso em: 15 set. 2017.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1. p. 101-130.

COUTINHO, E. (Org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, n. 6).

DOUBROVSKY, S. *Fils*: roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.

FAEDRICH, A. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

FERNANDES, R. de (Org.). *Quartas histórias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

FESTIVAL SAGARANA. Disponível em: <<https://festivalsagarana.wordpress.com/a-vila-de-sagarana/>>. Acesso em: 1 maio 2017.

HOLANDA, C. B. de. Pedro, pedreiro. In: *Chico Buarque*: letra e música. Humberto Werneck (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989. *Songbook*.

JACCOMARD, H. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève: Droz, 1993.

LOPES, P. de A. F. A singular sonoridade de *Matita Perê* construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman. 2017, 289 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

MARTINS, M.; ABRANTES, P. R. (Org.). *Três Antonios e um Jobim*: histórias de uma geração. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

NHAMBUZIM. Disponível em: <<http://www.nhambuzim.com>>. Acesso em: 22 ago. 2012.

OUTRO sertão. Direção: Soraia Vilela; Adriana Jacobsen. 2013. 1 DVD (73min.), color.

REINALDO, G. *Uma cantiga de fechar os olhos*: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005.

RIBEIRO, B. *O livro da menina e moça*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completa*. Lisboa: Sá da Costa, 1949. v. 1.

ROSA, J. G. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. História em Quadrinhos. Arte de Rodrigo Rosa e roteiro de Eloar Guazzelli. São Paulo: Globo, 2014.

ROSA, J. G. *Manuelzão e Miguilim*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

ROSA, J. G. *Tutameia*. Terceiras estórias. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. Araraquara, SP: UNESP, 1991.

VALLE, R.; BRANDÃO, C. R. *Ser Tão dentro da gente* (cantata cênica – original manuscrito). Campinas, 1994. Inédito.

VELOSO, C.; NASCIMENTO, M. A terceira margem do rio. In: VELOSO, C. *Circuladô de fulô*. Rio de Janeiro: Estúdio Polygram; Nova Iorque: East Hill Studio, 1991. 1 CD.

Recebido em: 1 de maio de 2018.

Aprovado em: 9 de julho de 2018.



## **Expedição a Mato Grosso, 1947: geografia, paisagem e lembrança**

### ***Expedition to Mato Grosso, 1947: Geography, Landscape and Recollections***

Joana Passi de Moraes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro,  
Rio de Janeiro / Brasil  
passi.joana@gmail.com

**Resumo:** Em 1947, uma expedição organizada pela Universidade do Brasil (UB), no Rio de Janeiro, rumou para Mato Grosso e percorreu Campo Grande, Corumbá, Nhecolândia e o Pantanal Mato-Grossense. O grupo foi composto por estudantes da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, coordenados pelo professor Hilgard O'Reilly Sternberg, e estudantes do Instituto Rio Branco, liderados pelo diplomata, professor e escritor João Guimarães Rosa. Informações sobre esta expedição pouco aparecem nos registros de literatura e arte, constando apenas em passagens vagas e incompletas sobre o período na bibliografia de Rosa. A história desta expedição será brevemente apresentada com base numa investigação (ainda em processo) em arquivos públicos e privados. Uma reflexão baseada no discurso de posse de Rosa na Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, abordará a sua relação com a poesia e a geografia. O texto "Sanga Puytã" (1947), do autor, será explorado em um exercício para compor um esboço da paisagem da expedição. O artigo se encerra com a argumentação sobre o uso da linguagem verbo-visual e de ferramentas para compor a história da expedição de 1947 ao Pantanal.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; Sanga Puytã; investigação artística; paisagem; memória.

**Abstract:** In 1947, an expedition organized by the University of Brazil (UB), in Rio de Janeiro, went to Mato Grosso and traveled through Campo Grande, Corumbá, Nhecolândia and the Pantanal. The group consisted of students from the National Faculty of Philosophy of the University of Brazil, headed by professor Hilgard O'Reilly Sternberg, and students from the Rio Branco Institute, led by the diplomat, professor and writer João Guimarães Rosa. Information about this expedition is scarcely registered in literature and art records, found only in vague and incomplete passages about the period in Rosa's bibliography. The history of this expedition will be briefly presented, as a result of an investigation, which is still in process in public and private archives. A reflection based on Rosa's inauguration discourse, in the Geography Society of Rio de Janeiro, will deal with his relation with poetry and geography. The text "Sanga Puytã" (1947) will be explored as an exercise to compose a sketch of the expedition's landscape. The article is concluded with an argument about the use of verbal-visual language and tools to compose the history of the 1947 Pantanal expedition.

**Keywords:** João Guimarães Rosa; Sanga Puytã; artistic research; landscape; memory.

"Se narrada, bela é a história, se imaginada, ainda mais"

João Guimarães Rosa

## 1 A expedição ao Pantanal, 1947

### 1.1 O início de uma investigação

Há uma história ainda pouco explorada no universo acadêmico e literário:<sup>1</sup> em junho de 1947, um grupo liderado por Hilgard O'Reilly Sternberg (1917-2011), professor da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, rumou a Mato Grosso.<sup>2</sup> A "Expedição ao

---

<sup>1</sup> A bibliografia catalogada no Banco de Dados Bibliográfico "João Guimarães Rosa", do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, aponta para um número superior de estudos sobre as viagens de Guimarães ao sertão mineiro e baiano, sua infância em Cordisburgo, Minas Gerais, e seus deslocamentos no exterior – Bogotá, Alemanha e Paris –, se comparados aos registros de estudos sobre a expedição de 1947 ao Pantanal.

<sup>2</sup> Em julho desse mesmo ano (1947), uma expedição organizada por Francis Ruellan, então professor de Geografia na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil e professor no Conselho Nacional de Geografia, rumou para Minas Gerais e Goiás a fim de levantar dados sobre as características geográficas da região. O grupo da "Expedição Ruellan" era "multidisciplinar, envolvendo dezenas de pessoas, incluindo 40 cientistas,



Pantanal”, como é lembrada por seus participantes, foi composta por um grupo de estudantes da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil imbuídos de coletar dados científicos sobre a região e produzir relatórios: Sol Garson e Sulamita Castro formavam a dupla responsável pela geografia humana; Baszka Borestein e Euclides Gomes se concentraram na geografia física. Auxiliaram o professor Sternberg na coordenação da expedição sua então secretária, a professora Maria da Conceição Vicente de Carvalho, e a bolsista americana Charlotte.<sup>3</sup> Este grupo guarda uma curiosa particularidade: além dos técnicos e estudantes, participou da viagem um representante do Instituto Rio Branco – o escritor João Guimarães Rosa. O então diplomata viajou acompanhado dos estudantes Raul de Sá Barbosa e Nestor dos Santos Lima.

Em 1945, dois anos antes da expedição, Guimarães se associou à Sociedade Brasileira de Geografia e exaltou em seu discurso de posse sua admiração pela geografia. Um ano antes da expedição, publicou o livro *Sagarana* (1946) e, em 1947, ano em que realiza a viagem, residia no Rio de Janeiro e fora nomeado Chefe do Gabinete do Ministro João Neves da Fontoura. Na atual etapa da investigação, não foram encontrados registros sobre a finalidade da participação do escritor na expedição e sobre a dimensão diplomática de sua viagem. Os únicos documentos encontrados, até o momento, são dois telegramas do Itamaraty para o governador de Mato Grosso. Os telegramas solicitam que seja providenciado transporte para o cumprimento do itinerário programado, além de citar os nomes dos coordenadores, datas e locais para a chegada do grupo.

---

com o objetivo de estudo detalhado de oito pré-áreas selecionadas, mas também das regiões situadas entre essas áreas, a fim de propor sítios específicos” (SENRA, 2010, p. 190) para realocar a capital federal, então situada no Rio de Janeiro. Na atual etapa da pesquisa, ainda não é possível afirmar que a expedição chefiada pelo professor Hilgard O’Reilly Sternberg seguiu para Mato Grosso com os mesmos propósitos. Podemos apenas afirmar que há a relação de semelhança entre as datas em que as duas expedições partiram do Rio de Janeiro e a origem dos dois coordenadores científicos, ambos professores da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil.

<sup>3</sup> Ainda não foram encontrados registros oficiais que citem o nome completo da bolsista americana. O dado de sua participação foi coletado a partir do relato de Sulamita Castro (2017), uma carta de Charlotte para Sol Garson (1947, Teresópolis – RJ [para] Sol Garson, Rio de Janeiro. Atualiza acontecimentos pessoais e indaga sobre relatório da Expedição ao Pantanal. Presente no arquivo de Sol Garson Passi), menções nas cadernetas de viagem e fotografias com anotações de seu nome guardadas no arquivo de Sol.

Além de reunir dados sobre a expedição, este estudo destaca, nos escritos de Guimarães e nas lembranças de Sol e Sulamita, registros que remetem diretamente aos lugares por onde o grupo viajou. Quais impressões – corpo, espaço e tempo – aparecem e o que eles nos mostram das matas e fronteiras do Brasil? Índícios de vegetações, fauna, cultura, ambiente, sons, pessoas, animais, palavras, que permanecem em escritos e em depoimentos, nos ajudam a tramar uma paisagem da expedição de 1947 ao Pantanal, uma história em construção.

## 1.2 Lembranças do Pantanal

As informações atualmente disponíveis sobre a expedição encontram-se em arquivos públicos (Arquivo do Itamaraty, Arquivo Nacional, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e Instituto de Estudos Brasileiros), em escassas publicações – nenhuma, entretanto, que aborde exclusivamente a expedição ao Pantanal<sup>4</sup> – e também em arquivos pessoais e em um registro em vídeo das memórias de Sulamita, “Lembranças de Sul e Sol” (cf. LEMBRANÇAS..., 2017), uma obra audiovisual, gravada durante um encontro que tive com Sulamita, em sua casa, no Rio de Janeiro. Na ocasião, registrei a fala de Sulamita, suas lembranças da expedição de 1947, e imagens de seu arquivo. Sulamita reuniu fotos e cartas sobre a expedição (FIGURA 1 e FIGURA 3). Na ocasião, perguntei sobre as impressões reminiscentes da viagem e pedi que descrevesse uma imagem, uma paisagem, ainda presente em sua memória, ao que respondeu: “Muito verde, água, muita água, e muitos pássaros, lindos, em revoadas – as araras eram belíssimas [...] casas muito ricas. O que me impressionou foi a quantidade de carros novos – todos andavam de carros novos em Mato Grosso” (LEMBRANÇAS..., 2017). Abundância de recursos naturais, riqueza e fartura são os substantivos mais usados para descrever paisagens e situações: “O grupo era recebido com churrascos e mesas cheias de frutas, legumes...” (LEMBRANÇAS...,

---

<sup>4</sup>Entre as publicações encontradas, *O cogumelo das 13 mulheres*, publicação independente de Waldir da Cunha (2012), apresenta fatos sobre as expedições ao cerrado brasileiro em busca de um lugar para a construção de Brasília. Esta publicação destaca o papel de 13 mulheres: “é preciso ressaltar que, dentro dessa trama de caráter desbravador, destacam-se 13 mulheres consideradas corajosas à frente de seu tempo” (CUNHA, 2012, p. 9). Waldir também aponta a falta de material sobre as expedições: “Expedição essa considerada ‘ignorada’ dentro da estruturação de nossa história” (CUNHA, 2012, p. 9).

2017). Há uma história contada em família de que Sol denunciou o trabalho escravo na região visitada: “Havia, sim, Casa-grande e senzala. Mas Sol e eu não tínhamos o poder para denunciar, então Sol denunciou para os professores” (LEMBRANÇAS..., 2017). Sulamita conta sobre a existência de um relatório com detalhes técnicos que Sol e ela escreveram juntas. Este documento foi elaborado para ser apresentado na escola municipal do Rio de Janeiro, onde trabalhavam como professoras primárias. O manuscrito está perdido: o original, na família de Sol; e a cópia na família de Sulamita, que pede para procurarmos este registro, pois contém valiosos detalhes e informações sobre a viagem.

FIGURA 1 – Imagem do vídeo em que Sulamita relata suas lembranças



Fonte: Arquivo pessoal.

FIGURA 2 – Cartão-postal do Rádio Clube de Campo Grande, onde ocorreu uma festa de recepção



Fonte: Arquivo pessoal.

FIGURA 3 – Registro de João Guimarães rosa

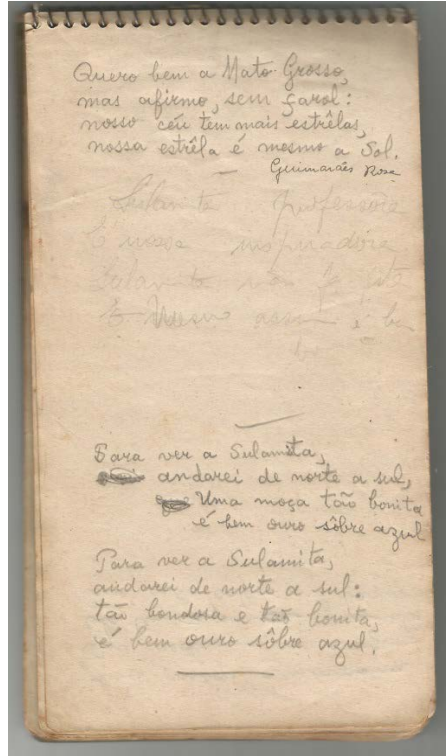


Fonte: Arquivo pessoal.

Além das lembranças de Sulamita, relatórios e documentos oficiais somam-se à trama de memórias da expedição. Há um telegrama redigido no Itamaraty que solicita uma recepção em Campo Grande para o diplomata João Guimarães Rosa e acompanhantes. Os arquivos de Sol guardam cartões-postais enviados para a família e amigos, blocos de notas e muitas fotografias. Entre as anotações de Sol, há uma página com rascunhos de versinhos do diplomata e escritor: “Quero bem a Mato Grosso, mas afirmo, sem farol: nosso céu tem mais estrelas, nossa

estrela é mesmo a Sol” e “Para ver a Sulamita, andarei de norte a sul: tão bondosa e tão bonita é bem ouro sôbre azul” (FIGURA 4).

FIGURA 4 – Caderno de anotações de Sol



Fonte: Arquivo pessoal.

Há um fato que seria “secundário” se a história da literatura brasileira fosse outra: a relevância da presença de Guimarães para a memória desta expedição. O escritor também deixou registros sobre a viagem, como as cartas enviadas a seu pai e anotações em cadernos. Sulamita recorda que Guimarães andava com cadernos à mão e anotava incessantemente. Essa mesma observação é feita pelo vaqueiro Mariano (*apud* COSTA, 2006, p. 23): “[o doutor] ficava puxando coisas e pondo lá num caderninho.” Os cadernos da viagem não constam em arquivos públicos, o que provoca lacunas na biografia de Rosa: “assim como se perderam as cadernetas de 1945, também não se tem notícia das

cadernetas da viagem pelo Pantanal” (COSTA, 2006, p. 23). No Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), há apenas alguns desenhos, um mapa da região visitada em 1947 (Nhecolândia), estudos e esboços de textos que vão integrar *Ave, palavra* (1970) e uma carta a seu pai, Florduardo Pinto Rosa.

Apesar da ausência de anotações do escritor sobre a viagem, é amplo o rol de textos publicados originalmente em periódicos que são frutos da viagem ao Pantanal: “Sanga Puytã” (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1947), “Cipango” (*Folha da Manhã*, São Paulo, 17 de fevereiro de 1952), “Ao Pantanal” (*Diário de Minas*, Belo Horizonte, 5 de abril de 1953) e “Uns índios – sua fala” (*Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 25 maio 1954). Guimarães publica, também, a novela “Meu tio Iauaretê” (*Revista Senhor*, n. 3, 1961), e a reportagem “Com o vaqueiro Mariano” (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1947); e escreve duas cartas: uma ao pai e outra a Antônio Azeredo da Silveira, nas quais narra detalhes da expedição. Em “Sanga Puytã”, escreveu uma cantiga de um menino engraxate que, segundo relato oral de Sulamita, acompanhou o grupo na fronteira do Paraguai. Esta cantiga, ainda hoje, ressoa na memória de Sulamita e das filhas de Sol Garson:

Allá en la orilla del rio  
 una doncella bordando  
 pañuelo de oro  
 para la Reina  
 para la Reina... (ROSA, 2009. p. 54)<sup>5</sup>

Encontrei, no arquivo de Sol, um retrato de uma carroça de boi com uma legenda no verso: “Fazenda Firma, Nhecolândia – M.G. julho 1947”. Este mesmo lugar é o ponto de partida para a reportagem “Com o vaqueiro Mariano” (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1947): “Em julho, na Nhecolândia, Pantanal de Mato Grosso, encontrei um vaqueiro [...]”.

As relações entre dados que foram encontrados nos arquivos pessoais, relatos e publicações formam uma espécie de trama de fatos e memórias. Para além dos registros oficiais, essas espécies de reminiscências nos ajudam a vislumbrar os lugares por onde o grupo

<sup>5</sup> “Lá na margem do rio/ uma donzela bordando / um lenço de ouro / para a rainha / para a rainha...” (Tradução minha).

passou, o que foi visto, ouvido, aspectos das paisagens e impressões que marcaram os viajantes – ou seja: uma coleção de dados ou fios soltos para a imaginação.

## 2 Guimarães, poesia e ciência da terra

Guimarães nutria interesse científico e literário pela geografia. Membro da Sociedade Brasileira de Geografia (SBG), expressou em seu discurso de posse, em 1945: “admirador desvalioso e amoroso ignorante [...]. De início, o amor por geografia me veio pelos caminhos da poesia – da imensa emoção poética que sobe da nossa terra e das suas belezas”(ROSA, 1945, p. 96). Seu caráter intelectual e científico é revelado: “mesmo para a atividade contemplativa se impõe a necessidade de uma disciplina científica” (ROSA, 1945, p. 96), e justifica sua disposição para o conhecimento da ciência da terra: “para mais amar e servir o Brasil, mistér se faz melhor conhecê-lo” (ROSA, 1945, p. 96). Em textos publicados até a data de sua posse na SBG, como podemos verificar em *Sagarana* (1946), revela-se uma escrita permeada de referências aos elementos da terra, através dos quais podemos vislumbrar a paisagem que o escritor retratara. Seu repertório de referências variava: apresentava registros coletados diretamente de sua experiência com pessoas e lugares – como em “O burrinho pedrês”, que surge de um acontecimento passado em sua terra natal (Cordisburgo, Minas Gerais), o afogamento de vaqueiros num córrego; e “São Marcos”, que registra detalhadas características do sertão de Minas Gerais. Termos científicos, nomes de plantas e bichos, expressões regionalmente típicas, revelam o minucioso inventário que Guimarães guardava para narrar – através da escrita do poeta, da voz local e sob a ótica da especificidade científica – um espectro da terra Brasil.

Palavras que pairam entre aspectos geográficos da terra e imagens poéticas percorrem todo o discurso de Guimarães para compor o “grande corpo eterno do Brasil” (ROSA, 1945, p. 96).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> ROSA, João Guimarães. Discurso de posse como Sócio Titular da Sociedade Brasileira de Geografia. *Boletim da Sociedade de Geografia do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 96-97, 1945. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=181897&PagFis=7706&Pesq=>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

[...] o soberbo Paraopeba – amarelo, selvagem, possante. O ‘cerrado’, sob as boas chuvas, tinha muitos ornatos: a enfolhada capa-rosa, que proíbe o capim de medrar-lhe em tórno; o pau bate-caixa, verde-aquarela, musical aos ventos; o pau santo, coberto de flores de leite e mel; as lobeiras, juntando grandes frutas verdes com flôres rôxas; a bôlsa-de-pastor, brancacenta, que explica muitos casos de ‘assombrações’ noturnas; e os barbatimãos, estendendo fieiras de azinhavradas moedinhas. Os campos se ondulavam, extensos. Sôbre os tabuleiros, gaviões grasniam. A Lagoa Dourada, orgulho do Município, era um longínquo espêlho. A Lagoa Branca, já hirsuta de juncos, guarda ainda o segredo do seu barro, que, no dizer da gente da terra, produz, na pele humana, intensa e persistente comichão. Buritís, hieráticos, costeiam, por quilômetros, o Brejão do Funil, imenso, onde voam os cócos e se congregam, às dezenas as garças. E, enfim, do ‘Alto Grande’, mirante sem prêço, a vista se alongava, longíssima, léguas, até o azulado das montanhas, por baixadas verdes, onde pedaços do rio se mostravam, brilhantes, aqui e ali, como segmentos de uma enorme cobra-do-mato. (ROSA, 1945, p. 96-97).

A dialética construída, entre formas contemplativas (poética) e o conhecimento científico, para apreender e narrar seu conhecimento sobre a terra se configura nesta fala: “desarmado da luz reveladora dos conhecimentos geográficos, e providos tão só da sua capacidade receptiva para a beleza, o artista vê a natureza aprisionada no campo punctiforme do presente. Falta-lhe saber a grande vida, envolvente, do conjunto”(ROSA, 1945, p. 96). O conhecimento científico tem, para o escritor, o sentido de alargar a visão e a compreensão do *cosmos* da terra – percepção que é limitada quando restrita aos “caminhos da poesia” pois deixa escapar a “majestosa magia dos movimentos milenares” (ROSA, 1945, p. 96):

O alargamento progressivo dos vales, e a suavização dos relevos; o rejuvenescimento dos rios, que se aprofundam; na quadra das cheias, o enganoso fluir dos falsos-braços, que são abandonados meandros; a rapina voraz e fatal dos rios que capturam outros rios, de outras bacias; o minucioso registro dos ciclos de erosão, gravados nas escarpas; as estradas dos ventos, pelos vales, se esgueirando nas gargantas das serranias; os pseudópodos da caatinga, invadindo, pouco a pouco, os “campos gerais”, onde se destrói o arenito e onde vão morrendo, silentes, os buritís; e tudo o mais, enfim, que representa, numa câmara lentíssima, o estremunhar da paisagem, pelos séculos. (ROSA, 1945, p. 96).



Antes de sua posse, retornou à sua cidade natal para matar saudade – “rever velhos poemas naturais da minha terra mineira” (ROSA, 1945, p. 97) – e levou em sua bagagem instrumentos de geógrafo e seu olhar de poeta. Trouxe de lá uma lista de impressões e imagens:

Certo, eu já pensava conhecer, desde a infância, os feéricos encantos da Gruta e as suas deslumbrantes redondezas: môrros, bacias, lagoas, sumidouros, monstruosos paredões de calcáreo, com o raizame laocôntico das gameleiras priscas, e o róseo florir das cactáceas agarrantes. Mas, era que, desta vez, eu trazia comigo um instrumento precioso – bússola, guia, roteiro, óculo de ampliação [...] deu-se a valorização da estesia paisagística, graças às lições da ciência e da erudição. Prestígio da Geografia! (ROSA, 1945, p. 97).

Guimarães cria e expõe modos de ver, sentir, viver e falar sobre a terra, cultura, bicho e gente: molda, com variadas ferramentas e formas, a matéria-plástica Brasil.

## 2.1 Indícios da paisagem de Mato Grosso em “Sanga Puytã”

*Ave, palavra* (1970),<sup>7</sup> obra póstuma de Guimarães, foi caracterizada pelo próprio escritor como uma miscelânea formal e temática por reunir contos, poesias, notas de viagens, trechos de diários, reportagens poéticas, meditação, poemas dramáticos e reflexões filosóficas. Esta compilação reúne quatro textos sobre a expedição a Mato Grosso publicados originalmente em periódicos (“Sanga Puytã”, “Cipango”, “Ao Pantanal” e “Uns índios – sua fala”). Entre os escritos que se referem à viagem, iremos nos deter ao “Sanga Puytã”, a fim de iniciar um estudo dos aspectos – registros estéticos e científicos – da paisagem da expedição.

---

<sup>7</sup> *Ave, palavra* foi publicada em 1970 pela editora José Olympio, três anos após o falecimento de Guimarães; foi organizado pelo escritor, ainda vivo, e foi encontrado em um cofre, na Academia Brasileira de Letras, com anotações e um índice para publicação. Além dos textos agrupados por Guimarães, Paulo Rónai, organizador da edição, acrescentou outros que o escritor havia começado a rever. Em 16 de julho de 2017, foi noticiado pela *Época* que sete relatórios foram excluídos da primeira compilação de Guimarães para *Ave, palavra* (1970): [https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/ultimas-palavras-de-guimaraes-rosa.html?utm\\_source=meio&utm\\_medium=email](https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/ultimas-palavras-de-guimaraes-rosa.html?utm_source=meio&utm_medium=email)

O texto foi escavado em busca de indícios de impressões físicas e sensoriais do ambiente: localização, temperatura, sons e vistas. Estes aspectos, que podem ser considerados orientações espaciais, foram decupados e listados em uma espécie de carta geográfica (ainda em construção) orientada pelo que pode ser lido como versos:

“de Aquidauana, sul avante” (ROSA, 2009, p. 45);

“esplanada” (ROSA, 2009, p. 45);

“macumbeiras” (ROSA, 2009, p. 45);

“até pretas, ou amarelas, tostada pela geada, nas bananeiras retardam” (ROSA, 2009, p. 45);

“vai o verde veloz pelos cerrados, alto, baixo, sujo, limpo” (ROSA, 2009, p. 45);

“dá-se uma estrada arenosa, ver vermelha.” (ROSA, 2009, p. 45);

“o sol iça a paisagem” (ROSA, 2009, p. 45);

“os campos bailam, rugosos, na luz.” (ROSA, 2009, p. 45);

“vamos na serra do Amambaí, vertente do poente” (ROSA, 2009, p. 45);

“contra o planalto recurvo, o céu tombado, súbito estacamos” (ROSA, 2009, p. 45);

“Nioaque” (ROSA, 2009, p. 45);

“dentro do céu, casas velhas, espaçadas, encerram um território remoto, entre rua, praça, campo ou clareira” (ROSA, 2009, p. 45);

“árvores” (ROSA, 2009, p. 46);

“caía-lhe a palavra ‘horto’ que o ar sugere, ou ‘largo’, ‘estância’, ‘paragem’, ‘logradouro’” (ROSA, 2009, p. 46);

“diáfano dia montês, em que tudo se alisou de repente, mais manda a transição entre verdura e brancura” (ROSA, 2009, p. 46);

“Nioaque se vê madura e estática, qual um burgo goiano” (ROSA, 2009, p. 46);

“há de limitar-se com qualquer país de névoa acima, da ordem também dos mais claros” (ROSA, 2009, p. 46);

“entre mangueiras e palmeiras, cercaram um gramado retangular, em que pedras amarelas inscrevem um losango” (ROSA, 2009, p. 46);

“[...] espaço da mata – o mundo” (ROSA, 2009, p. 46);

“e espalham-se os *pytãs* – os ponchos de sarja escarlate – que transitam, contra horizontes e céus, como fúcsias enormes, amadurecendo um vaqueiro num cardeal, pingando de sangue o planalto, nas léguas instantâneas da paisagem, ou ascendendo no verde do Pantanal tochas vagantes” (ROSA, 2009, p. 46-47);

“sempre a vista é a mesma: os estirões do caminho rubro” (ROSA, 2009, p. 47);

“Araxá pós Araxá, léguas à régua, simples raspagem no terreno, que pouco ondula” (ROSA, 2009, p. 47);

“os coqueiros sobem de algum mar, os chapadões dão sono” (ROSA, 2009, p. 47);

“paramos, por causa de um tamanduá-bandeira, pardo, à borda da estrada” (ROSA, 2009, p. 47);

“pulou uma veada, marrom, longa, fêmea de mateiro” (ROSA, 2009, p. 47);

“de gente, raros” (ROSA, 2009, p. 47);

“Macaúbas ciliciadas – folhagem em desleixo, rascunho de fronde – agarram seus cachos de cocos” (ROSA, 2009, p. 47);

“uma fumaça” (ROSA, 2009, p. 47);

“cerca de esteios cruzados, mandiocal, roça miúda” (ROSA, 2009, p. 47);

“outras cabanas que o capim coifa – sapé velho, prata; sapé novo, ouro” (ROSA, 2009, p. 47);

““água por aqui, só a légua e meia...”” (ROSA, 2009, p. 47);

“com a sobreléguas, o que há é uma paineira morta, em que três bandos de periquitos se dão encontro, remexendo suas sombras no capim de outra choça, mais primitiva que um tejupar” (ROSA, 2009, p. 47-48);

“e o não feio, rio Miranda, se unindo com o Santo Antônio: o pontal dos dois, redondo de copas, afina uma quilha, querendo insinuar-se debaixo da ponte” (ROSA, 2009, p. 48);

“depois, barrancos, pastos, gados” (ROSA, 2009, p. 48);

“a noite nos laranjais” (ROSA, 2009, p. 48);

“reenfiamos a rota, depois de um desvio de sessenta e quatro quilômetros, para ir ver o ‘Buracão do Perdido’” (ROSA, 2009, p. 48);

“muita flora, crestada, entrou em outono” (ROSA, 2009, p. 48);

“o sol anda como uma aranha” (ROSA, 2009, p. 48);

“mas já estamos na mata-virgem. – ‘*Tem muita onça, nesta serra de Maracaju...*’” (ROSA, 2009, p. 49);

“paus de abraço, ou finos troncos ósseos, entre o verde de cima e o verde de baixo, da copagem coesa” (ROSA, 2009, p. 49);

“vai rendada a cumeeira, quase nuvens, e às vezes o bafo de sêmen nos engloba, com a sua úmida murmuração” (ROSA, 2009, p. 49);

“passamos e admiramos, perlongando-a. E, quando a mata cessa, destravada, tombamos num campo cheio de surpresa” (ROSA, 2009, p. 49);

“as emas, muitas, arquitetônicas, incrivelmente aves, cinzentos dromedários encolhidos” (ROSA, 2009, p. 49);

“rebanhos de ema, misturando-se com o gado nas pastagens” (ROSA, 2009, p. 49);

“campos altos, que adornam esbeltas, as palmeiras bocaiuvas” (ROSA, 2009, p. 49);

“e esta savana, que cortamos a modo diametral” (ROSA, 2009, p. 49);

“avenida de taquaras, de arcos enfolhados” (ROSA, 2009, p. 49);

“cintila o rio Machorra, com sua mata em galeria” (ROSA, 2009, p. 49);

“Km 296” (ROSA, 2009, p. 49);

“um bambu seco, atravessado no mata-burro; quatro barracas, alinhadas; três soldados e um cabo, cavalarianos” (ROSA, 2009, p. 49);

“da Vila Militar, contemplamos as duas Belas Vistas – como livro pelo meio aberto – lisas, onduladas de-ligeiro” (ROSA, 2009, p. 50);

“oblíqua, corre para dentro do Paraguai uma crista azulada, no fundo” (ROSA, 2009, p. 50);

“a cidade se atravessa nos três minutos” (ROSA, 2009, p. 51);

“na barranca do Passo da Alfândega acampa um destacamento: as barracas de lona verdiamarela” (ROSA, 2009, p. 51);

“um João-de-barro se avança, sobrevoa o rio” (ROSA, 2009, p. 52);

“passa a canoa, para meia dúzia de casas avistadas, e dois soldados sem armas” (ROSA, 2009, p. 52);

“subimos vinte passos, e entra-se por larga rua relvada – a *Calle Mariscal Estigarribia*” (ROSA, 2009, p. 52);

“transitam vacas” (ROSA, 2009, p. 52);

“crescem cores no céu” (ROSA, 2009, p. 52);

“a noite subiu, com estrelas subitâneas” (ROSA, 2009, p. 53);

“trevas, na rua” (ROSA, 2009, p. 53);

“um lampião foca círculo diurno, em que sorriem várias jovens, abraçadas, nenhuma sem encantos” (ROSA, 2009, p. 53);

“Ponta Porã, até lá, delongam-se os campos; rei deles, o barba-de-bode, curvado como se ventos o acamassem, cada tufo um porco-espinho” (ROSA, 2009, p. 53);

- “o percurso é agreste, uniforme” (ROSA, 2009, p. 53);
- “os bichos restarão dentro dos matos” (ROSA, 2009, p. 53);
- “sobe-se, com a mata repentina, uma vertente serrana” (ROSA, 2009, p. 53);
- “as nuvens gostam de pousar no canto sueste do céu, os gaviões preferem as árvores secas” (ROSA, 2009, p. 53);
- “de novo, o descampado” (ROSA, 2009, p. 53);
- “arvoretas inéditas querem agrupar-se em bosques: é a erva-mate, que começa” (ROSA, 2009, p. 53-54);
- “tocamos a ‘linha seca’ da fronteira” (ROSA, 2009, p. 54);
- “a estrada coleia por entre os postes de demarcação, que intervisíveis vão mundo adiante, plantados em montículos” (ROSA, 2009, p. 54);
- “de repente, os cavaleiros” (ROSA, 2009, p. 54);
- “alto de Maracaju. Na mesa de uma planada, vestida de frio novo, Ponta Porã, a bonita” (ROSA, 2009, p. 54);
- “a cidade. As cidades – dimidianas, germinadas, beira-fronteira –” (ROSA, 2009, p. 54);
- “ora deserta cerrada a *Pedro Juan Caballero*, num relento de eremitério e guerra” (ROSA, 2009, p. 54);
- “vacas e cavalos pastam o capim da Avenida Internacional, o *boulevard* limitante” (ROSA, 2009, p. 54);
- “deixava-se o Paraguai – país tão simpático, que até parece uma pessoa” (ROSA, 2009, p. 54);
- “volvendo norte, passa por nosso derradeiro olhar a cidadezinha ainda de Sanga Puytã, à borda de um campo com cupins e queimadas, arranchada entre árvores que o vento desfolha” (ROSA, 2009, p. 54);
- “diz-se que a área é menos que a do cemitério” (ROSA, 2009, p. 54);
- “coisa que nem vista flor” (ROSA, 2009, p. 54).

Sanga Puytã é um distrito do município de Ponta Porã, no estado de Mato Grosso, que apareceu na expedição quando o grupo cruzou a fronteira do Paraguai com o Brasil. Os registros de Rosa marcam uma paisagem em “zona de osmose” (2009, p. 47) devido ao trânsito entre os dois países: “onde nos falará uma língua bizarra, com vogais tecladas” (2009, p. 47). Nesta zona aparece uma paisagem porosa, onde há uma cultura específica resultante da trama entre as culturas paraguaia e brasileira: “das terras de tangência amorosa, em que os sangues diversos se influem; desse fronteiro, misto, que, cá e lá, valha chamarmos *brasilguaios*, num aceno de poesias”, lugar onde “o Paraguai, individualizado, talvez já pronto, é extravasante; o Brasil, absorvente, digeridor, vai assimilando todos os elementos, para os plasmar definitivamente” (ROSA, 2009, p. 48).

A paisagem aparece através do viajante: um espaço é esboçado a partir de anotações de um olhar que se detém ao que é particular dos lugares (vegetação, costumes regionais, construções tradicionais). Somam-se a estas impressões informações específicas, como: nomes de rua, quilometragem das estradas, nomes de cidades e fazendas. Mais uma camada se sobrepõe a este espaço, com imagens que surgem da assimilação de acontecimentos com impressões estéticas: “O ‘jardim.’ Semelha singela bandeira nacional, horizontalmente estendida: a terra como símbolo da bandeira” (ROSA, 2009, p. 46) e, por vezes, mais carregadas de metáforas: “[...] contra horizontes e céus, como fúcias enormes, amadurecendo um vaqueiro num cardeal, pingando de sangue o planalto, nas léguas instantâneas da paisagem, ou ascendendo no verde do Pantanal tochas vagantes” (ROSA, 2009, p. 47).

O tempo aparece como marcação de deslocamento da viagem: anotações de placas nas estradas, mudança de vegetação, como sinalizado por Rosa: “passamos e admiramos, perlongando-a. E, quando a mata cessa, destravada, tombamos num campo cheio de surpresa” (ROSA, 2009, p. 49). Outro registro de tempo marca o horário de relógio – “14h, 30” (ROSA, 2009, p. 47) –, mudança de clima, ambiente e descrição de um instante: “crescem cores no céu. O mesmo berro das vacas. Um sino toca [...]” (ROSA, 2009, p. 52). O ritmo de um tempo não linear, marcado por deslocamentos, é constantemente interrompido pelo surgimento de pássaros e outros bichos da terra: “paramos, por causa de um tamanduá-bandeira, pardo, à borda da estrada” (ROSA, 2009, p. 47).

O corpo de quem escreve é atravessado pelo tempo, de constante movimento e desvios, característico da viagem. Cores e formas que

surtem no espaço, gente e animais que se sobressaem no horizonte, desviam a atenção de um olhar que se detém a tudo que lhe é estrangeiro, exótico, e típico dos lugares por onde a expedição passou. Nota-se, por vezes, familiaridades: “o mesmo berro das vacas. Um sino toca, no colégio dos padres norte-americanos. Tranquilidade, remansidão” (ROSA, 2009, p. 51). O viajante que narra descreve o espaço onde seu corpo está mergulhado: um ambiente tangente ao que está ao alcance de seu olhar. A experiência presenciada é transcrita, sem se deter a elucubrações ou divagações do pensamento, traz a imagem de uma paisagem imediata do que viu e viveu. Esboça-se, assim, uma paisagem composta por corpos que absorvem o espaço; que se delimita em linhas desviantes e porosas; que conjuga espaços em diferentes perspectivas – as perspectivas dos que falam de lá, os locais; os que veem por instantes, os viajantes; e o que surge de repente – “Sanga Puytã”.

### **3 Ferramentas para investigar, esboçar e escrever histórias**

A expedição ao Pantanal contém vazios, histórias a serem investigadas e desenhadas em imagens e texto. A investigação como ferramenta artística é um método que implica a busca por linguagens que abarquem um objeto que é indefinido, ou seja: a prática se desenvolve de acordo com o que é encontrado, no decorrer de uma pesquisa incessante. Ao lidar com arquivos de documentos e memórias orais, deparamo-nos com um problema: as fronteiras entre os dados moles (lembranças e relatos) e dados duros (registros oficiais) se desvanecem. Uma dinâmica pode ser esboçada, na qual as memórias vivas atualizam os arquivos, e os documentos atualizam lembranças. O movimento de constante atualização do passado e do presente suscita imagens a serem redesenhadas, redefinidas, em um campo aberto de possibilidades e formas de aparecimento.

A reunião de dados “moles” e “duros” – relatos, documentos e imagens – para tramar a paisagem da expedição, consiste em lidar com os aspectos da memória e do tempo que criam ruídos e impossibilitam a construção de narrativas lineares. A fim de esboçar vistas do espaço da expedição, a técnica de aquarela e o desenho são utilizados para registrar paisagens vagas, reproduzidas a partir de fotografias e relatos. As técnicas da aquarela e do desenho são usadas aqui para trabalhar a indefinição de detalhes sobre os lugares retratados. Procura-se explorar, portanto, os espaços vazios, lacunas, imagens que se formam em névoas indefinidas (FIGURA 5).

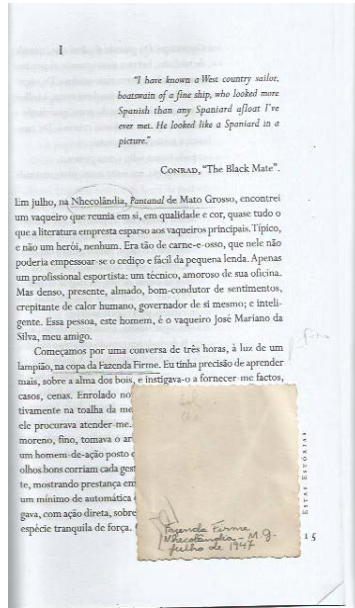


FIGURA 5 – *Xarqueada à margem do Rio Pantanal*, 2017.  
Aquarela e grafite sobre papel

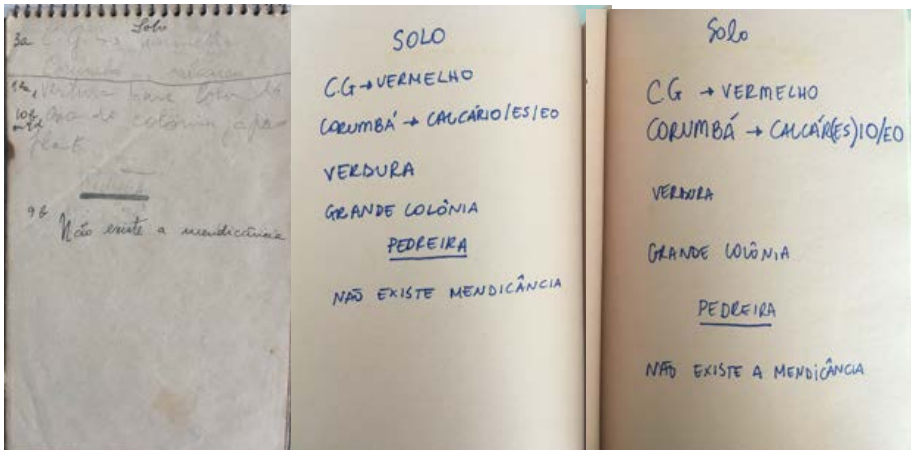


Fonte: Arquivo pessoal.

Em um segundo movimento, dados provenientes de diferentes fontes (escritos de Guimarães e fotografias de Sol Garson) são confrontados através de suas semelhanças – ou seja: frases, nomes ou palavras que aparecem mais de uma vez em dados diferentes são sobrepostos e contrastados. Este processo gerou a fotografia *Em Nhecolândia...*, que mostra a coincidência de uma anotação em uma fotografia e a frase inicial da reportagem “Com o vaqueiro Mariano” (1948; FIGURA 6). A semelhança também é trabalhada a partir da reprodução de frases dos cadernos de anotações. Palavras e frases são reproduzidas, a partir de cadernetas da viagem, e transcritas, literalmente. A partir dessa operação de buscar semelhanças e contrastes entre informações, busca-se evidenciar erros de leitura e a impossibilidade de uma total compreensão dos registros (FIGURA 7).

FIGURA 6 – *Em Nhecolândia*, 2017. Fotografia digital

Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 7 – *Pedreira*, 2017. Fotografia digital.

Fonte: Arquivo pessoal.

Estes ensaios verbo-visuais exploram uma leitura do passado que não se encerra em um sentido único. O processo de ler as informações contidas no material coletado suscita variadas interpretações e, conseqüentemente, variadas representações. Através do estudo de linguagens para produção de imagens (desenho, fotografia, vídeo e texto), investiga-se, também, as ferramentas para acessar diferentes camadas temporais e contar uma história. O teor plástico do tempo é, assim, trabalhado: a linguagem artística como instrumento para acessar e produzir narrativas que exploram as fronteiras entre passado, presente e futuro. Ou seja: relatos, arquivos e fotografias são os pontos de partida para a composição de narrativas e imagens que criam a possibilidade de imaginar um tempo e um lugar de outrora.

A ideia de que podemos interferir poeticamente em uma estrutura temporal, em diálogo com o conceito de história de Walter Benjamin (1994), possibilita a concepção da inexistência de uma só estrutura narrativa para se contar uma história – diversas estruturas temporais e imagens alegóricas podem ser elaboradas a partir de experiências poéticas e artísticas para narrar um acontecimento distante no tempo. O historiador é aquele que articula no “fato histórico” a confluência de épocas distintas que podem ser “separadas por milênios”, nas palavras de Walter Benjamin (1994, p. 232): “Ele [o historiador] capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele fundamenta um conceito do presente como um ‘agora’ no qual se infiltraram estilhaços do messiânico.” Nesta concepção, há um constante acesso ao passado que se ressignifica pelo presente e vice-versa. Ou seja, uma articulação entre um “agora” com um passado que aparece pela ótica do presente e um futuro em aberto, com traços messiânicos. É possível, assim, segundo Benjamin (1994), imaginar uma dimensão temporal que está em constante modelamento, sem nunca se cristalizar em uma “história” acabada, em um passado e um futuro inertes.

A expedição de 1947 traz histórias a serem atualizadas e paisagens a serem ainda revistas. Relatos de lembranças, fotografias e documentos são pontos de partida para composições de narrativas e imagens que criam a possibilidade de imaginarmos um tempo e um lugar de outrora; interferirmos poeticamente em dinâmicas temporais preconcebidas; e, assim, escrever e reescrever histórias, memórias e topografias.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BORTOLOTTI, Marcelo. As últimas palavras de Guimarães. *Época*, São Paulo, 28 abr. 2017. Cultura. Disponível em: <[https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/ultimas-palavras-de-guimaraes-rosa.html?utm\\_source=meio&utm\\_medium=email](https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/ultimas-palavras-de-guimaraes-rosa.html?utm_source=meio&utm_medium=email)>. Acesso em: 16 jul. 2017.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 20-21, p. 10-58, 2006.

CUNHA, Waldir da. *O cogumelo das 13 mulheres*. Rio de Janeiro: Waldir da Cunha, 2012.

LEMBRANÇAS de Sul e Sol: a expedição ao Pantanal. Direção e produção de Joana Passi de Moraes. Rio de Janeiro: Boulevard Vertov, 2017. Mídia digital MP4.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009. p. 47-51.

ROSA, João Guimarães. Discurso de posse como Sócio Titular da Sociedade Brasileira de Geografia. *Boletim da Sociedade de Geografia do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 96-97, 1945. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=181897&PagFis=7706&Pesq=>>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

SENRA, Nelson de Castro (Org.). *Veredas de Brasília: as expedições geográficas em busca de um sonho*. Rio de Janeiro: IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações, 2010.

SILVEIRA, Flávio Azeredo. *24 cartas de João Guimarães Rosa a Antonio Azeredo da Silveira*. [S.l.]: Éditions FAdS. Disponível em: <[http://www.editionsfads.ch/pdf/layout\\_24\\_cartas.pdf](http://www.editionsfads.ch/pdf/layout_24_cartas.pdf)>. Acesso em: 11 abr. 2018.

Recebido em: 1º de maio de 2018.

Aprovado em: 20 de junho de 2018.



## **Sobre bailados de *Corpo de baile*: uma análise comparativa entre literatura e dança no texto rosiano**

### ***About Rhythms of Corpo de Baile: A Comparative Analysis Between Literature and Dance in Rosiano Text***

Joelma Rezende Xavier

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
joelmarexavier@gmail.com

**Resumo:** A partir da leitura de *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa, pretende-se discutir relações entre literatura e dança nos desdobramentos estéticos do texto rosiano. Para isso, apresenta-se um panorama sobre história e formação de “corpo de baile” em dança (BOURCIER, 2001) e sugere-se uma abordagem sobre a percepção de um “corpo de baile”, especialmente nas novelas *Campo geral*, *Uma estória de amor*, *A estória de Lélío e Lina* e *Buriti*. Parte-se da concepção de que a dança é um dos elementos dinamizadores dos enredos de *Corpo de baile*, além de ser um traço importante na representação de personagens, sobretudo na esfera feminina. Este artigo, por meio de uma análise comparativa, apresenta contribuições para o enfoque interartes nos estudos da obra rosiana.

**Palavras-chave:** corpo de baile; dança; literatura; linguagem.

**Abstract:** From the reading of *Corpo de Baile*, by João Guimarães Rosa, it attempts at discussing relations between literature and dance in the aesthetic developments of the *rosiano* text. The article aims to presenting an overview of history and formation of “corps de ballet” in dance (BOURCIER, 2001) and it aims at pointing out an approach about the perception of a “corps de ballet”, mainly in the novels *Campo Geral*, *Uma estória de amor*, *A estória de Lélío e Lina* and *Buriti*. It is part of the conception that dance is one of the energizing elements of *Corpo de Baile*, besides being an important

trace in the representation of characters, mostly in the female sphere. This article, through a comparative analysis, presents contributions to the interviewing approach in the studies of Guimarães Rosa's work.

**Keywords:** corps de ballet; dance; literature; language.

Em 2018, a publicação de *Corpo de baile*, do escritor mineiro João Guimarães Rosa, completou 62 anos.<sup>1</sup> A obra constitui-se de sete novelas e recebeu diferentes formatos editoriais ao longo de sua história. No ano de seu lançamento, em 1956, *Corpo de baile* foi organizado em dois volumes. Na segunda edição, as novelas foram reunidas em volume único; a partir da terceira edição, a obra foi dividida em três volumes: *Manuelzão e Miguilim* (1964), com as novelas “Campo geral” e “Uma estória de amor”; *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965), com as novelas “O recado do morro”, “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”; e *Noites do Sertão* (1965), com as novelas “Dão-Lalalão (o devente)” e “Buriti”. Na edição comemorativa dos 50 anos da obra, em 2006, *Corpo de baile* voltou a ser publicada em dois volumes. Soares (2006) afirma que a organização em dois volumes, como na primeira edição, “dá, novamente, visibilidade a uma característica estrutural do livro: a coesão profunda que subjaz à sua diversidade aparente” (SOARES, 2006, p. 345). Por que essa perspectiva paradoxal em “diversidade aparente” e “coesão profunda”? Porque, reunidas em dois volumes, as sete novelas rosianas não apresentam uma noção de unidade nem uma abordagem sequencial única de leitura, podendo ser lidas de forma independente umas das outras, o que sugere um caráter múltiplo e diverso à obra, mas esse traço da diversidade nas narrativas é tensionado, uma vez que os enredos apresentam significativas ligações entre si, conforme enfatiza Soares (2007b):

[...] existem conexões profundas entre as histórias de *Corpo de baile*. É o que já indica o fato de serem sete (o número dos conjuntos perfeitos: são sete os dias da criação, os planetas da cosmologia tradicional, os ramos da árvore cósmica...); e, principalmente, o título que as congrega: trata-se de um *corpo*,

<sup>1</sup> Em 2018, o romance *Grande sertão: veredas* também completou 62 anos e *Sagarana*, livro de contos, 72 anos.

um organismo resultante do inter-relacionamento de suas partes constitutivas.

[...] Além das conexões entre as novelas que se estabelecem via personagens recorrentes, vale a pena apontar também a indicação para a compreensão do enigmático título da novela “Dão Lalalão” oferecida ao leitor, não nesta novela, mas em “A estória de Lélío e Lina”. A certa altura se diz nesta última: “O amor era isto – lãolalalão – um sino e seu badalalal” (SOARES, 2007b, p. 40-41, grifo da autora).

A partir dessa noção metafórica de corpo, como “um organismo resultante das partes constitutivas dos enredos de *Corpo de baile*”, início este artigo, visando a pensar na relação entre literatura e dança, configurada na imagem de um ‘corpo de baile’ e nos prováveis desdobramentos estéticos dinamizadores da linguagem no texto rosiano. Para isso, fundamento minha abordagem na perspectiva teórica de “corporeidade”, postulada por Merleau-Ponty (2011), como uma rede de sentidos, pulsões e imaginário, que se estrutura em uma dimensão instável, heterogênea e múltipla do corpo. Nesse contexto, o ‘corpo’ pode ser entendido como um “sistema de potências motoras ou de potências perceptivas, [pois] nosso corpo não é objeto para um ‘eu penso’: ele é um conjunto de significações vividas” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 212). Ainda baseando nessa noção de corpo como um campo sensorial, também articulo minha abordagem teórica no princípio da *pathosformel* warburguiana (a fórmula do *phátos*), conforme Didi-Huberman (2013), em que a “língua gestual das paixões” delinea os traços de sobrevivência da cultura, na dinâmica anacrônica da memória e da linguagem corporal. Por fim, destaco as noções de ‘corpo dançante’ e ‘gesto dançado’, a partir de Gil (2013) e de Didi-Huberman (2013), utilizadas neste artigo para esboçar perspectivas sobre os corpos em movimento e sobre a gestualidade relacionada aos diferentes ritmos da cultura popular, da natureza, da sensualidade e do imaginário que perfazem o universo rosiano. Feito esse esboço teórico, proponho, a seguir, uma breve abordagem sobre história e constituição de ‘corpo de baile’ em dança e, em outro momento da análise, apresento considerações para a percepção de um ‘corpo de baile’ e dos corpos dançantes, especialmente nas novelas “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti”.

Em *História da dança no Ocidente*, Bourcier (2001) discorre sobre aspectos ritualísticos e cerimoniais atrelados à dança nas

civilizações antigas, enfatizando como a dança, sobretudo entre os gregos, era um elemento fundamental de expressão. O autor afirma que, por muito tempo, na Grécia, a dança recebeu uma abordagem em conformidade com os preceitos de Platão (*Leis*), que a classificou em dois grupos: *dança de beleza* e *dança de feiura*, e seus subgrupos internos; a dança também foi entendida a partir de preceitos socráticos, que a definiam como “um exercício que dá proporções corretas ao corpo” (BOURCIER, 2001, p. 22). De acordo com Bourcier, o povo grego não separava corpo e espírito, uma vez que considerava o corpo como um meio de conquistar o equilíbrio mental, o conhecimento e a sabedoria, e considerava a dança como um processo de formação educacional na *pólis* grega. Dentre as formas de expressão dançada, destacava-se a dança dionisíaca, reconhecida como um dos modos de evolução da cultura grega. O culto a Dionísio estava associado ao aspecto dual de sua natureza: de um lado, ele era o deus da *ubris* (entusiasmo, embriaguez – em seu sentido material e espiritual), do transe, do êx-(es)tase; do outro, ele aparecia como o deus do despertar primaveril da vegetação e, portanto, da fertilidade: “muitos ritos dionisíacos são ritos agrários e comportam a ostentação do *phallos*” (BOURCIER, 2001, p. 24). Ao redor de Dionísio, havia as ménades, mulheres possuídas pela “loucura sagrada”, e os sátiros, seres de corpos híbridos (metade homem, metade bode). Mudanças e evoluções aconteceram, demarcando influências da dança grega no surgimento da tragédia, especialmente na configuração do coro na tragédia clássica<sup>2</sup> e na comédia (parábase).<sup>3</sup> Além disso, a dança grega também sofreu alterações com as manifestações da dança pírrica (guerreira), da dança em cultos religiosos, das festas e das danças da vida cotidiana.

Dando um salto na história, outro período de grande influência na formação da dança, no contexto europeu, situa-se no *Quattrocento*, caracterizado como o conjunto de eventos culturais e artísticos do século XV na Itália, também conhecido como a Renascença Italiana.

---

<sup>2</sup> Conforme o pensamento nietzschiano em *O nascimento da tragédia* (NIETZSCHE, 2007).

<sup>3</sup> Parábase: na comédia grega, ocasião em que o coro se afastava da ação teatral e trazia o público de volta à realidade, abordando temas políticos e sociais (cf. HOUAISS, 2009). No sumário de *Corpo de baile*, Guimarães Rosa caracteriza as novelas *Uma estória de amor* (festa de Manoelzão), *O recado do morro* e *Cara-de-bronze* como parábases.



Bourcier ressalta que a compreensão da coreografia, na França do século XVI, depende da percepção de como se estabeleceram as relações no *Quattrocento*: “é na Itália, nessa época (séc. XV), que se iniciou a formação de uma sociedade cortesã, ainda não enrijecida pela etiqueta. Em torno do príncipe, reunia-se gente que tinha em comum o gosto pela elegância intelectual e pelas artes, um estilo de vida que buscava o extraordinário” (BOURCIER, 2001, p. 64), fato que contribuiu para o surgimento do “balé de corte”, cujo objetivo principal era o de exaltar os preceitos da monarquia. No século XVI, na França, sob influência artística italiana e inserido em um cenário monárquico, especialmente com a tomada de poder por Luís XIV (1642 a 1661), “o balé de corte passou de um movimento de afirmação do princípio monárquico (como ocorria na Itália) para uma cerimônia de adulação da pessoa do rei” (BOURCIER, 2001, p. 73). Essa categoria de balé foi considerada a primeira forma de profissionalização da dança, com inserção de regras e de técnicos, uma vez que, “até então, a dança era uma expressão corporal de forma relativamente livre; a partir desse momento, toma-se consciência das possibilidades de expressão do corpo e da utilidade das regras para explorá-lo” (BOURCIER, 2001, p. 65). Esse processo de profissionalização repercutiu efeitos ambíguos, por ele ter possibilitado uma emancipação de técnicas e de instrumentalização da dança e, ao mesmo tempo, ter trazido mecanismos de controle dos gestos dançados, ocasionando em censura às práticas dançantes entre os plebeus. Apesar dos avanços técnicos e das ambiguidades do balé de corte no século XVI, foi na França do século XVIII, sobretudo, que grandes modificações ocorreram no campo da dança. De acordo com Bourcier, a reunião de um conjunto de fatores, como público potencial, um sentido de ‘festa’ que se desviava de ‘lirismo heroico’ para uma ideia de ópera mais voltada para o virtuosismo material do espetáculo, possibilitou a configuração da dança clássica. É nesse contexto, pela primeira vez, que se regulamentou o funcionamento de um *corpo de baile* e que se criou a Escola da Dança e da Música da Academia Real (1713). Na obra *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, encontra-se a seguinte aceção para ‘corpo de baile’:

O termo se refere originalmente a todo o corpo de bailarinos dentro de uma companhia de balé, embora hoje ele se refira a dançarinos que, regularmente, realizam *performances* juntos, como um grupo, ao contrário de solistas ou de personagens principais. No palco, os bailarinos de uma companhia podem atuar como solistas, mas, na maioria das coreografias clássicas, o destaque de atuação é para o *corpo de baile*, como os complexos padrões de duas ou três dúzias de bailarinos ao criarem sua própria poesia visual, musical e dramática (KOEGLER, 2010, grifos meus, tradução minha).<sup>4</sup>

A partir do estabelecimento de uma regulamentação profissional, de acordo com Bourcier, os corpos de baile ganharam grande projeção, sobretudo no século XIX, quando foram criadas coreografias clássicas em que se potencializava o aspecto visual, técnico e artístico do corpo de baile. O balé *A Sylfide* (1832) marcou o início do balé romântico e, em 1841, deu-se o surgimento da obra-prima do balé romântico, o *Balé Gisele*.<sup>5</sup> Um dos principais temas – presente nesses dois balés – é a existência de um amor impossível entre um mortal e um espírito, geralmente representado por delicadas ninfas, sempre numa atmosfera onírica. Nas imagens a seguir, visualizam-se dois momentos de atuação do corpo de baile nesses balés, em adaptações contemporâneas. É importante observar o aspecto esvoaçante e angelical dos figurinos, além da caracterização etérea das ninfas, especialmente devido à presença de pequenas asas nessas vestes.

---

<sup>4</sup> Corps de Ballet: “The term originally referred to the entire body of dancers within a ballet company, although nowadays it refers to the dancers who regularly perform together as a group, as opposed to solists, principals, or character artists. On stage the dancers of the corps de ballet may act as a frame for the solists but some of the greatest classical choreography is for the corps de ballet alone, as the complex patterns created by two or three dozen dancers create their own visual, musical, and dramatic poetry”.

<sup>5</sup> Texto de Théophile de Gautier e música de Adolphe Adam; nos anos de 1884, 1887 e 1899, Marius Petipa propôs modificações para a coreografia do *Balé Gisele*.

FIGURA 1 – Corpo de Baile e solistas da *São Paulo Cia. de Dança*, em remontagem do *Ballet La Sylphide*, em 2015.



Fonte: São Paulo Companhia de Dança. Créditos: Wiliam Aguiar. Disponível em: <[http://www.spcd.com.br/images/fotos/la\\_sylphide1.jpg](http://www.spcd.com.br/images/fotos/la_sylphide1.jpg)>. Acesso em: 13 jun. 2016.

FIGURA 2 – Corpo de Baile *Temporada Dell'Arte de Dança 2015*, em remontagem do *Ballet Giselle*, em 2015.



Fonte: Midiorama. Créditos: Damir Yusupov. Disponível em: <<http://www.midiorama.com.br/temporada-dellarte-de-danca-2015>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

Na virada do século XIX para o XX, Isadora Duncan, considerada uma das precursoras da dança moderna, modificou a forma de dançar, até então consagrada pela dança clássica, e eliminou as sapatilhas e os figurinos sofisticados, propondo interpretações mais viscerais para variações coreográficas, sobretudo no que diz respeito às rupturas de técnicas do balé clássico. Em 1913, o russo Vaslav Nijinski coreografou *A sacração da primavera*,<sup>6</sup> peça musical dissonante e assimétrica do russo Igor Stravinski, que propunha movimentos, por vezes, assíncronos e diversificados para os bailarinos em uma mesma cena. Nijinski, nessa montagem coreográfica, eliminou o conceito de *corpo de baile*. Doris Humphrey<sup>7</sup> (1959) afirma que, na dança moderna, o conceito de “grupo” é o que substituiu o termo ‘corpo de baile’. Segundo ela, em um grupo de dança, a coordenação técnica de uma diretoria e a valorização de diferentes personalidades são elementos fundamentais para o trabalho. Embora substituído por ‘grupo’, a partir da dança moderna, o ‘corpo de baile’ ainda sobrevive nas remontagens e adaptações contemporâneas de balés de repertório – *O lago dos cisnes*, *Romeu e Julieta*, *Dom Quixote*, *Quebra Nozes*, *Copélia*, dentre outros – de diferentes companhias de balé clássico no mundo, como Kirov, Bolshoi, Ballet Imperial Russo, The Royal Ballet, New York City Ballet, Ballet Nacional de Cuba, Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, São Paulo Companhia

---

<sup>6</sup> De acordo com Santana (2018), “a *Sagração da Primavera*, do compositor erudito russo Igor Stravinski, subverte a estética musical do século XX, dando origem ao Modernismo. A célebre composição musical desse irreverente artista do século passado é hoje considerada um símbolo da musicalidade erudita, mas, na época, causou polêmica ao embalar o balé em dois atos criado pelo não menos rebelde Vaslav Nijinski, coreógrafo também originário da Rússia. Esse espetáculo narra a trajetória de uma garota marcada para ser entregue como oblação à divindade primaveril, no auge de um ritual pagão, com o objetivo de conquistar para seu povo uma colheita proveitosa. Seu cenário foi arquitetado pelo artista plástico e arqueólogo Nicholas Roerich, e a estreia se deu em pleno *Théâtre des Champs-Élysées*, na capital francesa, no dia 29 de maio de 1913” (SANTANA, 2018).

<sup>7</sup> Doris Humphrey Batcheller (EUA, 17 de outubro de 1905 - 29 de dezembro de 1958) foi bailarina e coreógrafa no século XX. Juntamente com suas contemporâneas Martha Graham e Katherine Dunham, Humphrey foi um dos ícones de segunda geração da dança moderna que, sob influências dos precursores – incluindo Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Ted Shawn –, potencializou o uso da respiração e de contrações corporais nas técnicas de dança (BAZZOTTI, 2016).

de Dança. Dado esse esboço sobre criação e desuso (no contexto da dança moderna) do conceito de ‘corpo de baile’, na história da dança, pode-se perceber que, na dança contemporânea, é a noção de grupo que vigora em montagens coreográficas de companhias de dança, como Grupo Corpo, Grupo Primeiro Ato, São Paulo Companhia de Dança, Companhia Deborah Colker, dentre outras – para enumerar alguns grupos e companhias de dança, específicos do contexto brasileiro.

No contexto da dança, as primeiras décadas do século XX dinamizaram transformações consideráveis na formação técnica e coreográfica. A ruptura com o modelo estético da dança clássica e a necessidade de configuração de uma linguagem crítica, sobretudo no contexto do pós-guerra, provavelmente, estão entre as mudanças mais impactantes nos processos de expressão da linguagem coreográfica. Dentro dessa dinâmica, a potencialização do gesto dançado<sup>8</sup> como um processo contínuo de incorporação cultural trouxe à tona diferentes mecanismos de valorização de elementos de culturas africana e indígena, por exemplo, além de um maior reconhecimento das formas de expressão da gestualidade popular e, especialmente, dos traços memorativos do gesto dançado, a começar pela cultura greco-romana. Certamente, a ideia de um ‘corpo de baile’ na narrativa rosiana não pode ser explicada apenas por fatores correlacionados à dança/à linguagem da dança. É interessante observar, entretanto, que, dado o contexto em que essas sete novelas foram publicadas, ou seja, meados do século XX, considerar diferentes modos de expressão da linguagem, destacando-se aí a dança, é também uma forma de explorar a complexidade humana na qual pululavam as transformações do século XX, tracejadas no texto de Rosa, por meio das potencialidades dadas ao uso do léxico, assim como das diferentes formas de representação e análise da história, da política, da sociologia, da filosofia, da música, dentre outras possibilidades, na construção de “obra aberta”, conforme conceito de Umberto Eco (2015), em abordagem sobre os (des)limites da interpretação literária.

---

<sup>8</sup> A partir de Gil (2013), ‘gesto dançado’ pode ser entendido como a gestualidade empregada para expressar ritmos e rituais de movimentos do corpo dentro de uma esfera artística, como ocorre no gestual coreográfico, e de uma esfera social, a partir de movimentos que vão dos traços evocados nos falares, nos cumprimentos, nos ritos religiosos, até no gingado e nas danças populares. Para uma perspectiva mais aprofundada sobre essa noção teórica de gesto dançado, consultar o capítulo “O gesto e o sentido”, em GIL (2013, p. 79-98).

A partir desse campo de influências e de transformações nas práticas/expressões de linguagem coreográfica, não seria profícuo apontar uma única explicação para o porquê de um ‘corpo de baile’, especialmente no título das novelas de Rosa. Desse modo, considero importante destacar algumas hipóteses, retiradas da fortuna crítica de Rosa, que propõem uma abordagem sobre um ‘corpo de baile’ nessas novelas para, em seguida, elaborar a perspectiva que defendo, neste artigo, sobre o arranjo do corpo de baile nas narrativas rosianas. Apresento, a seguir, essas hipóteses.

Soares (2007b) aponta para o caráter metafórico de representação da leitura e dos movimentos nas esferas do cosmos como traços delineadores dessa relação entre ‘corpo de baile’ e narrativa. Segundo essa autora,

além da figuração do movimento dos planetas e do trânsito interno de personagens, a ideia de movimento, está implícita também no título do livro – o movimento da dança: *o corpo é de baile*. As novelas constituem, portanto, um organismo dinâmico e autorreflexivo, em vários sentidos. À luz das doutrinas que fundamentam o universo ficcional de Guimarães Rosa, entretanto, o movimento tem efeito desorganizador. As novelas, ao modo dos componentes de um espetáculo de dança (um corpo de baile ainda não é a dança, mas indica a iminência dela), funcionam como partes de um todo que pode ser posto em movimento. O título do livro indica, portanto, movimento latente, em potência. O movimento – o baile, a dança – é ativado pela leitura (SOARES, 2007b, p. 42-43).

Essa abordagem de Soares elucidada aspectos importantes acerca da compreensão de um ‘corpo de baile’ nas novelas de Rosa, como a representação de um “movimento latente” dentro da dinâmica do movimento e do caos instaurados no universo ficcional rosiano. No caso específico de *Corpo de baile*, essa relação já é apontada na escolha das epígrafes da obra, nas quais Guimarães Rosa coloca os pensamentos de Plotino e Ruysbroeck<sup>9</sup> – característicos de uma esfera metafísica

<sup>9</sup> Não é meu objetivo, neste artigo, fazer um desdobramento sobre a perspectiva filosófica das epígrafes de Rosa. Para uma visão sobre esse assunto, consultar Soares (2007b). A autora faz uma abordagem detalhada sobre os princípios de ordem e desordem na visão platônica de universo, além de situar os preceitos de Plotino e do místico indiano Ruysbroeck e das perspectivas dionísias, conforme enfoque de Franklin Oliveira (1986) do coco de Chico Barbós. Esses três autores são citados por Rosa nas epígrafes de *Corpo de Baile*.

e apolínea – no mesmo patamar do coco de festa de Chico Barbós – essencialmente telúrico e dionisiaco. Além desse aspecto, Soares ainda chama a atenção para o movimento da leitura, metaforizando-a na dinâmica latente do gesto dançado: a coreografia de cada enredo ganha visibilidade a partir do movimento de leitura. Daí o porquê, para essa autora, de a noção de ‘corpo de baile’, nessas novelas, remeter à possibilidade de movimento que está por se realizar, assim como a ideia de um espetáculo que estaria a começar quando as cortinas do palco se abrem para a plateia.

A partir da identificação de Guimarães Rosa como um “inventor de abismos”, Paulo Rónai (2009) enfatiza que o autor de *Corpo de baile* localiza esses abismos em

brincas almas de sertanejos, inseparavelmente ligadas à natureza ambiente, fechadas ao raciocínio, mas acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, credices, vivendo a séculos de distância da nossa civilização urbana e niveladora. [...] Esses abismos dão reais calafrios. No fundo deles se vislumbram os grandes medos atávicos do homem, sua sede de amor e seu horror à solidão, seus vãos esforços de segurar o passado e dirigir o futuro. Nas obras (novelas) de Guimarães Rosa, tais sentimentos plasmam a mente de personagens marginais imperfeitamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocadas por ele: crianças, loucos, mendigos, cantadores, prostitutas, capangas, vaqueiros. Eles é que formam o “corpo de baile” num teatro em que não há separação entre palco e plateia (RÓNAI, 2009, p. 119).

Nesse fragmento, Rónai traça o caráter sociopolítico das novelas de *Corpo de baile*, enfatizando o tratamento estético que Rosa dá à vida marginal, seja pelo viés da loucura, da pobreza, da solidão, seja pelo viés dos amores encenados. A ideia de um ‘corpo de baile’, de acordo com esse crítico, é elaborada a partir de um critério metafórico em que noções de realidade e ficção se aglutinam na imagem de um teatro, em que não se separam palco e plateia. A hipótese de Rónai aproxima a identificação do ‘corpo de baile’ à representação do coro da tragédia, talvez daí a ideia de “abismos encenados” na marginalidade das relações sociais.

Para Oliveira (1991), “*Corpo de baile*, o título, transfere para a nossa sensibilidade e imaginação a realidade do teatro e do balé, como expressão do feérico [...], dissolvida no corpo das novelas que se desenvolvem mais do que como simples histórias” (OLIVEIRA,

1991, p. 65-66). Em consonância com esse enfoque, Santiago Sobrinho (2011) apresenta uma interpretação para ‘corpo de baile’, inicialmente, a partir do verbete de dicionário, sendo o ‘corpo de baile’ um “conjunto permanente de bailarinos que executam danças clássicas ou folclóricas, por vezes dispendo de coreografias próprias” (HOUAISS, 2001, p. 843 *apud* SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 217). Para esse autor, *Corpo de baile* remete a Dionísio, “pela evocação explícita ao corpo e à dança” (HOUAISS, 2001, p. 843 *apud* SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 217) e que, portanto, “[...] o autor Guimarães Rosa dispõe de coreografias próprias, ou seja, escritura e ritmos próprios para dar corpo, baile e festa às metamorfoses do sertão” (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 219).

As concepções para a ideia de um ‘corpo de baile’ de Soares (2007b), Rónai (2009), Oliveira (1991) e de Santiago Sobrinho (2011), embora situem diferenças em alguns aspectos, sobretudo no que diz respeito aos processos metafóricos da leitura (SOARES, 2007b) e da escritura (SANTIAGO SOBRINHO, 2011), apontam convergências, especialmente no que concerne à construção ficcional, entendida como um processo de potências dinamizadoras de manifestações do sensível por meio da escrita. A partir desse enfoque, em parte da fortuna crítica, sobre a noção de um ‘corpo de baile’ na composição das sete novelas de Guimarães Rosa, entendo que a percepção de ‘corpo de baile’ nas novelas deve compreender, também, uma esfera que envolva o corpo e os movimentos dançados e, a partir dessa hipótese, proponho uma interpretação para ‘corpo de baile’, que se divide em três aspectos, a saber: 1) na presença de movimentos dançados; 2) na composição de personagens que se associam a ninfas dionisíacas; e 3) na constituição de uma linguagem que potencializa a ideia de movimento dentro de uma dinâmica estética da narrativa. É sobre esses três aspectos, fundamentalmente, que darei continuidade a esta análise.

### **1 Movimentos *dansados* em *Corpo de Baile*: “reboliços alegrativos”**

A palavra ‘dança’ e seus derivativos (dançador, dançavam) são grafadas, no texto rosiano, com a letra *S*: *dansa*, *dansador*, *dansação*. Costa (2012) afirma que esse recurso gráfico do uso de *S* sugere, de uma forma mais visual, o movimento da dança. Também seria o *formato em S* que perfaz o trajeto da viagem em *O recado do morro*, que anuncia, de acordo com Wisnik, “cifradamente, múltiplos níveis de significação



que se desdobram na novela” (WISNIK, 1998, p. 166). Essa perspectiva de multiplicidade pode associar-se a mecanismos gestuais/imagéticos presentes no trecho: “Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase. E iam, serra-acima, cinco homens, pelo espigão divisor. Dia a muito menos de meio, solene sol, as sombras deles davam para lado esquerdo”<sup>10</sup> (ROSA, 2010, v. 2, p. 7). Nesse trecho de *O recado do morro*, a ideia do movimento<sup>11</sup> é atrelada à representação sinuosa da estrada (aspecto visual) e, simultaneamente, ganha corpo na sonoridade sibilante da aliteração presente na sequência de vocábulos: serra-acima, cinco, solene, sol, sombras.

Além dessa perspectiva de visualidade e de sonoridade de um movimento, corporificado nessa narrativa, e registrado nos movimentos da grafia do *S* na palavra ‘dansa’, o universo da dança é explicitamente evocado em momentos variados de outras novelas. Em *Campo geral*, por exemplo, as potências do gesto dançado são representadas nas ações da personagem seo Aristeu que, no imaginário do garoto Miguilim, sempre trazia alegria àquele sertão-Mutum em que viviam:

Seo Aristeu entrava, alto alegre, alto, falando alto, era homem grande, desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim; e dôido, mesmo. Se rindo com todos, *fazendo engraçadas vênias de dansador*. [...] Só dizia aquelas coisas *dansadas* no ar, *a casa se espaceava* muito mais, *de alegrias*, até Vovó Izidra tinha de se rir por ter boca. Miguilim desejava tudo de sair com ele passear – perto dele *a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias* (ROSA, 2010, v. 1, p. 71, grifos meus).

Nota-se, nesse fragmento, a representação do gesto dançado como elemento desencadeador da fantasia. O “dansador” ou as “coisas dansadas” com que se emocionava a personagem Miguilim funcionam

<sup>10</sup> Todas as referências às novelas de *Corpo de baile* foram retiradas da 3ª edição de 2010, da editora Nova Fronteira, publicada em dois volumes. Visando a uma identificação mais clara dos textos, utilizarei a referência: ROSA, 2010, v. 1 ou v. 2.

<sup>11</sup> Em *A raiz da alma* (1992), Heloísa Vilhena Araújo traça paralelos entre as novelas de *Corpo de baile* e o movimento dos planetas. A autora propõe uma ideia de “dança cósmica” associada à simbologia pagã em que se projeta a escritura de Guimarães Rosa. Embora o estudo de Araújo seja uma referência na fortuna crítica de Rosa e também apresente uma análise de dança nas novelas rosianas, não é objetivo deste artigo explorar perspectivas relacionadas à noção de “dança cósmica”.

como um caos que desestabiliza a monotonia do cotidiano no Mutum. Vale ressaltar que a ideia de caos associada a esse movimento é positiva, uma vez que o gesto dançado de seo Aristeu preenchia o imaginário naquelas terras isoladas do Mutum, área rural em Minas Gerais. A alegria da “dansa” de seo Aristeu estava nas articulações do corpo-contador de estórias.

Na novela *Uma estória de amor*, durante a festa de Manoelzão, a dança é elemento evocado para ressaltar os processos de movimentação e de divertimento das personagens:

Os homens *dansavam*. O Pruxe formava o lundú, feita grande roda. [...] O lundú era de lá. [...] Chico Bràaboz *dansava* e tocava a rabeca, e a todos falava. Mas estreito, por detrás, o Pruxe, era o mestre, regia: ‘É deveras, minha gente/quem souber pode dansar!/- Olerê, canta!/ Ao meu Rio-de-São Francisco, capitão deste lugar!...’ [...]Manuelzão não sabia, nunca em sua vida tinha dansado. Também, *aquela era custosa, dansa de poucos*. Um, de cada um, sua vez, *pulava no meio da roda*, e pega *rapapeava*, *trançava as pernas*, num *desatino de contravoltas, recortando lances*. Cada qual diferente, cada um por seu modo, próprio desenho, seguindo a rapidez. Nem se sabe como podia (ROSA, 2010, v. 1, p. 223; p. 224-225, grifos meus).

O lundu<sup>12</sup> é um gênero musical e uma dança de influência africana e europeia, criada a partir dos batuques dos escravos. O ritmo e a dança sofreram mudanças no decorrer do tempo, porém a evidência maior de sua tradição é a sensualidade no gestual dançado. Para sua execução, são necessários movimentos dos quadris, com rebolados bem marcados, além do delineamento postural do corpo com elevação de braços acima da cabeça e de marcação com os pés ao ritmo da música, característicos dos movimentos africanos e, na composição musical, o lundu herdou a harmonia e a melodia de ritmos da cultura europeia. A menção específica ao lundu, na novela *Uma estória de amor* (festa de Manoelzão), ilustra a miscigenação cultural característica da cultura popular, uma vez que os movimentos visualizados por Manuelzão, e por ele considerados

<sup>12</sup> Conceito formulado a partir do Almanaque Cultura Brasil. Disponível em: <<http://www.brasilcultura.com.br/cultura/lundu-dancas-e-ritmos-do-brasil/>>. Acesso em: 16 jun. 2016. É importante destacar que as noções sobre as origens e a nomenclatura do lundu são flutuantes. Para uma leitura sobre o assunto, ver CUPERTINO, 2014.

complexos, fazem parte da expressão da cultura popular brasileira, não sendo diferente do que se passava nos Gerais à época da festa de Manoelzão.

Na novela *A estória de Lélío e Lina*, a dança também é um elemento de festa, uma espécie de rito de alegria:

De seguida, se *dansou*. Quem propôs mesmo foi a dona Rosalina: falou que, sem dança, festa devia a festa. *Formaram pares*: Delmiro e Chica, [...] Lidebrando e Benvinda; Mongôlo e Adélia Baiana, – o Ustavo não dansava, ele mesmo mandou que os dois *podiam e dansassem*; Fradim e Drelina. [...] Mas Lélío nem teve tempo para escolher dama: *dona Rosalina veio sorrindo, pegou no braço dele, que era o seu Mocinho – os dois formaram mazurca dansando* (ROSA, 2010, v. 1, p. 393, grifos meus).

Mas, nisso, bateram palmas, num *reboição alegrativo*: *seo Senclér tinha tirado a Mariinha para dansar*. Todos os outros pares se saíram, o meio do terreiro ficou adro, o povo em volta, apreciavam. Ah, era luzido – dada praça à dança – que nem um teatro! *A Mariinha parava no ar, com um risco de movimentos muito certos, cabecinha altaneira, parecia que nem estava vendo, só dansava, dansava*. E seo Senclér, garboso cavalheiro em sós, tomava conta dela com firmeza, cumpria a sério aquele proceder, o prazer de dansar com Mariinha no rosto dele estava-se (ROSA, 2010, v. 1, p. 394, grifos meus).

Nesse trecho, a movimentação das personagens articula-se por meio de uma atmosfera de precisão (a demarcação dos pares e a marcação dos movimentos de pés e cabeça, realizada pela personagem Mariinha) e de emoções (alegria). Além de configurar um espaço-corpo do trânsito das personagens, a presença do gesto dançado, nesse fragmento, também pode ser identificada como uma herança grega do gestual das *ninfas dionisiacas*, conforme aponta Didi-Huberman (2013).

No capítulo intitulado “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate”, Georges Didi-Huberman<sup>13</sup> aborda a temática do corpo dançante a partir das montagens referentes à *Pathosformel*, no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Primeiramente, segundo Didi-Huberman, o destaque dado à “fórmula do *pathos*” deve-se ao fato de que

---

<sup>13</sup> Capítulo do livro *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, publicado no Rio de Janeiro, pela editora Contraponto, em 2013.

Warburg conseguiu demonstrar, por meio de suas coleções, o poder de sobrevivência (*nachleben*) da “língua gestual das paixões”. Nesse sentido, os mecanismos de estranheza relacionados aos corpos e aos gestos são elementos de ações e de transformações que perduram nas tensões entre passado-futuro-presente. É por meio dessas tensões, segundo Didi-Huberman, que o corpo dançante se instaura como um elemento mítico-memorativo, capaz de pulsionar e de recriar gestos e rituais primitivos, herdados de toda uma tradição dançada, especialmente na articulação coreográfica das *Ninfas*, por exemplo, nos rituais dionisíacos, por meio de uma conexão entre os gestos, sobretudo na curvatura do dorso, na inclinação da cabeça e no gestual dos braços.

Retomando a sequência dos movimentos destacados no trecho da narrativa de *A estória de Lélío e Lina*, pode-se notar o sequenciamento dos movimentos dançados: “A Mariinha parava no ar, com um risco de *movimentos muito certos, cabecinha altaneira*, parecia que nem estava vendo, *só dansava, dansava*” (ROSA, 2010, v. 1, p. 394, grifos meus). O gesto coreográfico e a força das imagens na composição dos movimentos dançados pela personagem Mariinha, no texto rosiano, dinamizam uma linguagem dançante que não se opera numa dinâmica de tempo-espaço definida, mas que se presentifica numa fusão de forças arcaicas permanentemente exaltadas no corpo e no movimento, uma vez que os gestos de Mariinha recuperam, de forma anacrônica, traços do gestual das dançarinas gregas,<sup>14</sup> conforme a montagem de imagens agrupadas nas pranchas relacionadas às ninfas, no *Atlas Mnemosyne*, de Warburg. Os traços de curvatura dorsal, os movimentos com os braços e a inclinação da cabeça parecem perpetuar traços memorativos da dança e do corpo, que se organizam nas imagens encenadas nos registros de Warburg (referentes à dança na Grécia Antiga) e na narrativa de Rosa. Essa conexão com o arcaico no gesto dançado será desenvolvida a partir do próximo tópico.

## 2 Ninfas dionisíacas no sertão

A alusão à imagem dos corpos na tradição grega serve de mote para Didi-Huberman explicar a noção estética e rítmica dos gestos gregos dançados:

---

<sup>14</sup> Pranchas do *Atlas Mnemosyne*, “Ninfas dançando”, fim do século V. *La Danse grecque antique*, Paris, 1896, p. 103, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 224.

os gregos sempre preferem a dissimetria e a aparente desordem. É por isso, diríamos com Warburg, que as *Pathosformeln* deles admitem o deslocamento e a antítese para se entrelaçarem dinamicamente, como faria um amontoado de serpentes. [...] é uma espécie de polirritmia complexa, uma aparente desordem da qual escoam linhas dissimétricas e geometrias solitárias, batimentos soberanos e momentos de exagero (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 225).

Esse exagero decorre das tensões entre o corpo dionisiaco, potencialmente relacionado ao prazer, e o corpo trágico, associado ao sofrimento – “A ninfa erotiza a luta” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 226). O corpo dançante das ninfas gregas deixaria como traço de sobrevivência, segundo Didi-Huberman, o “paradigma coreográfico”, no qual o caráter antitético das Ninfas leva-nos à percepção de que “não há formas construídas (o movimento dançado, o corpo) sem o abandono às forças (os traços de um passado mítico ressignificados/recriados no presente e reveladores de um devir). Não há beleza apolínea sem um pano de fundo dionisiaco” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 229).

Essa relação entre o apolíneo e o dionisiaco deve ser considerada na percepção de diferentes expressões dançadas. Nas danças e nos rituais religiosos, por exemplo, grande parte dos movimentos era (e ainda é) articulada para significar algo: a exaltação do sol/ da lua, a comemoração de um nascimento, os festejos de uma boa colheita, as dores da morte, o contato com entidades espirituais, dentre outras possibilidades. Na narrativa de Rosa, em *Corpo de baile*, há elementos que ora engendram o universo dionisiaco, sobretudo na atmosfera feminina, ora estabelecem o traço apolíneo, sobretudo no que diz respeito à composição da linguagem nos processos narrados/dansados.

Em *Corpo de baile*, há personagens configuradas numa atmosfera de sensualidade, responsáveis pela elaboração de um gestual que, além de erotizar os campos da linguagem na narrativa, dão corpo às forças dionisiacas no enredo das novelas. A personagem Jiní, de *A estória de Lélío e Lina*, por exemplo, representa um traço desse “corpo-dionisiaco” no enredo:

*A Jiní já estava na porta. A gente a ia vendo, e levava um choque. Era nova, muito firme, uma mulata cor de violeta. A boca vivia um riso mordido, aqueles dentes que de brancos aumentavam. Aí os olhos, enormes, verdes, verdes que manchavam a gente*

de verde, que pediam o orvalho. Lélío tirara o chapéu, e nada se disse a não ser saudar de boas-tardes. Nem o Tomé não desapeava; só encomendou a ela qualquer coisa, Lélío não teve assento de entender o que. *Ela entrava para ir buscar: desavançou num movimento, parecia que ia dansar em roda-a-roda.* No lugar durava ainda aquela visão: *o desliz do corpo, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos – as pernas...* (ROSA, 2010, v. 1, p. 316-317, grifos meus).

Jiní movimenta-se num passo-dançado e meticulosamente orquestrado pela sensualidade de sua cor, de seus olhos, de sua boca, de seu corpo. A personagem é essencialmente telúrica, *mênade* que seduz seus observadores e que compõe um “corpo de baile”, não como uma “ninfá etérea, esvoaçante, virginal” (consoante determinações estéticas dos balés românticos no século XIX), mas como uma mulher da terra, do fogo, da cor. A dança de Jiní é dança que “desliza os proibidos”, o prazer do corpo.

Em *Buriti*, as personagens Lalinha e Maria da Glória também corporificam a ninfá dionisíaca:

*Dona Lalinha não é de verdade* (ROSA, 2010, v. 2, p. 280, grifos meus).

Dona Lalinha, os *cabelos muito lisos, muito, muito pretos*; e o rosto a maior alvura. Ela tem modo precioso de segurar as cartas, de jogar, de fumar, de não sorrir, nem rir; e as espessas pálpebras, baixadas, *os lábios tão mimosamente densos*: será capaz de preguiça e de calma (ROSA, 2010, v. 2, p. 281, grifos meus).

*Glorinha é bela. Dona Lalinha é bonita. Mas as palavras não se movem tanto quanto as pessoas*: um podia, não menos verdade dizer – Dona Lalinha é bela, Glorinha é bonita... (ROSA, 2010, v. 2, p. 285, grifos meus).

*Maria da Glória era a bela, firme para governar um cavalo grande*, montada à homem, com calças amarelas e botas, e a blusa rústica de pano pardo, *ela ria claro e sacudia a cabeça, esparramando os cabelos, dados*, em quantidade de sol. *Galopava por toda a parte, parecendo um rapaz. Alegria, era a dela.* – “Sou roceira, sou sertaneja!” – exclamava (ROSA, 2010, v. 2, p. 314, grifos meus).

Ambas as personagens compõem um traço de movimentação do feminino corpóreo que se articula nessa atmosfera dionisíaca da ninfa. A beleza e a sensualidade desses corpos ganham, no enredo, uma representação que não só corporificam diferentes bailados, mas também potencializam as tensões entre beleza e sedução nos gestos, nas vestes e na “expressão do feérico” (OLIVEIRA, 1991, p. 65-66), dissolvidas no enredo de *Buriti*.

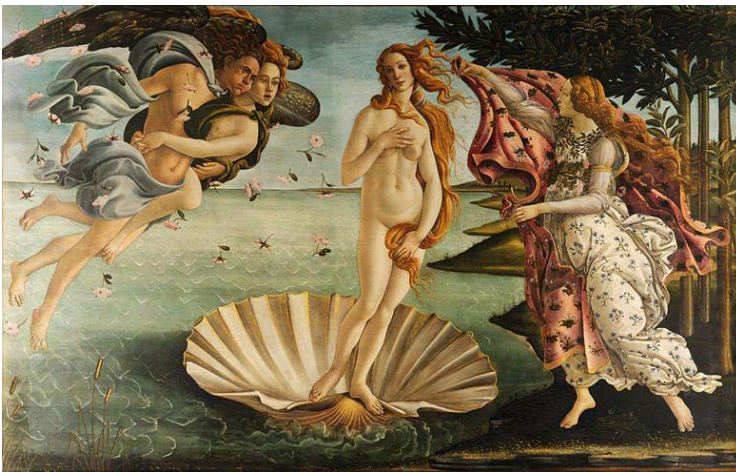
A partir de estudos sobre a tela *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, e de pranchas com recortes sequenciais de imagens dessa tela, Warburg personificou o feminino – a venustidade – na imagem transversal e mítica da *Ninfa*:

*A Ninfa* é a heroína do encontro movente/comovente: uma “causa externa” suscita um “movimento efêmero” nas bordas do corpo, mas um movimento tão organicamente soberano, tão necessário e destinal quanto transitório. *A Ninfa* encarna-se na mulher-vento, na Aura, na deusa Fortuna que Warburg descrevia como estilização de uma energia concreta. [...] Aérea, mas essencialmente encarnada, esquiva, mas essencialmente tátil. Assim é o paradoxo da *Ninfa* [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 220).

A potência da *Ninfa*, nesse paradoxo, está associada ao gesto corporal, ao movimento dos cabelos e aos drapeados das vestes. A ideia de sensualidade e do dinamismo corporificada na imagem da *Ninfa* situa a vestimenta e os movimentos como partes do corpo. Os drapeados das vestes atuam como uma extensão do corpo dançante, o que contribui para a percepção de um corpo múltiplo e dinâmico, ultrapassando paradigmas que restringem o corpo a apenas um compacto orgânico. Essa noção também amplia a perspectiva sobre o movimento dançado, atribuindo-lhe dimensões aéreas e elaboradas no invisível (o desejo). Retomando os trechos citados da novela *Buriti*, tanto a personagem Lalinha quanto Maria da Glória são apresentadas dentro dessa atmosfera corpórea, nos movimentos dos cabelos e das vestes e, portanto, na potência do gesto dançado: “Dona Lalinha, *os cabelos muito lisos*, muito, muito pretos” e “Maria da Glória era a bela [...] com *calças amarelas* e botas, e a *blusa rústica de pano pardo*, ela ria claro e *sacudia a cabeça, esparramando os cabelos*, dados, em quantidade de sol”. Ambas as personagens podem ser compreendidas com traços de representação da ninfa, telúrica, sensual, dionisíaca. Ainda sobre Maria da Glória e seu traço dionisíaco, destaca-se o trecho:

Ele, iô Liodoro, falava, sua voz muito inteira, e aqueles assuntos, de criança, de meio brincado – tudo parecia assunto de fadas. Tudo dado dos Gerais do sertão: como as cantigas e as músicas do vaqueiro-violeiro, sua viola com o tinir de ferros. Sendo o sertão assim – que não se podia conhecer, ido e vindo enorme, sem começo, feito um soturno mar, mas que punha à praia o condão de inesperadas coisas, conchinhas brancas de se pegarem à mão, e com um molhado de sal e sentimentos. *De suas espumas Maria da Glória tinha vindo – sua carne, seus olhos de tanta luz, sua semente* (ROSA, 2010, v. 2, p. 432, grifos meus).

FIGURA 3 – *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1483)



Fonte: Portal Domínio Público. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=5098](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=5098)>. Acesso em: 16 jun. 2016.

O movimento da cabeleira e das vestes elaborados na tela *O nascimento de Vênus*, de Botticelli (Figura 3), motivaram Aby Warburg, na composição da sequência de pranchas que configuram o “paradoxo das ninfas”, conforme Didi-Huberman (2013). Na novela *Buriti*, o traço essencial da ninfa dionisíaca (ou a referência do paradoxo da herança sensual do gesto dançado) está na associação direta entre a personagem Maria da Glória e Vênus (Afrodite): da espuma de iô Liodoro (Urano) nasce Maria da Glória (Afrodite), a personagem que representa o gestual



dançado do desejo e do prazer, no espaço-ninfa do sertão, por meio de seus cabelos, de suas vestes e de suas sensações. Imagens que podem ser reforçadas nos trechos a seguir:

Maria da Glória *se movia bela*, tinha uma *elasticidade* de lutadora. *Seu vestido era amarelo*, de um amarelo *solarmente manchante* e papado, *oscilável*, tão *alegre em ondas*, tão leve – como o dos panos que tinta de pacari se tingem (ROSA, 2010, v. 2, p. 314, grifos meus).

*Glória se expandia, audaz, naquela quadra de ufa pastoral, se levantava cedo montava, saía ao campo, à vaqueira*, lado a lado com o pai. Voltava excitada e contente, remolhada de muitos orvalhos, e corada – uma maçã. Tentava à gente ir a ela, transsuada assim do alto sol e do exercício, e procurar com o rosto todas as partes de seu formoso corpo, respirá-lo (ROSA, 2010, v. 2, p. 430, grifos meus).

Maria da Glória e Lalinha intensificam a ideia de movimentos, de gestos dançados que configuram o ‘corpo de baile’ da narrativa de *Buriti*. A essas duas personagens é dada a potência dionisiaca no deslizar “solarmente” entre desejos e sensações corpóreas. O traço dionisiaco da ninfa também vai aparecer na composição da personagem Doralda, na novela *Dão-lalalão (o devente)*:

*Do cheiro, mesmo de Doralda*, ele gostava por demais, *um cheiro que o breve lembrava sassafrás, a rosa mogorim* e palha de milho viçoso; *e que se pegava, só assim, no lençol, [...] no vestido, nos travesseiros*. Seu pescoço cheirava menino novo. *Ela punha casca-bou e manjerição-miúdo* na roupa lavada, *para exalar*, e gastava vidro de perfume (ROSA, 2010, v. 2, p. 104-105, grifos meus).

Doralda compõe uma atmosfera de cheiros e sabores que não só elaboram um campo de erotismo e sedução, como também corporifica o traço dionisiaco, cuidadosamente arquitetado na herança da ninfa, que perpassa a conexão entre as novelas de *Corpo de baile*. Esse traço de herança do gesto dançado na *persona-ninfa* representada constitui um processo de conexão entre as novelas que pode, também, explicar o porquê de um ‘corpo de baile’ nessas novelas rosianas. Reiterando o que já foi dito neste artigo, o gestual representado nos *corpos-ninfas* das personagens de Rosa, em *Corpo de baile*, potencializa o espaço

telúrico do prazer, das forças femininas, opondo-se, portanto, ao espaço divino, exaltado nos ‘corpos de baile’ dos balés acadêmicos e românticos. E, simultaneamente, as ninfas também evocam um lugar apolíneo, pela alusão à harmonia no arranjo coreográfico, que perfaz toda a composição da linguagem em que elas se inserem. É sobre essa linguagem coreografada que darei continuidade à análise proposta neste artigo.

### 3 Linguagem movente

Nos enredos de *Corpo de baile*, Guimarães Rosa, além de intensificar a representação do gesto dançado por meio da intervenção gráfica no radical do vocábulo *dansar* (e de termos derivativos desse vocábulo), por meio de ritmos populares e por meio de corpos dançantes das “ninfas dionisiacas”, elabora a tessitura de um narrar por meio da captação de uma natureza que também baila. Nesse contexto, o caos que se instaura nas pulsões do desejo das personagens é suavizado nas ondulações harmônicas de cores e movimentos de plantas e bichos que, na perspectiva do narrador e das personagens que também conduzem olhares do narrar,<sup>15</sup> esboçam o universo apolíneo debuxado nas novelas de *Corpo de baile*. A ideia de um ‘corpo de baile’, nesse esboço apolíneo, encontra-se nos ritmos orquestrados de uma natureza que *dansa*:

---

<sup>15</sup> De acordo com Soares (2007a), a partir de Pouillon (1974), essa perspectiva pode ser caracterizada como “olhar com”: “Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior [...]. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta” (POUILLON, 1974, *apud* SOARES, 2007a, p. 150). Nas novelas de *Corpo de baile*, esse recurso é utilizado de forma intensa: para exemplificar isso, em *Campo Geral*, o narrador penetra o olhar da personagem Miguilim, um garoto míope de sete ou oito anos; em *A estória de Lélío e Lina*, a perspectiva de Lélío ganha foco no olhar do narrador; em *Uma estória de amor*, o olhar de Manuelzão, sobretudo, é potencializado; em *Buriti*, as perspectivas de nhô Gualberto, de Miguel e de Lalinha são corporificadas; em *Dão-Lalalão (o Devente)*, o narrador acompanha as perspectivas de Soropita; em *Cara-de-bronze*, os vaqueiros são representados no processo da narração; e, por fim, em *O recado do morro*, os recadeiros ganham perspectivas nos olhares do narrador.

Ao alto que parecia cheio de segredos, silêncios; acaso, entanto, *uma borboletazinha flipasse recirculando em ziguezague*, redor do tronco, ele podia servir de eixo para seus *arabescos incertos*. [...] O brejão era um oásis, impedida do homem, fazia vida. Não se enxergavam os jacarés, nem as grandes cobras, que se estranham. Mas as garças alvejavam. Surgia um *mergulhão*, dos tufos, *riscava deitado o voo. Formas penudas e rosadas se desvendavam, dentre os caniços*. Impossível drenar e secar aquela posse, não aproveitada. *Serenavam-se os nelumbos, nenúfares, ninfeias e sagitárias*. Do traço dos buritis, até o rio, era defendido o domínio. Assim Miguel via aquilo (ROSA, 2010, v. 2, p. 311, grifos meus).

Nesse trecho, o olhar de Miguel, na novela *Buriti*, acompanha os traços ziguezagueantes do cenário da fazenda Buriti-Bom, onde *borboletas, ninfeias e sagitárias* corporificam os “arabescos” de um espaço-significante no enredo da novela. No conjunto de elementos visualizados por Miguel, perfaz-se uma sinfonia de cores e de tons, cuidadosamente ressignificados por substantivos, adjetivos, verbos e aliterações que corporificam a constante movência dos acontecimentos e do destino errante das personagens.

Em *Campo geral*, a natureza encena o balanço das horas e o ritmo de “vês” *ventados no vento*: “Os coqueiros, para cima do curral, os *coqueiros vergayam*, se *entortayam*, as feiras de coqueiros *velhos*, que *dobrayam*. O *vento yuyo: vïv..., vïv...* *Assoviaya* nas folhas dos coqueiros” (ROSA, 2010, v. 1, p. 31, grifos meus). A aliteração esboça um traçado esteticamente organizado nos barulhos e movimentos e dão vida aos espaços do enredo.

Ainda em referência a esse espaço-movente da linguagem em *Corpo de baile*, pode-se destacar a relação entre ordem e caos evocada no gesto *dansado* do existir: “Mas tudo nesta vida *ia indo e variava*, de repente: eram as pessoas todas se *desmisturando* e *misturando* num *balanço de vai-vem*, no *furta-passo* de uma *contradansa*, vago a vago” (ROSA, 2010, v. 1, p. 417, grifos meus). Nesse trecho da novela *A estória de Lélío e Lina*, o emprego de campo lexical associado a *movimento* (misturar – desmisturar – balançar – ir – vir), a *galope* (furta-passo) e a uma *dansa desenvolvida no contrapasso* (contradança) esboçam representações das inconstâncias da vida e, mais do que isso, evocam uma articulação dos corpos que bailam, seja na natureza, seja no campo das relações humanas. Teríamos aí, portanto, mais uma hipótese para pensar nas formas de construção de um ‘corpo de baile’ nessas novelas.

Em *Cara-de-bronze*, o gesto *dansado* ultrapassa a dimensão dos contornos da natureza e traceja-se no efeito metalinguístico da parábase:

Sobre o momento, *concertara* de estiar, se *desbraçava* a *chuva*: mesmo o sol se mostrava. Só que se ouvia ainda, em espaçoso, a *ribombância de um trovão*, derrubado nos restos de *chuvosidade*. O mais, um escoo geral, para os *esvazio*. Os *verdes vindo à face da luz*, na beirada de cada folha a queda de uma gota; e outras gotas rolando, descendo por toda a frincha, para *ir formar o filifo* de últimas enxurradas e goteiras. Dentro de currais, metade dos *vaqueiros lutam com o gado*, apartando. Enquanto que, na coberta, sua vez os outros esperam. Assim *o dia* no Urubùquaquá se *desce*, no oblongo.

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que *esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir*, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? *Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. [...] Esta estória se segue é olhando mais longe*. Mais longe do que o fim; mais perto (ROSA, 2010, v. 2, p. 235, grifos meus).

Nesse trecho, a composição estética se configura por meio de diferentes recursos: o uso da aliteração, com gradação de fricativas vozeadas (som de *V*) para fricativas não vozeadas (som de *F*), em “*desdobrava a chuva*”; “*verdes vindo*”; “*formar o filifo*”; o emprego de substantivo onomatopaico em “*retumbância de um trovão*”; a recorrência a um campo semântico de deslizamento/movimento de queda, como em “*queda de uma gota*”, “*gotas rolando*”, “*descendo por uma frincha*”, “*o dia no Urubùquaquá se desce, no oblongo*”; e o uso de um campo semântico do narrar: “*contar*”, “*ouvir*”, “*chegar depressa a um final*”, “*estória se segue é olhando mais longe*”. A ideia de gesto dançado parte da percepção-movente dos espaços, numa espécie de *concerto da estiagem*, e avança para a “*difícultosa narração*” que angustia aqueles que querem chegar ao fim do enredo e, paradoxalmente, leva os que não objetivam esse fim às margens do “*Riacho do Vento*”. Certeza de uma *estória* terminada? Não. Certeza da constância de um movimento: o movimento do contar *estórias dansadas* que se coreografam no espaço sempre movente da narrativa. É nesse espaço-movente que se configuram os enredos *dansados* de *Corpo de baile*.

#### 4 De corpo, baile e narrativa: à guisa de uma conclusão

A construção de um ‘corpo de baile’ nas novelas de Rosa evoca movimentos metafóricos nos campos da leitura e da escrita, conforme afirmam Soares (2007b), Rónai (2009), Oliveira (1991) e Santiago Sobrinho (2011). Após as reflexões desenvolvidas neste artigo, destaco que, além dessa ideia de movimento na articulação do literário, há também, nas novelas de *Corpo de baile*, a potencialização do gesto dançado e do corpo como elementos constituintes da estética narrativa. Desse modo, os traços de composição de ‘corpo de baile’, nas novelas de Rosa, ultrapassam a metáfora de “movimento latente da leitura” e de “teatro sem separação de palco e plateia”, e chegam à materialização de uma linguagem articulada nos movimentos da natureza e dos corpos, em diferentes circunstâncias sociais e fictícias.

Os corpos de desejo, a memória do *páthos*, no para-além dos corpos sociopolíticos dessas novelas, constituem a essência das narrativas, e esse processo ocorre, pois, em *Corpo de baile*, a linguagem delinea-se em campos diversos: como na dinâmica de afetos, olhares, abraços e palavras da mãe Nhanina, na companhia da cachorrinha Cuca-Pingo-de-ouro e ainda nas palavras do atrapalho e do querer-bem de Mãitina; na sensatez de Dito, que “parecia uma pessoinha velha em nova” e na miopia das incertezas de Miguilim. No espaço da experiência vivida por Manuelzão e na poesia da estória contada pelo velho Camilo. Na busca de prazeres e saberes nos horizontes do Pinhém, percorridos por Lélío, e na voz sábia e acolhedora de Rosalina. Na viagem do recado que sai do morro e que “começa a grande frase”. Nos encantos perfumados de Doralda e nas cicatrizes de Soropita. Na viagem em que o “menino das palavras sozinhas”, já homem-vaqueiro, sai em busca “do quem das coisas”. No espaço de vertigens e de pulsões dos corpos-ninfas no sertão de Dionísio. Imagens potentes que desencadeiam o movimento coreográfico de narrativas, cujos bailados não se circunscrevem a uma geografia e não se limitam ao espaço-sertão. *Corpo de baile*: movimentos *dansados* dos muitos bailados que corporificam o estado errante de vidas em travessia.

Este artigo desenvolveu-se no intuito principal de propor uma contribuição aos estudos de Literatura Comparada, a partir do cruzamento de perspectivas teóricas nos campos de Literatura e Dança. Entendo que estudar a fortuna crítica de Guimarães Rosa é uma tarefa complexa,

sobretudo quando se leva em consideração as diferentes perspectivas sobre sua obra, e entendo, também, que trazer a esse campo discursivo uma percepção comparatista interartes, especialmente por evocar a dança, é uma tarefa igualmente complexa e inovadora nos estudos rosianos.

## Referências

ARAUJO, H. V. de. *A raiz da alma: Corpo de baile*. São Paulo: Edusp, 1992.

BAZZOTTI, C. Vultos da dança: Doris Humphrey. 2012. Disponível em: <<http://ceciliabazzottivultosdadanca.blogspot.com.br/2012/06/doris-humphrey.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

BOURCIER, P. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COSTA, L. *A dança dos tempos em Grande Sertão: Veredas*: história, literatura, crítica literária e linguagem. 2012. 276 f. Dissertação (Mestrado em História e Culturas Políticas) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CUPERTINO, Kátia. O Lundu tatuado no corpo. *Revista da Comissão Mineira de Folclore*, Belo Horizonte, ano 38, n. 26, p. 103-118, fev. 2014. Disponível em: <<http://www.folcloreminas.com.br/RevistaFolclore26.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ECO, U. *Obra aberta*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GIL, J. *Movimento total: o corpo e a dança*. 3. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2013.

HUMPHREY, D. *The art of making dances*. Princeton: Princeton Book Company, 1959.

KOEGLER, Horst. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 2010. Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com>>. Acesso em: 4 jun. 2016.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Biblioteca do Pensamento Moderno)

NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia* ou helenismo e pessimismo. Tradução, notas e prefácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, F. Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *A dança das letras: antologia crítica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991. p. 55-85.

RÓNAI, P. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *Encontros com o Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Batel, 2009, p. 118-126.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. v. 1 e 2.

SANTANA, A. L. A sagração da Primavera. 2018. Disponível em: <<http://entrementes.com.br/2017/09/sagracao-da-primavera>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

SANTIAGO SOBRINHO, J. B. *Mundanos fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche*. Belo Horizonte: Crisálida; CEFET, 2011.

SOARES, C. C. Considerações sobre *Corpo de baile*. *Revista Itinerários*, Araraquara: UNESP, n. 25, p. 39-64, 2007b. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2438>>. Acesso em: 24 maio 2016.

SOARES, C. C. *Corpo de baile: edição comemorativa (resenha)*. *Revista do CESP*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 27, n. 36, p. 345-353, jul.-dez. 2006.

SOARES, C. C. O olhar de Miguilim. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 14, p. 147-167, 2007a. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3249](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3249)>. Acesso em: 18 mar. 2016.

WISNIK, J. M. O recado da viagem. *Scripta*, Belo Horizonte: PUC/Minas, v. 2, n. 3, p. 160-170, 1998.

Recebido em: 23 de abril de 2018.

Aprovado em: 4 de julho de 2018.







## ***Grande sertão: veredas em luz e sombra***

### **Grande Sertão: Veredas *in Light and Shadow***

Ivana Ferrante Rebello

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, Minas Gerais  
/ Brasil

ivanaferante@hotmail.com

Osmar Pereira Oliva

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, Minas Gerais  
/ Brasil

osmar.oliva@unimontes.br

**Resumo:** Este estudo lê o romance *Grande sertão: veredas* e as influências da arte pictórica na composição de sua narrativa. A partir dos registros do autor encontrados no material arquivado no Instituto de Estudos Brasileiros, e da apreciação de Guimarães Rosa pela pintura, apresentamos relações entre a narrativa de primeira pessoa e as variações de cor no romance. Esses jogos de luz e sombras nos ajudaram a ler a intricada dubiedade que rege a vida, a violência e a sexualidade de Riobaldo.

**Palavras-chave:** *Grande sertão: veredas*; luz e sombra; pintura; dúvida.

**Abstract:** This study reads the novel *Grande Sertão: Veredas* and the influences of the pictorial art in the composition of its narrative. From the author's records, found in the material filed in the Instituto de Estudos Brasileiros (Institute of Brazilian Studies) and in Guimarães Rosa's appreciation for painting, we present the relations between first-person narrative and color variations in the novel. Those plays on light and shadows helped us to read the intricate dubiousness that rules the life, violence and sexuality of Riobaldo.

**Keywords:** *Grande Sertão: Veredas*; light and shadow; painting; doubt.

## 1 Guimarães Rosa, leitor de pintura

O livro *Forme et signification* (1995), de Jean Rosset, discute a interdependência entre os princípios secretos que regem a criação e as estruturas formais que revelam a vida subjacente à obra. O crítico chama de “estruturas” as constantes formais usadas por um autor, reveladas em associações, figuras obsedantes, ecos, convergências, cujos elos revelam um universo mental particular. Cada artista, segundo o crítico suíço, reinventa de modo muito próprio essas estruturas, constituindo o que ele caracteriza como estruturas de imaginação.

No romance *Grande sertão: veredas*, as estruturas de imaginação de João Guimarães Rosa atuaram vivamente, antes e durante a feitura da obra, revelando seu caráter programático e a recolha laboriosa de diversas formas de comunicação e de diferentes códigos, para a consecução do que o escritor, por meio da voz do jagunço Riobaldo, definiria como a “gã que empurra a gente para fazer tantos atos” (ROSA, 2001, p.116). Por “gã” entendemos o arrebatamento diante de algo, a inspiração provocada pelos apelos do mundo, em diferentes manifestações e linguagens. Nesse sentido, reportamo-nos ao que escreveu Guimarães Rosa sobre *Paysage avec une ville* (Paisagem com uma cidade), de Aelbert Cuyp, quando o escritor visitou o Museu da Orangerie, em 16 de dezembro de 1950, época em que concebia *Grande sertão: veredas*: “Sinto, colho o espaço.”<sup>1</sup> Aelbert Cuyp foi um pintor holandês, do período barroco, conhecido pelas paisagens campestres em que se destacam os efeitos de luz e de sombra. O entusiasmo de Guimarães Rosa diante das paisagens de Cuyp seria projetado em sua ficção, em que a linguagem é exercitada mediante a tensão com outras línguas e na atenção aos artificios da estética de várias formas de arte e expressão, que se consubstancia em sonoridades e cores, ritmo e movimento, perceptíveis tanto na música como na pintura.

Sibele Paulino e Paulo Astor Soethe, no esclarecedor artigo “Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa”, destacam as influências das anotações sobre pintura feitas por Rosa em seus manuscritos, na composição da narrativa de “O burrinho pedrês”, integrante do livro *Sagarana* (cf. PAULINO; SOETHE, 2005). A partir das reflexões propostas pelos autores no referido artigo, pudemos estabelecer relações entre a

---

<sup>1</sup> Anotações escritas a caneta, localizadas na Pasta E17, “Dante, Homero, La Fontaine” do Arquivo Guimarães Rosa, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiro, da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

composição de paisagem e as técnicas de pintura, resultantes das anotações do autor em suas cadernetas, e a escrita de *Grande sertão: veredas*.

Jean-Michel Eriksohn (2004), ao discutir as relações entre a literatura e outras artes, retomando reflexões do *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (cf. LESSING, 1988), chama-nos a atenção para um dos princípios diferenciadores da poesia e das artes plásticas. O elemento da poesia é o tempo, com tendência a narrar acontecimentos sucessivos, ao passo que o elemento da pintura é o espaço, a representação de objetos fora da duração. Em *Grande sertão: veredas* o espaço ganha uma relevância singular, no sentido de que contextualiza a maior parte das ações narrativas, as quais vêm à mente do ouvinte/leitor por meio da linguagem cambaleante de Riobaldo. A plasticidade dessa narrativa reside, sobretudo, na subjetividade do ouvinte/leitor, convocado a todo instante a imaginar, a criar quadros visuais mentais incompletos que a linguagem em zigue-zague do narrador se esforça em compor e sugerir. Segundo Eriksohn (2004), desde o século XVIII se estabeleceu mais claramente a relação entre as artes e a experiência sensível: a literatura e a pintura se tornam expressões artísticas na medida em que nos emocionam e nos atraem. Assim, uma obra completa-se na percepção do sujeito que a contempla.

O Barroco é pictórico e compõe mais pela luz e cor que pela forma; na pintura, misturam-se efeitos e perspectivas no campo da visão, dando a impressão de que se ultrapassaram os limites do quadro, abrindo-se a composição. Em *Grande sertão: veredas*, não é diferente: a compreensão da história trágica de Riobaldo e Diadorim se completa além do registro linguístico escrito, dependendo do efeito sensível produzido no ouvinte/leitor. Em perspectiva, o enredo se constrói em profundidade, nos pontos de fuga distanciados do relato, tal qual na pintura barroca, mantendo, portanto, uma certa obscuridade que apela ao sentimento e à reflexão, como na cena em que Riobaldo intenta fazer o pacto com o demo, invoca seu nome, mas não o vê. O jagunço presente a presença invocada, sentindo a “fria aragem” e transforma-se, mas nem ele, tampouco o leitor, comprova a realização do pacto.

A pesquisadora Maria Neuma Cavalcante (1996) destaca a relevância de um olhar pleno de plasticidade presente também nos registros das famosas cadernetas de viagem de Guimarães Rosa, que serviram de matéria de escrita para suas obras ficcionais:

As descrições de Guimarães Rosa revelam sua observação plástica da natureza. Além de tentar reproduzir em desenhos as paisagens, animais, tipos humanos, arquitetura e obras de arte, a apreensão

lexical da realidade realiza-se através da fixação de cores, cuja escala cromática parece ser insuficiente ao escritor que usa inúmeras nuances e cria outras... (CAVALCANTE, 1996, p. 246).

Sobre esse aspecto, não podemos deixar de nos reportar às anotações de 1956 presentes em “A boiada”, que constam nas cadernetas do autor arquivadas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo,<sup>2</sup> com indicações de que tais anotações seriam posteriormente utilizadas em *Corpo de baile*:

Crepúsculo. Lá, poente, sobre o São Francisco e além, onde o sol se pôs: cor maravilhosa – um alaranjado ou cobre, que nunca vi antes. É incrível, parece, que aquilo permaneça. Entre longas nuvens horizontais, escuras. [...] Acima, um suave azul, onde se esgarçam as nuvens.

Essas anotações poderiam descrever o quadro de Cuyp, que destacamos a seguir:

FIGURA 1 – Aelbert Cuyp, *Herdsmen Tending Cattle*, 1655/1660



Fonte: CUYP, [entre 1655 e 1660].

<sup>2</sup> Classificação no arquivo: EO- 13, 02, p. 17.

A paisagem, parte banhada de luz dourada e parte camuflada nas sombras, compõe-se dos bois, ladeados pelos homens. Vê-se o céu azul, com nuvens em tons de cobre, que ocupa os dois terços superiores da obra. O terço restante, no plano inferior, – semioculto nas sombras – evidencia o solo, onde se veem pedras e vegetação. Esta maneira de distribuir o céu e a terra é uma característica da paisagística holandesa da terceira década do século XVII, com acentuados traços do Barroco, quando o gênero já havia alcançado um importante desenvolvimento.

Na paisagem, de modo geral, sob a aparente placidez, destaca-se a visão dramática do céu carregado de nuvens, enquanto homens, animais, rochas e plantas fazem parte de uma mesma composição, ocupando o plano central da pintura. O efeito dramático – que desencadeia a percepção de ação, de movimento e de contraposição – também se faz presente pela utilização contrastante de cores frias (o azul claro de parte do céu e das águas e da roupa de um dos homens que se encontra sentado) e de cores quentes (o amarelo, o laranja e o vermelho, que acentuam o ponto de fuga da tela, onde um homem, de costas, integra a composição tranquila do cenário, em que predomina um tom de amarelo claro com suas variações na pintura das montanhas, da relva e do animal deitado). Tal como ocorre nas descrições de Rosa, em seu romance, é uma paisagem que desperta os sentidos do leitor e convoca a uma tensão que se estende para além dos limites da moldura.

A partir dessas reflexões, reportamo-nos ao espaço singular de *Grande sertão: veredas*, adentrando no “nonada”, póstico do romance, ponto de partida e final de uma longa narração que convoca ao silêncio e, simultaneamente, dá passagem à palavra proferida, pois o livro tem início com um travessão. O livro, então, instaura-se como um espaço intraduzível, mas percebido, sentido, intuído e no qual o convite de mirar e ver constitui um mote à narrativa. Assim sendo, desde o início, a história que se conta convoca o leitor ao exercício de olhar; o livro todo é palavra-pintura, permeado por descrições de efeitos plásticos, parágrafos-telas que evidenciam a tensão permanente que subjaz às linhas de toda a narrativa:

[...] reconselho de o senhor **entestar viagem** mais dilatada. Não fosse meu despoder, por azias e reumatismo, aí eu ia. Eu guiava o senhor até tudo. [...] quando o senhor sonhar, **sonhe** com aquilo. Cheiro de campos com flores, forte, em abril [...] Ou – o senhor **vai** – no sopo: de chuva-chuva. **Vê** um córrego com má passagem,

ou um rio em turvação [...] **vê** vaca parindo na tempestade... [...] **Olhe**: o rio Carinhonha é preto, o Paracatú moreno; meu, belo, é o Urucúia – paz das águas... É vida! [...] O senhor **vá lá, verá**. Os lugares estão aí em si, para confirmar (ROSA, 2001, p. 43, grifos nossos).

Apesar de longa, e dos recortes necessários realizados nessa citação, exemplificamos a semântica da experiência sensitiva, expressa pelos verbos *viajar*, *sonhar*, *ver* e *olhar*, por meio dos quais Riobaldo nos convoca a criar a imagem/quadro da cena/relato. Como um típico narrador tradicional, caracterizado pela performance corporal e pela oralidade, Riobaldo não tem consciência de que seu relato é matéria ofertada ao admirado interlocutor para a transposição escrita, em forma de livro. Prioritariamente, sua preocupação é com a construção pictórica da história que protagoniza e narra.

No entanto, ainda que se esforce na narração dos fatos presenciados e vividos e nas cenas da natureza, Riobaldo se vê diante de um conflito confessional: dizer ao ouvinte/leitor que amou um outro homem. E é nesse impasse de contar a verdade atenuando o que até então era considerado desvio de comportamento sexual, que a sua “pintura” dos acontecimentos vai se compondo de luz e de sombra, utilizando-se, literariamente, de uma das técnicas das artes plásticas barrocas. Tintas claras e tintas escuras, cores quentes e cores frias, iluminação e sombra. Recursos pictóricos que produzem no expectador o efeito dramático concernente à ação e ao trágico.

O romance rosiano articula-se em torno de polos ambíguos: desloca-se continuamente da periferia para o centro, do arcaico para o moderno, da oralidade para a escritura, do *mythos* ao *logos*, do regional ao universal. Esta ambiguidade nos vem por meio da voz narrativa, em primeira pessoa, a qual, ao mesmo tempo em que nos conta sua história – digna de uma memória fabulosa – também nos denega informações preciosas, situadas naquela fresta da palavra na qual o que se diz informa menos do que o que está insinuado.

Nos seres que atravessam o sertão, vê-se uma tensão contínua, pois entre eles e com eles convivem a coragem e o medo, o temor de Deus e o assombro do diabo, o masculino e o feminino. O próprio espaço, construído pela geografia amorosa do autor, se estabelece como local de assimilação e resistência, tornando-se ele mesmo um lugar ambíguo por excelência, como está expresso nos dois excertos a seguir: “Esses

Gerais em serras planas, beleza por ser tudo tão grande, repondo a gente pequenino” (ROSA, 1986, p. 276) e “E por fim viemos esbarrar num lugar feio, como feio não se vê. – Tudo é Gerais... – eu pensei, por consolo” (ROSA, 1986, p. 352). Nesse território cindido e descrito em cores divergentes, ora como potência de vivacidade e de beleza, ora como lugar de batalhas e de cenas violentas, encontramos verdadeiros exercícios de composição e pintura.

A importância da cor e da dimensão visual no texto rosiano determina a gênese de seu fazer poético. Em resposta a Lorenz sobre o que o teria levado a ser escritor, Rosa remete-se à infância, de onde surge uma expressão que orienta esta leitura: “Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos” (ROSA, 1994, v.1, p. 33). Esse dizer da infância continua a pautar a forma como o escritor vê o mundo, explicitada em sua reação diante dos quadros de Cuypp.

Não é gratuita tal leitura, uma vez que o interesse de Guimarães Rosa pelas artes visuais está amplamente documentado em material depositado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), no conjunto para a obra intitulado “Estudos para Obra”, formado por 25 cadernos (contendo fichamentos de obras sobre pintura, literatura e filosofia, além de incontáveis listas), 7 cadernetas (em geral com anotações de viagens) e 38 pastas temáticas organizadas pelo autor, que cobrem os mais diversos assuntos.

Neste conjunto destaca-se o Caderno 16, “Estudo para obra – Pintura”,<sup>3</sup> sem qualquer indicação de data. Trata-se de um caderno escolar, tipo brochura, numerado, em que estão anotados trechos, copiados ou traduzidos, de duas obras: *Initiation au dessin* (Iniciação ao desenho) e *Initiation a la peinture* (Iniciação à pintura), ambos presentes no acervo da Biblioteca de Rosa, depositada no IEB. Os dois volumes estão anotados, e com trechos destacados e sublinhados. As marcas de leitura indicam que Guimarães Rosa estudou com minúcia conceitos de desenho e de pintura, intercalando essas anotações de vocábulos com expressões de cunho próprio, antecedidos pelo conhecido sinal “m%”, como se conhecem os termos e passagens em que o autor marca sua criação.

---

<sup>3</sup> ROSA, João Guimarães. Caderno 16. Pertencente à coleção “Estudos para Obra – Pintura” do Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, São Paulo, [19--]. Microfilme 68.

Também se destaca na biblioteca do autor o *Traité du paysage* (Tratado da paisagem), de André Lhote, cujo exemplar traz assinaturas de Rosa nas primeiras folhas, ao lado da inscrição “Paris, 1949”. Lhote, no capítulo sobre a paisagem, intitulado “Importance historique du paysage composé” (Importância histórica da composição da paisagem), discorre sobre a multiplicidade de motivos que tornam uma obra artística muito mais atrativa, onde ressalta o uso da coloração, de técnicas de traçado, de perspectivas e de conhecimentos de pintura para a composição das paisagens (cf. LOTHE, 1948).

Neste Caderno 16 lemos, ainda, a seguinte anotação diante do termo “valores”: “saber de onde vem a luz e distribuí-la em seguida sobre os objetos, escolhendo duas dominantes – uma clara, a outra escura”.<sup>4</sup> Na sequência, uma observação pessoal do escritor: “beleza gradualmente imperativa” e ainda outra: “nada de impressionismo”.<sup>5</sup> E, a seguir, a descrição do próprio Rosa “A água verde. A água que cai do navio se abre em grossas espumas tênues. Voo tombado, descaído. O mar está verde”.<sup>6</sup> Também lemos, no Caderno 16, referências a Rembrandt, Caravaggio, Rubens, Ticiano, cujas pinturas, salvaguardadas as diferenças, destacam o uso da técnica de luz e sombra.

Ainda no arquivo Estudos para Obra, lê-se o seguinte registro:

Elementos essenciais de uma Obra-prima (pintura):

A SIGNIFICAÇÃO

AS FORMAS com suas proporções e sua EXPRESSÃO

A COMPOSIÇÃO

O RITMO<sup>7</sup>

O COLORIDO

<sup>4</sup> ROSA, João Guimarães. Caderno 16. Pertencente à coleção “Estudos para Obra – Pintura” do Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, São Paulo [19--]. Microfilme 68.

<sup>5</sup> ROSA, João Guimarães. Caderno 16. Pertencente à coleção “Estudos para Obra – Pintura” do Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, São Paulo, [19--]. Microfilme 68.

<sup>6</sup> ROSA, João Guimarães. Caderno 16. Pertencente à coleção “Estudos para Obra – Pintura” do Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, São Paulo, [19--]. Microfilme 68.

<sup>7</sup> Anotações feitas pelo autor em caderneta arquivada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Classificação: EO, 07-01-, p. 41.



Também se leva em consideração, para a leitura adotada neste estudo, as anotações do autor no seu “Diário de Paris”, transcrição datilografada de registros manuscritos na época em que João Guimarães Rosa trabalhou na Embaixada do Brasil, em Paris, no período de 1948 a 1950, que coincide com a escrita de *Grande sertão: veredas*. Em tal diário encontramos anotações como as da página 10, intitulada “CORES (Modas)”: preto alcatrão, faisã, azul-vitral, amarelo-palha.

Os estudos de Rosa revelam sua predisposição em aprimorar as descrições de sua narrativa com as técnicas da pintura. Algumas passagens de *Grande sertão: veredas* revelam apropriação de termos próprios da arte pictórica, como destacamos: “Revi madrugar, quando esbarramos, na beira duma vereda pagã, por repouso. Aurora: é o sol assurgente – e os passarinhos arroseiros. Cá o céu *tomou as tintas*. **Aí retoquei** muita lembrança madraça, como se estivesse no antigamente” (ROSA, 1986, p. 840, grifos nossos).

## 2 Narrador e pintor: estratégias de luz e de sombra

Comprovada a presença da linguagem com apelos de pintura no romance de Guimarães Rosa, demonstraremos como essa composição de contrastes revela uma das tensões mais celebradas no livro: a dúvida. Essas apreensões, diante das vastas paisagens, em que tudo se unia e se chocava, revelam dualidades que ressoam em Riobaldo: jagunço ou fazendeiro; amorosamente dividido pela figura de neblina de Diadorim, cuja dúvida e temor consiste em não saber se ama outro homem ou se ama a mulher que nele presente:

O senhor saiba – Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão (ROSA, 1986, p. 505).

Além dessa descrição do desejo latente, acendido por meio do olhar, percebemos que a ambiguidade se coloca como técnica de narratividade, num complemento à máxima muitas vezes repetida por Riobaldo e aceita por todos os seus leitores – a de que o sertão tudo é e não é. Para essa composição, o uso da primeira pessoa do discurso é fundamental. Esse relato, pleno de “mim mesmo” reveste-se da mesma

pessoalidade que se perfaz no ver-sentir de Rosa frente às paisagens de Cuyp.

Quando lemos uma narrativa em primeira pessoa, é difícil não nos aproximarmos do ponto de vista de quem conta a história. Isto porque quem narra sua própria história recorta, seleciona, organiza, acrescenta informações sobre um enredo que já está mais ou menos completo em sua mente. Uma narrativa em primeira pessoa é sempre questionável, principalmente quando o narrador é parte interessada naquilo que nos conta. Este tipo de narrador é um estrategista por excelência, e acentua os fatos que estejam a favor do seu ponto de vista, da sua opinião formada, antes de começar a narrar.

Resulta desse ardil uma narrativa sedutora, norteadora de interpretações alinhadas com o que traçou e quer, de antemão, o narrador. Ainda assim, por mais que o relato se apresente com uma organização lógica e interessada, é próprio da linguagem literária desviar-nos do seu sentido linear, denotativo. Mas há quem duvide desse narrador e do que narra. Há quem veja sombras demais nesses relatos em primeira pessoa pois, por mais que lancem luz sobre o que lhes interessa, deixam na penumbra algo que pode minar suas verdades.

As narrativas escritas em terceira pessoa, comparativamente, talvez deixem mais pistas para que o leitor invista em discussões críticas que problematizem as representações do que textos em primeira pessoa. Isso se justifica pela pretensa imparcialidade assumida pelos narradores ao relatar as experiências de vida dos outros, como se apenas informassem os acontecimentos, construindo um enredo verossímil para o leitor. Neste caso, o narrador apenas expõe os fatos, mesmo que sejam percebidas intromissões “não intencionais” de sua parte.

*Grande sertão: veredas*, assim, ao apresentar uma narrativa confessional, sedutora e convincente, expõe ambigualmente dois pontos de vista, duas possibilidades de leitura, sem que nenhuma exclua ou desautorize a outra, podendo tudo ser ou não ser, dependendo de como se queira ler sua estória. Seu narrador fala demais, porque almeja a cumplicidade do leitor, mas, nos interstícios dessa fala, o silêncio se manifesta, por meio de informações lacunares, sugestões e não ditos.

Riobaldo narra a história de sua vida muito tempo depois que os fatos ocorreram, a fim de recuperar, pelo viés da memória, aquilo que viveu e, quem sabe, entender o que não ficou claro na época em que as coisas se passaram. Sua fala copiosa, transformada em um romance com

mais de 500 páginas, sem a pausa programática dos capítulos, revela muito de uma dúvida que perdura para além das páginas do livro. Por que apenas no final, ele revela a identidade de Diadorim? Por que apresentou a seu leitor a certidão de nascimento do ser amado? Por que, ao desnudar o corpo de Diadorim, sua culpa não desaparece? Poderíamos afirmar que estes são atos decorrentes do desatino, da dor, da perda definitiva de Diadorim para a morte. Mas, igualmente, poderíamos afirmar que há, no livro, a confissão do desejo envergonhado de Riobaldo por outro homem. São nuances de velar-desvelar que representam o efeito pictórico, de luz e de sombras, que compõem a narração do livro, conforme nos revela o narrador: “O sertão não chama ninguém às claras; mas, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece dentro da gente...” (ROSA, 1986, p. 461).

A dúvida instala-se sobre a identidade de Diadorim, na imprecisão de seu nome, na instabilidade das variantes Reinaldo, Diadorim, Deodorina. Camuflando sua porção feminina e utilizando uma verdadeira armadura viril – “macho em suas roupas e suas armas” (ROSA, 1986, p. 511) – o amigo de Riobaldo encarna o papel do jagunço Reinaldo e segue pelas trilhas do sertão no bando de Joca Ramires.

Em Diadorim não há resposta. Nela/nele, o masculino e o feminino se confundem. Diadorim está para a guerra tanto quanto está para o amor. Não se resolve e, portanto, transgride, subverte. Nem homem, porque nascida fêmea; nem mulher, porque não desposada, não fecundada; simplesmente ela “é marginal no meio em que vive”, segundo conclui Suzi Sperber (1982, p. 94). E, Riobaldo, tentando se afirmar continuamente no texto, também vai se constituindo outro ser marginal.

Na análise de Kathrin Rosenfield (2006, p. 265), o sertão é “um mundo fora dos eixos – universo do gozo perverso e da derrisão das leis e da justiça”, no qual as mulheres estão constantemente à mercê dos “desmandos de jagunços” (ROSA, 1986, p. 60). Os jagunços farejavam mulher, apreciavam-nas, mas apenas para o deleite “de olhos e mãos [...], só o trivial do momento” (ROSA, 1986, p. 115), o se faltar “p’ra o renovame de sua cama ou rede” (ROSA, 1986, p. 462). Neste contexto, inscreve-se Riobaldo que, por vezes, censura a crueldade praticada contra as mulheres, mas que, em outros momentos, também se porta com frieza e violência:

A primeira, que foi, bonita moça, eu estava com ela somente. Tanto gritava, que xingava, tanto me mordida, e as unhas tinha. Ao cabo, que pude, a moça – fechados os olhos – não bulia; não fosse o coração dela rebater no meu peito, eu entrevia medo. [...] Mas, depois, num sítio perto da Serra Nova, foi uma outra, a moreninha miúda, e essa se sujeitou fria estendida, para mim ficou de pedras e terra (ROSA, 1986, p. 188-189).

Esses abusos sexuais e atos violentos estão ensombrados nas veredas do grande sertão, mas não estão de todo escondidas. Servem ao discurso do narrador para desculpar-se de ter se apaixonado e ter amado um homem, um igual a si. Servem também para construir um imaginário de jagunço viril, valente, corajoso, “macho” que pode agredir, violentar, roubar, matar e apropriar-se, pela força, do corpo feminino. Submetendo as mulheres a seu domínio e vontade sexual, Riobaldo tenta reforçar sua masculinidade, quando o leitor já sabe que essa masculinidade está fragilizada e insustentável, nos moldes que a tradição patriarcal e machista a erigiu.

Nos estudos sobre a construção da masculinidade,<sup>8</sup> ou sobre os mitos da masculinidade, é recorrente o ingresso dos homens em espaços de luta, de guerra e de conquistas de territórios. Um dos rituais tradicionais pelo qual os homens devem passar é provar sua força, sua atitude beligerante. Agir com agressividade, demonstrar coragem, provar sua força, superar obstáculos e desafios, não chorar são atributos costumeiramente associados ao masculino. Além de, sobretudo, amar alguém do sexo oposto. Enquanto a mulher deveria ser educada para cuidar do espaço doméstico, o homem era incentivado a partir, a buscar aventuras e a experimentar as delícias do corpo feminino.

Seria prova de masculinidade ter relações sexuais, e quanto mais as tivesse, mais másculo se fazia um homem. É nessa direção que caminha Riobaldo. Primeiro, ingressar em um bando de jagunços e provar sua coragem, valentia e força. Riobaldo tenta, pelo excesso, provar que é “homem macho”, relutando em aceitar o amor por outro homem: “E veja: eu vinha tanto tempo me relutando, contra o querer gostar de Diadorim mais do que, a claro, de um amigo se pertence gostar” (ROSA, 1986, p. 52).

Na tentativa de afirmar sua masculinidade, Riobaldo revela paisagens violentas do sertão: “O senhor sabe: o sertão é onde manda quem

---

<sup>8</sup> Entre esses estudos destacamos Badinter (1986, 1993) e Dorais (1994a, 1994b).

é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! Violência”. (ROSA, 1986, p. 19); “A guerra era o constante mexer do sertão” (ROSA, 1986, p. 41); “Morrer em combate é coisa trivial [...], pois o sertão [...] é o penal, criminal” (ROSA, 1986, p. 92); “O grande sertão é a forte arma. [...] o punhal atravessado na boca, o peito roçando espinhos. [...] e vem pular nas costas da gente, relampeando faca.” (ROSA, 1986, p. 178).

O querer-gostar de Diadorim acaba por potencializar a dúvida e a violência na vida de Riobaldo. A partir do encontro com o menino de olhos verdes no rio chamado de-Janeiro. Essa passagem do encontro é um ponto chave da narração, marcada, no texto, por uma luz nova, uma revelação: “Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão” (ROSA, 1986, p. 117). A primeira imagem de Diadorim é luminosa como o dia:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando um cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade [...] Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes verdes (ROSA, 1986, p. 86 e 87).

Não é aleatória a metáfora utilizada pelo narrador para expressar o sentimento incompreensível para si e inaceitável para os outros: a luz ensombrada. Se a cor verde ganha uma intensidade arrebatadora nas primeiras páginas do romance, ponto de fuga nas memórias de Riobaldo, no decorrer do relato essa cor assume variações de tom, segundo interferência da natureza, da luz, da sombra ou do estado psicológico dos dois amigos; o evidente é que “[n]aqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados” (ROSA, 2001, p. 305). Depois essa luz proveniente dos olhos do ser amado se transformará em neblina. Sobre tal aspecto, serve-nos o que declara Antonio Candido, em seu conhecido ensaio “O homem dos avessos”:

Nas águas do rio, eixo líquido, dá-se o encontro com o Menino, com Diadorim menino [...] Simbolicamente, eles vão e vêm de uma à outra margem, cruzando e tocando as duas metades qualitativas do Sertão, do Mundo, pois Diadorim é uma experiência reversível que une fasto e nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo na sua condição. (CANDIDO, 1991, p. 297–298).

A vida de Riobaldo torna-se, a partir daí, enigma, incompreensão, luz e sombra, fuga de todos e fuga de si mesmo, o que culminará no seu ingresso na jagunçagem. Primeiramente, ele perde a mãe e vai viver com o padrinho Selorico Mendes; quando descobre, mais tarde, que ele é seu verdadeiro pai, Riobaldo foge para a casa do mestre Lucas, de onde parte para dar aulas a Zé Bebelo: “A bem: *me fugi*, e mais não pensei exato. Só isso” (ROSA, 1986, p. 152, grifos nossos). Como se nota nessa expressão, as reiteradas fugas de Riobaldo são de si mesmo.

Depois de fugir da casa de Zé Bebelo, Riobaldo havia dormido com uma mulher casada, filha do senhor Manuel Inácio, para onde seguira, no dia seguinte, à espera de um sinal de fogo indicando a ausência do marido, para que ele pudesse retornar à casa dela. No entanto, não se pode fugir ao destino trágico. É na casa de Manuel Inácio que Riobaldo reencontrará o amor de sua vida, frente à perplexidade de todos que ali estavam, a que o narrador reflete com o seu leitor: “Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não existe?” (ROSA, 1986, p. 155).

Naquela mesma noite, Riobaldo teria mais uma aventura amorosa com a filha do senhor Manuel Inácio, mas reencontrando Diadorim, tudo o mais lhe é indiferente. Desse ponto da narrativa em diante, acompanhamos o esforço do narrador em tentar explicar esse amor interdito, atribuindo esse sentimento ao demônio, pois ele se considerava um homem muito homem, e homem por mulheres – nunca tivera inclinação para “vícios descontraídos” (ROSA, 1986, p. 162). As páginas seguintes são relatos claros e poéticos de um narrador apaixonado, mas que passam a ser ensombradas pelas histórias de violência sexual contra mulheres, como sintoma de repressão do seu desejo por outro homem.

Os relatos de violência sexual surgem em *Grande sertão: veredas* depois que Riobaldo confessa para os seus leitores que ama outro homem, ao mesmo tempo em que se atormenta por reconhecer-se apaixonado: “O que eu queria era ver a satisfação para aquelas, pelo meu ser” (ROSA, 1986, p. 189). Riobaldo buscava provar, para si mesmo, que era um homem “conforme a natureza”. Em outro momento da narrativa, para agradecer a Diadorim, Riobaldo informa-nos de que passara um tempo “em jejum de mulheres”, mas volta às práticas sexuais para que ninguém duvide da sua masculinidade.

Para Agamben (2008, p. 112), a vergonha, numa relação de amor vergonhoso, “é o que se produz na absoluta concomitância entre uma

subjetivação e uma dessubjetivação, entre um perder-se e um possuir-se, entre uma servidão e uma soberania”. A narrativa, com suas tensões de léxico e de cor, põe a nu o vínculo ambíguo entre Diadorim e Riobaldo. Diadorim provoca, no ser de Riobaldo, a marca da dúvida e da violência, do medo e da coragem. Assim, nesta relação, amor e violência, vida e morte, luz e sombra são fundamentalmente inalienáveis.

Entre o desejo carnal e a sublimação desse desejo, avultam os relatos de violência sexual e outro, que beira a pedofilia. Logo depois de tornar-se chefe dos jagunços, e já reconhecido pela fama de homem valente e bom atirador, Riobaldo hospeda-se com Diadorim e parte do seu bando em casa do velho Ornelas. Lá, vemos o ápice desse conflito se externar. Uma menina encontra-se na sala, servindo a refeição e Riobaldo conta como foi tomado de desejo por ela, o que foi notado pelos olhos atentos de Diadorim e pelo pavor que tomou conta do avô. Depois de uma forte tensão e iminente perigo que envolve a todos os presentes nessa cena (ele quase assassina o anfitrião e quase agride fisicamente Diadorim para atender aos seus desejos sexuais para com a menina), Riobaldo aquieta seus ímpetos sexuais, agressivos e violentos, contendo-se.

Entre as sombras do desejo refreado pela vergonha e culpa sobrevêm, entretanto, as luzes de uma contemplação arrebatadora, que tanto se dirigem secretamente a Diadorim como ao espaço permeado de belezas que o mesmo Diadorim lhe ensinara a ver: “Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto” (ROSA, 1986, p. 511). A paisagem geográfica e a paisagem interior estão confundidas no relato de Riobaldo, remetendos sempre ao “colho/ sinto” que Guimarães Rosa expressa diante dos quadros em sua visita ao museu.

A relação de Riobaldo com o meio físico é intensa, poética, com sobreposições de cores e ecos. Se, na pintura, observamos o jogo de perspectivas, em que as figuras em primeiro plano se destacam num horizonte distante e enorme, quase imensurável; na escrita de Rosa, esse distanciamento é sugerido pela composição das palavras:

[...] a gente estava na erva alta, no quase limpo de terras altas  
[...] Assim expresso, chapadão voante. O chapadão é sozinho – a  
largueza. O sol. O céu de não querer ver. O verde carteadado do  
grameal. As duras areias. As arvorezinhas ruim-inhas de minhas.  
[...] Ali chovia? Chove – e não encharca poça, não rola enchurrada,  
não produz lama: a chuva inteira se soverte me minuto terra a

fundo, feito um azeite zinhoentrador. O chão endurecia cedo, esse rareamento de águas. O fevereiro feito. Chapadão, chapadão, chapadão (ROSA, 1986, p. 313-314).

Conforme percebemos, o termo “chapadão” é repetido, acrescido de expressões que indicam a vastidão do território: *chapadão voante, chapadão (é) sozinho, largueza*, para, finalmente, desenhar na horizontalidade da linha impressa, a enormidade do espaço – “Chapadão, chapadão, chapadão” (ROSA, 1986, p. 314). Como na tela de Cuyp, que serve de exemplo a essas reflexões, há dramaticidade e tensão na paisagem. As imagens das “arvorezinhas ruim-inhas minhas” (ROSA, 1986, p. 113) e da chuva, penetrando em gotas na terra dura, como um “azeite zinhoentrador” (ROSA, 1986, p. 114) revelam a dor e a angústia do narrador.

Na descrição em destaque, há luz, sol, mas o narrador confessa que há “o céu de não querer ver” (ROSA, 1986, p. 113). Luz e sombras são atributos de um contador-pintor, numa narrativa em primeira pessoa, que se confessa bom de mira, e que escolhe cores e técnicas de composição pictórica para nos dizer-não-dizer seu relato. A dor por não realizar seu amor por Diadorim torna o sertão um chapadão sem-fim, pois sua carência potencializa as dimensões do espaço em que vive.

Há, inegavelmente, em todo o livro, uma sobreposição de imagens de luz e de sombra que, por isso mesmo, não intenta revelar, mas traduzir uma angústia que não encontra termo nem ao final de sua longa narração. Seu relato, acontecido no tempo do range-rede, não esconde que a história vivida no tempo passado mantém o desassossego do narrador no presente. A visão do corpo nu de Diadorim não lhe oferece apaziguamento. Sua tormenta pode advir de não ter tido a coragem de amar um homem ou de não ter percebido (apesar de ser bom de mira) que por trás da capa de couro existia “o corpo de uma mulher, moça perfeita” (ROSA, 1986, p. 530).

Diadorim foi para Riobaldo, contraditoriamente, lume e escuridão, seu maior medo e extremado amor, sua maior travessia, visto que, no espaço inóspito do sertão norte-mineiro, urgia vigilância constante sobre o inimigo do bando de Hermógenes ou sobre os sentimentos e impulsos invencíveis da natureza humana. As diversas mulheres com as quais Riobaldo se relacionou sexualmente representam uma tentativa de resistência ao desejo proibido e ensombrado que sente por Diadorim; e a morte/revelação do seu corpo nu pode bem configurar uma alegoria da impossibilidade do amor entre homossexuais na geografia física e afetiva que Guimarães Rosa cria em seu romance. Ao criar um sertão que



se expande de uma condição espacial para uma questão existencial, ele trata do tema do amor entre dois homens – Reinaldo, Riobaldo, “dão par os nomes de nós dois...” (ROSA, 1986, p. 123), confessa-nos o jagunço.

Assim, o estado extremo da natureza humana é o que se atesta como o grande arrebatamento estético em *Grande sertão: veredas*: a narração por meio das tintas do amor e da violência. Nesse jogo de luz e de sombra, há paisagens que se evidenciam, plenas de verdes e pujança, enquanto outras permanecem ensombradas, como partes de um sentimento que não se dissiparia nem mesmo com a revelação do corpo nu de Diadorim, ao final.

Desse modo, serve-nos ao ensejo a leitura exemplar de Benedito Nunes, para quem o escritor mineiro recria, por meio das crianças sábias ou da fusão dos opostos, tal como numa operação alquímica, o prenúncio de um novo ser, que remontaria a um estado originário que foi perdido. Trata-se de um ser que “seduz e fascina, aterroriza e inquieta [...]. Possui um polo luminoso amável e propício, e outro sombrio” (NUNES, 1969, p. 164). A letra desse intrincado romance, submetida à poética da língua e das tintas, revela ao leitor uma tensão que não se resolve. Nem poderia.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). São Paulo: Ed. Boitempo, 2008.

BADINTER, E. *Um é o Outro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BADINTER, E. *XY: sobre a identidade masculina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294-309.

CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. Cadernetas de viagem: os caminhos da poesia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 41, p. 235-247, 1996.

CUYP, Albert. *Herdsmen Tending Cattle 1655/1660*. [S.l.]: [s.n.], [entre 1655 e 1660]. Óleo sobre tela, 66 x 87,6 cm. (Andrew W. Mellon Collection). Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.66.html>>. Acesso em: 27 de novembro de 2018.

DORAIS, M. *O erotismo masculino*. São Paulo: Loyola, 1994a.

- DORAIS, M. *O homem desamparado*. São Paulo: Loyola, 1994b.
- ERIKSOHN, Jean-Michel. Literaturas e artes. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Ives. (Org.). *Compêndio de Literatura Comparada*. Tradução de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 262-282.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laoconnte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- LHOTE, Andre. Importance historique du paysage composé. In: \_\_\_\_\_. *Traité du paysage*. Paris: Floury, 1948. p. 58-79. (Coll. Ecrits d'Artistes).
- NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- PAULINO, Sibeles; SOETHE, Paulo Astor. Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa. *Revista Letras*, Curitiba, n. 67, p. 41-53, set./dez. 2005. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/5526>>. Acesso: 15 de abril de 2018.
- ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de João Guimarães Rosa*. Entrevista concedida a Günter Lorenz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa*. A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- ROSSET, Jean. *Forme et signification*. Paris: José Corti, 1995.
- SPERBER, Suzi F. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

Recebido em: 18 de abril de 2018.

Aprovado em: 9 de julho de 2018.

# Entrevista





## **“Tudo é sertão”: entrevista com Bia Lessa sobre a adaptação de *Grande sertão: veredas* para o teatro**

Lívia de Sá Baião

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro,  
Rio de Janeiro / Brasil

livia.baiao@gmail.com

Marília Rothier Cardoso

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro,  
Rio de Janeiro / Brasil

mariliarothier@gmail.com

Helena Franco Martins

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro,  
Rio de Janeiro / Brasil

lena@puc-rio.br / helena.francomartins@gmail.com

A potência de uma obra pode ser percebida pela variedade de traduções que ela desencadeia. Depois de publicado em várias línguas, de transportar-se às partituras musicais, às paredes de museus e galerias e às telas do cinema e da TV, *Grande sertão: veredas* recebe, agora, um rigoroso tratamento cenográfico dirigido por Bia Lessa.<sup>1</sup> Como já encenou Robert Musil, Virginia Woolf e Julio Verne, a diretora não teme desafios. Este é o seu terceiro encontro com Guimarães Rosa: foi dela a ideia de abrir o Museu da Língua Portuguesa com uma exposição de

---

<sup>1</sup> A peça estreou em 9 de setembro de 2017, no Sesc Consolação, para uma temporada de seis semanas. Depois foi encenada no CCBB do Rio de Janeiro, entre 28 de janeiro e 31 de março de 2018, e em outras oito cidades brasileiras (Curitiba, Belo Horizonte, Recife, Brasília, Fortaleza, Salvador, Santos, Porto Alegre). Agora volta a São Paulo, no SESC Pompeia, para apresentações entre os dias 24 de novembro de 2018 e 24 de fevereiro de 2019.

*Grande sertão: veredas*; logo em seguida, foi convidada para colaborar na edição comemorativa de 50 anos do livro e, em 2017, resolveu levá-lo aos palcos.<sup>2</sup> Foram quatro meses de ensaios, perto de 100 apresentações e mais de 30 mil espectadores. Em outubro de 2018, a equipe passou quatro semanas dentro de um estúdio, em São Paulo, gravando a versão para o cinema.

Às vésperas de voltar aos palcos para mais uma temporada de três meses, entre um ensaio e outro, entre a gravação e a edição do filme, Bia nos concedeu esta entrevista para falar da sua travessia pelo sertão rosiano: a preparação do elenco, os ensaios, o processo de construção da escrita cênica, os tropeços, os acertos, as dificuldades e as alegrias.

Convidamos a professora Helena Martins para fazer uma apresentação da escrita de Guimarães Rosa e do trabalho da encenadora. Esta conversa aconteceu em 26 de outubro de 2018, durante o 7º Seminário Letras Expandidas, evento anual promovido pelos alunos de pós-graduação em Letras da PUC Rio.

**Helena Martins:** Numa famosa entrevista que Guimarães Rosa deu para o crítico alemão Günter Lorenz, em 1965, um ano parecido com o que estamos vivendo agora, ele disse: “Como romancista, tento o impossível” (ROSA, 1983, p. 76). E, claro que consegue, multiplica os possíveis, alarga as possibilidades. Antes da sua encenação do texto, eu achava que transpor para o teatro as forças desse acontecimento maravilhoso que é o *Grande sertão* seria impossível. Você conseguiu, eu sou muito grata, porque é uma coisa muito forte. É uma alegria e uma responsabilidade também receber você aqui para conversar um pouco sobre o Rosa, sobre o *Grande sertão*.

Queria primeiro saber um pouco de como você percebe essas forças do *Grande sertão* e, depois, fazer perguntas mais específicas sobre a aventura de levar isso para o palco e, agora, para o cinema.

Então, vamos começar pelo romance, pelo *Grande sertão* no contexto desse momento terrível que a gente está vivendo agora. Num artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, nas vésperas da eleição presidencial, Nuno Ramos chama à responsabilidade uma série de atores e agentes da política, das artes etc. No tom de urgência que domina o texto,

---

<sup>2</sup> Elenco: Caio Blat, Luíza Lemmert, Luísa Arraes, Leonardo Miggiorin, José Maria Rodrigues, Balbino de Paula, Daniel Passi, Elias de Castro, Lucas Oranmian e Clara Lessa. A partir de junho de 2018, José Maria Rodrigues substituiu Leon Góes.

ele diz num certo momento: “O diabo está na rua no meio do redemoinho” (ROSA *apud* RAMOS, 2018, p. A3). Ele traz essas palavras do *Grande sertão* para falar sobre o que está acontecendo agora. Na entrevista com Günter Lorenz, Rosa diz também que não é um romancista, é “um contista de contos críticos”; diz que seus “romances e ciclos de romance são na verdade contos, nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (ROSA, 1983, p. 70). Então, queria começar pensando na força crítico-política dessa ficção poética.

A gente está vivendo um momento frequentado por esses binômios, *civilização* e *barbárie*, *bem* e *mal*, elementos que atravessam o *Grande sertão*. Estamos cercados dos mais sanguinários cidadãos de bem, estamos perplexos em relação a essas oposições, estamos perdidos. O que se tem nesse romance, para, de alguma maneira, complexificar, dar espessura, dar elementos para essa vivência que a gente está enfrentando? Acho que é, em alguma medida, um embate entre bem e mal que se trava ali, um embate do qual Rosa não se exime como escritor. O Haroldo de Campos, numa história famosa, diz que Rosa, para escrever *Grande sertão*, rolou nu no chão com o diabo. É um embate físico. Não são os agentes do mal contra os cidadãos do bem, não é disso que se trata, é desse diabo que não existe, por isso é tão forte. Tem outro momento da entrevista em que o Rosa diz: “A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o”. Eu sempre cito essa frase nas minhas aulas porque acho maravilhoso que, pela palavra, a língua, o idioma, surja essa possibilidade de servir a Deus, corrigindo-o. É maravilhoso porque é Deus e não é eterno, nem imutável. Rosa diz ainda: “[a] impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra, ajuda o homem a vencer o mal e o diabo, inimigo de Deus e do homem”. Minha primeira pergunta é como você vê essa força crítico-política que o Rosa reivindica para si no seu *Grande sertão*, nessa maravilha que ele põe no mundo.

Pensei em refinar um pouquinho essa pergunta dando um exemplo meu, concreto, de um episódio particular do livro que me chama muita atenção: o encontro do Riobaldo com os catrumanos, aquele coletivo de miseráveis que vive numa região especialmente remota do sertão. É um episódio que fabula, de um jeito bem singular e muito promissor para mim, essas tensões que atravessam nosso tempo: barbárie e civilização, sentido e absurdo, palavra e silêncio, tudo aparece com uma força interessante.

Para nosso juízo, eles eram doidos. Como é que, desvalimento de gente assim, podiam escolher ofício de salteador? Ah, mas não eram. Que o que acontecia era de serem só esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontão do mundo, groteiros dum sertão, os catrumanos daquelas brenhas. O Acauã que explicou, o Acauã sabia deles. Que viviam tapados de Deus, assim nos ocos. Nem não saiam dos solapos, segundo refleti, dando cria feito bichos, em socavas. (ROSA, 2006, p. 384).

E porque era que há de haver no mundo tantas qualidades de pessoas – uns já finos de sentir e proceder, acomodados na vida, tão perto de outros, que nem sabem do seu querer, nem da razão bruta do que por necessidade fazem e desfazem. Por que? Por sustos, para vigiação sem descanso, por castigos? E de repente aqueles homens podiam ser montão, montocira, aos milhares, mís e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades. Como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo se quisessem ser? Nem achavam capacidade disso. Haviam de querer usufruir depressa de todas as coisas boas que vissem, haviam de uivar e desatinar. Ah, e bebiam, seguro que bebiam as cachaças inteirinhas de Januária. E pegavam as mulheres, puxavam para as ruas, por pouco nem se tinha mais ruas, nem roupinha de meninos, nem casas. (ROSA, 2006, p. 389-390).

O encontro com os catrumanos impacta profundamente Riobaldo: “aqueles catrumanos pedindo por maldição, como eu podia deixar de pensar neles? Eu duvidava deles, duvidada dos fojos do mundo” (ROSA, 2006, p. 389). Riobaldo fica com esses assuntos pendentes, e a gente fica lá com ele, entre o medo e o fascínio. Se podemos dizer, com Rosa, que *Grande sertão* é um conto crítico, essa força crítico-transformadora, eu acho que, nesse caso, pode ter a ver com o modo como a escrita faz com que a gente não apenas duvide dos fojos do mundo, mas se atraia pela possibilidade de um abalo radical, sem rede de segurança, em protocolos e hábitos de vida nos quais a gente tende a confiar de maneira cega, inadvertida – “infralógica”, para usar uma expressão do Rosa. Isso parece de algum modo acenar com outras formas de vida, ainda impensáveis; talvez o encontro com aqueles selvagens tenha o poder de nos devolver à nossa própria selvageria, à nossa selvageria habituada e menos visível, menos sensível, deslocando-a de alguma maneira.



Esse seria um exemplo, apenas para me ajudar na primeira pergunta, que retomo agora, finalmente: como você vê essa força político-transformadora do *Grande sertão*? Ou: por que encenar hoje o *Grande sertão*?

**Bia Lessa:** Eu responderia, primeiro, objetivamente: acho que a importância de se ler o *Grande sertão* hoje em dia é mais do que óbvia, é um livro formador. Nos faz caminhar pela perplexidade, perguntar o que é ser ou não humano. O que significa isso de fato? Que briga é essa (interna e externa) entre nós e as coisas, entre tudo que existe no mundo e tudo que existe em nós? Esse pedaço que você leu do *Grande sertão*, por exemplo, é um dos que eu não escolhi para o espetáculo e, enquanto ouvia, me ocorreu: “Eu tenho que montar o que eu deixei de fora”, porque são muitas questões propostas em cada uma dessas passagens. À primeira vista, vem a questão da briga entre o bem e mal, mas acho que é tão mais complexo do que isso! Faz a gente parar e olhar a humanidade, o que fizemos, onde estamos, o que criamos. É isso: chegamos aqui, e aí? Eu não saberia responder a essa pergunta nesse momento. Talvez dizer que é um livro sobre o que, de fato, há com que a gente não sabe lidar, uma forma imensa, poderosa, dentro e fora da gente, embaixo da gente, em cima da gente. O livro é extraordinário, cada vez que você ouve, você quer entrar nele de novo, porque é algo que não tem uma resposta. Eu diria até, ousadamente, que não tem nem uma questão. É chegar perto do que somos, sem que a gente saiba o que se é.

**HM:** Você faz essa pergunta: o que é o humano? Eu acho que é isso mesmo, são todas essas oposições – humano e animal; animado e inanimado, o mundo das coisas e o mundo dito animado; o selvagem e a cidade, todos esses binômios periclitando. Mais do que uma resposta, é uma experiência. Falando sobre a encenação, tem uma coisa impactante: você usa pouco cenário e os corpos dos atores fazem ali um trabalho incrível. Quando a gente lê o Rosa, encontra justamente um convite a experimentar uma certa desorganização dessas oposições entre o que é humano, o que é o animal, o que é gente, o que é pedra, o que é coisa, rio etc. Isso, em cena, você faz magistralmente, no próprio trabalho de corpo dos atores. Se você puder falar um pouco disso...

**BL:** Tirar o homem do centro das atenções era, para mim, uma coisa muito forte. O mundo é essa tensão: a gente não sabe de nada e a gente

sabe de tudo. É como se, de fato, o mundo animal, o mundo vegetal, o mundo mineral tivessem o seu próprio raciocínio, suas próprias questões. Isso para mim é muito forte, rir dessa pretensão nossa de achar que a gente realmente é o centro de tudo. Em cena, quis que Riobaldo fosse tão importante quanto o sapo que o ator fazia e que aquele sapo tivesse o tamanho tal, o peso tal, que se mexesse de forma única. É a beleza dessa individualidade que faz com que cada coisa seja de fato uma coisa única, nada nunca é igual a nada, jamais. Isso é o mais deslumbrante do mundo e é muito marcante no Rosa. Ele não fala disso, mas está presente lá o tempo inteiro. Esses caminhos do Rosa são extraordinários; talvez ele nem soubesse com clareza, mas lá estão.

Por isso, também, quis que os atores fossem muito diferentes uns dos outros. Não queria homogeneidade. Eu peguei desde pessoas que nunca tinham feito teatro até o Caio,<sup>3</sup> que já tinha domínio cênico. Eu queria trabalhar com a diversidade, então a ideia era, o tempo inteiro, não criar um caminho único, a ideia era que fosse mais de uma voz pensante dentro daquele universo. E tão necessário quanto a escolha de um elenco heterogêneo foi o trabalho de corpo. O que a gente pensa é 10% de quem nós somos, o homem não é feito só da palavra, é feito de todas as coisas. Então era muito importante que tudo estivesse ali dizendo algo, que o corpo estivesse, que a respiração estivesse, o gesto, os medos, a razão. A ideia não era um trabalho de corpo que resultasse em gestos belos e perfeitos. Não se esperava que os movimentos de pássaros parecessem com o voo de uma ave de fato. Era muito mais a ideia de fazer pássaros como cada um imaginava, sem buscar imitação, abrindo mão de representar. Aliás, eu odeio essa palavra porque eu acho que representar é algo morto, como se a pessoa não estivesse lá e eu viesse representá-la. O que eu queria, na verdade, era criar a possibilidade de as pessoas estarem ali tais como elas são, sem julgar: isso é bom, isso é ruim, isso presta, isso não presta. Agora, obviamente, tem um grande desgaste físico, mas o maior é o emocional. As pessoas sempre perguntam: “Mas como os atores dão conta? Eles não se cansam?” Algumas vezes, fizemos duas sessões seguidas e, no final da primeira vez que a gente fez isso, o Caio quase morreu. Ele falou: “Eu faria outra sessão de novo, agora, mas, se eu fizer, eu acho que realmente vou morrer”. Porque era um exercício emocional de ir de um lugar para o outro, sem tempo. Não dava muito

---

<sup>3</sup> O ator Caio Blat, que faz o papel de Riobaldo na peça.

para mentir, para se defender. Eu acho que, aí, há um bom diálogo com Rosa, no sentido de que a peça está como é aqui no livro, ele está vivo todo dia que a gente pega para ler. Eu acho que tem toda uma mitologia nessa história que o Haroldo de Campos conta sobre o Rosa rolar no chão nu com o diabo para escrever o livro. Fato ou fantasia, mostra que não se lê isso impunemente. Quando eu lia para trabalhar no espetáculo, eu me via tão dentro do livro que às vezes falava: “Meu Deus, eu não estou trabalhando...” O texto me levava de tal forma que eu tinha que voltar e falar: “Meu Deus, espera aí, eu tenho que trabalhar”. Então, acho que a questão do corpo era muito mais estar presente do que criar um corpo apto a ser bicho, planta ou pedra. Era mais um entendimento do que uma *performance*.

**HM:** É maravilhoso. A gente vê isso e, depois que você fala, a gente vê melhor ainda. O espetáculo é um transe, é uma experiência. Todo mundo que conhece e ama o texto do Rosa pensa: “aí, meu Deus, o que vai acontecer numa peça?”. Depois de assistir a sua montagem, qualquer receio some. Realmente é uma recriação da força, não é uma representação. É muito interessante essa atenção ao singular, que é muito do Rosa. O passarinho é *aquele* passarinho, que faz *aquele* determinado movimento. A gente passa a habitar o tempo daqueles corpos de uma maneira milagrosa. Como você disse, nos tira desse centro que pensamos que somos. Outra pergunta: e a seleção dos trechos do livro que entrariam na peça, como foi?

**BL:** Eu tive um azar imenso que acabou se transformando numa coisa bacana. Chamei meus escritores “cupinchas”, o Sergio Santana e outros, para fazer a adaptação comigo; todos disseram: “Você é louca, isso não se mexe, é sagrado”. O Sérgio até brincava: “Se você me der 50 mil ao vivo agora, eu faço”. No desespero, eu liguei para ele e disse: “Sérgio, eu te dou 50 mil”. Ele parou e pensou: “Estou sendo categórico, não boto minha mão nisso”. Aí eu me vi numa situação muito radical, muito sozinha, não tenho domínio da escrita, sou péssima, então fui obrigada a trabalhar exatamente com o que lá estava. Na realidade, eu não fiz uma adaptação, eu peguei os trechos que achava que não podiam estar fora, do ponto de vista mais meu, pessoal. Primeiro era uma coisa imensa e, aos poucos, a gente foi vendo que nem tudo era necessário. Na verdade, dizer que não era necessário é uma besteira, porque aquilo tudo é indispensável, sempre. Começamos com muitos fragmentos, depois com a ideia de não

ter um Riobaldo, mas muitos Riobaldos. Daí, percebemos que, se a gente tivesse muitos Riobaldos, a ideia de que esse personagem vivia coisas tão contraditórias não ia ficar clara. Era fundamental que fosse um único ator, que fosse aquele homem que primeiro não teve coragem de dar um tiro para matar uma pessoa, depois mata três assim, pá! A gente teve que enfrentar, de fato, o Rosa e isso foi a melhor coisa que aconteceu, porque se eu tivesse pensado em adaptar, em transformar o texto para teatro, teria sido um empobrecimento, a gente não teria dado conta. Deveria ser uma leitura daquele material, de outro jeito. Quando a gente vai trabalhar com qualquer autor, a gente tem que ter a pretensão de não achar que ele é maior do que a gente. O Rosa está aqui, ele é deslumbrante, mas, se vou trabalhar com ele, vou ter que dizer a que vim, já que ele está cobrando isso de mim.

Então, comecei assim o trabalho com os atores: num primeiro momento, eu falava para esquecerem o Rosa, trabalhar com o que ele propõe, mas jogando fora o respeito a ele. O poético, a musicalidade da palavra, isso tudo não interessava, o que interessava era o Balbino, o Elias, a Clara, o Caio, a Luisa. Eu dizia: “São vocês que interessam. Pega uma frase e se pergunta: o que isso rebate em você? Como vocês, enquanto indivíduos únicos e próprios, vivenciam isso?” Obviamente, lá na frente, depois de muitos ensaios, a gente resgatou a ideia de que “todas as palavras são do Rosa”, mas isso só foi possível depois do Rosa já ter ficado absolutamente íntimo e próprio para aquelas pessoas. Tadeusz Kantor falava: “Eu não vou montar ‘o’ Shakespeare, eu vou montar ‘com’ Shakespeare”, “com” é junto, é do lado, porque quando você vai criar alguma coisa, você não pode ter patrão nenhum, nem do seu desejo, nem de suas ideias, nem do mundo em si. Você tem que estar ali, dialogando com aquilo. E, obviamente, a gente experimenta infinitas coisas e há coisas das quais a gente não dá conta. Então precisamos ter a liberdade e a humildade de dizer: “Isso não conseguimos”. E, daí, ir tirando mesmo coisas que se considerava muito importantes. Por exemplo, para mim, a cena do julgamento é uma das cenas antológicas, mas a gente não deu conta dela. Dentro do espetáculo, ficou reduzida a quase nada perto da potência que ela tem. Eu lembro que, num determinado momento, pensei: “Só vou fazer o julgamento” porque ali tinha um mundo para ser explorado, mas não dei conta. Hoje vejo como o Sergio tinha razão, é um texto inadaptável. Seria uma burrice transformar aquilo em dialogozinhos, empobreceria, não seria possível. Pode ser até que dê, mas eu não saberia

fazer. Por isso, também, a escolha de poucos objetos. A Flora<sup>4</sup> falava uma coisa bonita: o *Grande sertão* é a vida que sobra. Lembro que isso ficou na minha cabeça e aí a ideia de ter aqueles bonecos, feitos de roupas de mendigo, bonecos que são meio humanos, meio bonecos, meio bichos e que servem para tudo. Quando se transformam em mochilas que os atores carregam, é como se eles já trouxessem a morte e a vida que sobrou nas costas. É como se nós, que cá estamos, trouxéssemos sempre conosco, nas nossas costas, a humanidade inteira, a vida inteira já vivida. Somos o resultado de todos que já passaram por nós.

São os problemas que o livro coloca, que a vida coloca e o jeito que você vai perceber essas questões. Porque, no fundo, é sempre isso, questões que se colocam e a forma como você vai resolver. O Antunes,<sup>5</sup> com quem trabalhei um ano e é um dos meus mestres, por mais que eu discuta e discorde dele, ele sempre falava que o bacana é você criar bons problemas, porque, quanto mais problemas você tem, é só uma questão de tempo para trabalhar. Você pode demorar dez anos para resolver e dar um passo para frente, pode resolver em um mês, um dia, não interessa o tempo, mas o importante é criar problemas. E acho que o *Grande sertão* é um imenso problema para nós todos.

**HM:** Eu fui a alguns ensaios e pude ver a Bia dirigindo; achei um processo quase xamânico! Você falou que era importante que os atores se tornassem íntimos do Rosa e o próprio Rosa dizia isso para os tradutores. Ele falava porque gostava da crítica, dizia que ela tinha que fazer o livro de novo com ele, não era ler o livro e diagnosticar. Com a tradução é a mesma coisa. Você atende à recomendação de não obedecer e faz esse trabalho de ficar íntimo – mas é um íntimo estranho. É isso que faz com que a gente vá ler o *Grande sertão* tantas vezes. Rosa já descreveu o livro como “uma espécie descomedida de cetáceo”, um bicho. Ele fala: “Eu quero que o leitor enfrente meu texto como um bicho bravo, bravo” (VERLANGIERI, 1993, p. 109). Você falava isso para o Caio: “Olha, você está falando e escutando essas palavras e está perplexo com suas próprias palavras. Você não está só contando uma história como coisa já dada. São essas suas palavras que estão te deixando perplexo.” É fundamental não domesticar, uma expressão muito importante para o

---

<sup>4</sup> Flora Süssekind, crítica literária, pesquisadora e professora, colaborou na montagem da peça.

<sup>5</sup> José Alves Antunes Filho, diretor de teatro.

Silviano Santiago no ensaio *Genealogia da ferocidade*. A leitura desse ensaio e o Silviano foram importantes para você?

**BL:** Do Silviano, a palavra que ficou era essa: indomesticável. Acho que é a palavra mais perfeita e, até hoje, para nós, isso é muito poderoso. O espetáculo também foi se transformando. A gente fazia para 200 pessoas e, agora, estamos fazendo sessões para 2500.

**HM:** E como é encenar em palcos com formações tão diferentes, o italiano e o de arena?

**BL:** No palco italiano, em que a plateia está toda do mesmo lado, eu botei a gaiola<sup>6</sup> no proscênio, na boca do público. Então, parte da audiência assistia o espetáculo na arquibancada construída dentro do palco, e a outra parte ocupava as cadeiras da plateia, formando uma arena. Quando você vê de longe, o desenho daquela estrutura fica muito mais visível e tem um efeito do coletivo que é extraordinário. Com uma plateia de 2500 pessoas, os silêncios são imensos, levam a um grau de emoção e de transformação do próprio espetáculo que é de morrer, é uma coisa quase inimaginável. E tem essa questão da estrutura: ao mesmo tempo que pode ser vista de todos os lugares porque há plateia de todos os lados, ela traz uma dificuldade visual por conta das barras de metal que atrapalham a visão do espectador. A presença daquela gaiola reitera o “mira e veja”, tão fundamental no livro. Porque, para o público estar ali, tem que querer estar; não é fácil, não é confortável, a cadeira é dura, o espetáculo é longo, a palavra não é café com leite. Se quiser enxergar, terá que fazer um esforço, livrando os olhos dos obstáculos que compõem o cenário. Quando fomos para o cinema, também, a dificuldade foi gigante, quase morri. Primeiro porque é um esquema completamente diferente. Teatro, a gente faz com as próprias mãos, é a arte do artesão, a massinha de modelar. E o cinema é uma indústria, há custos, há câmeras, há gruas, pessoas, você entra de fato no espaço da atividade industrial. No cinema, você elege o que o espectador está vendo e, no teatro, o espectador elege o que quer assistir, para onde quer olhar. No cinema, eu tenho que decidir

---

<sup>6</sup> A “gaiola” é o modo como Bia se refere à armação de metal que suporta as arquibancadas que circundam o palco nas apresentações da peça. Na Figura 1 pode-se observar a “gaiola” que foi construída dentro do palco italiano para as apresentações no Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

se a câmera vai fazer um close no Riobaldo ou na xoxota de Nhorinhá; estou sempre escolhendo. Há uma imensa responsabilidade. Eu não sei qual será o resultado. Vamos ver se a gente vai conseguir colocar dentro do cinema algo não domesticado, porque é um lugar do domesticado.

FIGURA 1 – Depois da batalha final



Foto: Nereu Jr.

**HM:** Com os fones a gente ouve a respiração dos atores, o fôlego, o cansaço, a gente experimenta isso também naqueles corpos. Nesse palco para 2500 pessoas, saiu o fone?

**BL:** Você tem as duas opções, ficar com ou sem o fone.

**HM:** Talvez você pudesse falar um pouco do processo dos ensaios.

**BL:** A gente acabou gravando todos os ensaios, porque a gente não sabia se aquilo ia chegar até o fim. Em um determinado momento, a gente achou até que o processo poderia ser mais importante do que o resultado final. Nos primeiros ensaios, o que interessava era chegar na vida, esquecer teatro, interpretação... Começamos a trabalhar com cenas soltas, só frases,

às vezes parágrafos. A primeira ideia era romper limites, pensar em estar, em ser, de forma radical. E, no terceiro ensaio, já aparecia aquela mistura de gente, bicho, planta. Num determinado momento, houve dificuldade com a questão da representação, os atores queriam chegar logo a um resultado. E a gente tentando, primeiro, chegar na vida, não na representação. Foi uma crise gigante! Aí, pedi que cada ator escolhesse as duas características mais marcantes da sua personalidade e trabalhamos isso juntos; queria ir além do texto. Nossa linguagem não é só linguagem oral, por isso era importante investigar como se constrói o que não é texto. Você não é uma convenção, você é um universo inteiro. Você tem que enfrentar os sentimentos que estão dentro de você, não dá para fingir, não dá para não estar, não podemos ficar aquém do que cada um é. Como a gente estava trabalhando com um grande autor, era importante não ficar aquém do que, de fato, somos, estar atrás de nós mesmos. Necessário ter um gesto próprio e independente. O trabalho tinha que ser feito em etapas e, na primeira etapa, as irresponsabilidades são muito bem-vindas, não tem certo nem errado, o que vier, veio; o importante é que venha, com radicalidade. Todos os atores experimentando todos os personagens. Eu ia tirando trechos do livro e entregava para os atores. Depois esses textos foram para uma caixa e cada ator podia escolher o que quisesse para fazer, um pouco como o método Montessori. O ator tem de estar pronto, o corpo precisa estar disponível. O bailarino, para dar uma pirueta, faz milhões de exercícios, o ator, não, ele anda, senta, fala, parece que aquilo já está lá. Então, quis que eles entendessem que o trabalho de ator é como uma cebola, vai sendo construído em camadas. Que, nessa etapa do trabalho, eu não queria razão, queria o oposto, queria que eles radicalizassem, sem uma lógica racional. Um dos exercícios que eu propunha era, por exemplo, dar um parágrafo do livro e pedir que eles fizessem de três formas diferentes, com quatro surpresas em cada uma, em apenas um minuto. Assim, iam surgindo coisas que eles nem sabiam que estavam dentro deles. A vida é imprevisível, então é necessário ter sempre presente essa questão da imprevisibilidade, não ser domesticado, pensar pouco, deixar espaço para a espontaneidade, radicalizar sem medo, encontrar alegria e experimentar. Acho que essa é a fala mais linda do Guimarães: só com alegria a gente faz mesmo as mais terríveis ações. Essa potência, eu acho que é a alegria, que é de fato revolucionária, acho que tudo está na alegria.



Tivemos crises imensas, não podíamos fazer aquilo como quem toma um sorvete, tínhamos que dar a cara a tapa, sem preguiça, sem cansaço, sem lugar para o sono, os amores, a violência de fato. Descobrir sentimentos que não fossem óbvios, lugares não convencionais; tentamos acabar com a lógica aristotélica e cartesiana, porque a lógica dos sentimentos é uma outra lógica, nos pega de surpresa, não se explica. É preciso quebrar um pouco esse predomínio da lógica. Um homem não é apenas o que ele diz, a palavra é apenas 20% do personagem. Utilizávamos objetos para criar relações, não investíamos nas relações apenas entre os atores, mas entre os atores e as coisas, os atores e o espaço e assim por diante. Começamos usando sacos plásticos, de diferentes formatos e pesos, os atores foram se relacionando com esse material não domesticado. Daí passamos a usar bonecos-homens que pudessem substituir os sacos, carregar a humanidade nas costas. Esses homens “mortos” eram a bagagem que os jagunços carregavam em suas travessias.

Foi somente no ensaio 21 que entreguei a primeira seleção completa de textos e começamos uma nova etapa: montar o espetáculo a partir do material trabalhado até ali. E, no ensaio 27, o caminho era: todos os atores deviam fazer todos os personagens. Isso foi uma coisa bacana porque o que um ator criava podia ser incorporado por outro. Então, se alguém criava um gesto incrível para Riobaldo, o Caio podia pegar para ele, era um conhecimento compartilhado, sem direito de propriedade. Esse conhecimento não tem propriedade, ele é de todo mundo, nasceu, é de todos. Nessa fase, tínhamos a liberdade de experimentar sem nenhuma censura. Aí, começamos uma etapa em que eu perguntava: “O que você quer colocar no seu Diadorim? O que você quer colocar no seu Riobaldo?”. Depois, só depois que entrava o Rosa. Nas etapas seguintes, teríamos que tirar muitas coisas, mas ainda não naquela fase. Aquele era o momento de ter coragem de passar por tudo, de fazer propostas, se jogar. Não se faz o *Grande sertão* pela metade. Ou estamos, ou não estamos.

O primeiro corrido do espetáculo tinha 3 h 50 min, a gente não sabia se os atores iam dar conta de fazer sem parar. Queria que o espetáculo fosse um rio caudaloso, uma coisa que dá na outra, construindo um impulso que nos levasse a outro e, assim, sucessivamente. Queria estabelecer um jogo real entre os atores, um único gesto que gera outro, que gera outro. Se antes usávamos a espontaneidade como ferramenta de trabalho e ampliávamos os limites, agora começávamos a fazer escolhas racionais. Fazer o trabalho em camadas, não se deixar levar pelo poético,

manter os pés no chão, cada ator sendo dono de suas próprias escolhas. Escolhas que englobavam a personalidade de cada personagem e também os detalhes, como a forma de atirar de cada um, a forma de reagir a cada acontecimento e assim por diante. Cada arma deveria ser uma arma única, mesmo que todas fossem idênticas. Mesmo quando atiravam com a mão, a arma de cada um era de um jeito, tudo tinha esse caminho para se chegar a individualidade. Cada indivíduo é um universo diferente, com razões e leis próprias. Por isso, o pânico: de que lado você está, quem você é? Temos que responder essa pergunta diante da vida, a gente tem que saber diariamente de que lado a gente está. Não apenas de que lado estamos, mas o que somos. Não é fácil. O Leon<sup>7</sup> sempre queria saber o significado exato de uma palavra e eu respondia: “Não interessa, o importante é que ela tem muitos significados, dê o seu”.

**HM:** Cada palavra tem “canto e plumagem”...

**BL:** Depois, entramos em outra fase. Nenhuma palavra que não fosse do Rosa foi usada. Trabalhamos juntos, sem esquecer as diferenças, somos um somatório de individualidades. O que você faz é sempre uma reação, um diálogo com algum estímulo, nunca a execução de uma ideia fechada em si, sempre uma resposta a alguma coisa. A ordem era: “vamos voltar, para poder prosseguir”. Voltar para a fase onde o que existia eram apenas as relações. Estávamos próximos à entrega do segundo tratamento. A vida é sempre movimento, os personagens também. Eles precisam se modificar diante dos olhos do espectador. As pessoas não estão acabadas.

Chegamos a um corredor de 3 h 30 min, com a presença dos colaboradores.<sup>8</sup> Depois voltei à ideia de provocar, no mínimo, três sentimentos, três estados de espírito, que se transformassem durante a ação. O que me interessava muito era a transformação, começar com um sentimento e passar para outro. A ideia de movimento, de rio caudaloso devia ser mais forte que as coisas em si. Mais importante do que cada coisa é a relação que se estabelece entre uma e outra. A contrarregragem é tão importante quanto cada gesto. Todo mundo precisa ter domínio de tudo. Continuávamos procurando todas as possibilidades de dizer o texto, sem domesticação, um fio desencapado. Em paralelo a esse estado, o amor,

---

<sup>7</sup> Leon Góes, ator.

<sup>8</sup> Pesquisadores da obra de Guimarães Rosa frequentaram os ensaios colaborando com a montagem.

a delicadeza, a complexidade da vida podiam mostrar um outro ângulo da mesma ação. Organizar tudo que tínhamos até então, não era fácil.

Nova fase, a penúltima antes da estreia: já escolhemos o que queremos, agora vamos lapidar, ter controle dos códigos, uma chance ainda de acrescentar alguma coisa. Sabíamos o que queríamos dizer e de que maneira, mas qual o melhor gesto, voz, tom? Voz alta, baixa, pequena, gritada, sussurrada? Dominar os códigos, gastar horas e horas em cada movimento. Daí, era aquele pavor, obstinação. Estávamos sempre voltando ao romance. No primeiro ensaio com cenários e microfones, eu dizia: “O que vocês vão colocar nesse personagem não está no livro, não está em lugar nenhum, está em vocês. Como vai ser seu jagunço?” Não queria todos iguais, com o mesmo sentimento, as mesmas reações. Queria ressaltar a especificidade de cada um. Esse objetivo era difícil de alcançar. Vira e mexe forma-se um bando, vira e mexe, todo mundo fica parecido. Isso aconteceu, até agora, no trabalho do filme.

Chegamos ao primeiro corrido com figurino. Figurino é um novo texto, como utilizá-lo? Sempre tinha de repetir: “Volta, volta, volta pela última vez”. Pela última vez quer dizer, sempre, mil vezes mais. Naquela nova versão da adaptação, voltamos à ideia do rio caudaloso, uma coisa que vai dar na outra, na outra e na outra. Isso foi bacana, porque quando a gente foi fazer a luz, ficou evidente que não tinha divisão de cenas; a gente não sabia onde começava e acabava cada uma. As emendas são importantes, elas são o ato da transformação.

Nessa fase, nos concentramos nos detalhes. Repetir, repetir modificando, achar o lugar justo de cada intenção. Ter coragem de jogar fora sem piedade. Momento dos cortes.

**HM:** E como foi o trabalho com o som?

**BL:** No trabalho com o som, era necessário cuidar dos volumes para poder radicalizar nas duas direções, na potência máxima da voz e na da menor emissão possível. Quando a gente começou a trabalhar com fones e microfones, tivemos o prazer de realizar que era possível falar muito sussurrado, quase sem se ouvir e, ao mesmo tempo, ter uma emissão gigantesca. Vimos que isso ia ampliar as possibilidades para os atores, nos tempos de cada ação e nos tempos de cada um. Aí tivemos problemas técnicos: a 15 dias da estreia, a atriz que fazia Diadorim saiu do espetáculo. Foi como uma sobrevida, começar do zero sem estar no zero. A Luíza Lemmertz teve que engolir muito sapo, não teve, como

os outros, o tempo da descoberta. Precisamos de fôlego para essa etapa, concentração máxima e disposição; juntar disponibilidade e potência física que eles conquistaram com a alma e a razão. Daí, quando fomos para São Paulo, faltavam 16 dias para a estreia. Só tivemos três dias para preparar a montagem. A gente continua ensaiando sistematicamente.

**HM:** Você poderia falar um pouco sobre o filme?

**BL:** Para fazer o filme, descobrimos uma porção de coisas. Optamos por fazer o filme num estúdio e abrimos mão da gaiola. Trabalhamos num lugar todo escuro, chão preto, parede preta, como se não fosse mais a solidão do confinado, mas sim a solidão do nada, lugar nenhum. Nesse espaço vazio, o sertão é quase uma abstração. Aquele homem perdido naquele nada. Isso, obviamente, enquanto ideia, é estimulante, mas tentar levar a cena para essa solidão é completamente diferente. A guerra entre corpos, ali, é mesmo uma guerra entre corpos. Na gaiola seriam dez pessoas num espaço pequeno, quase que se debatendo. Ali, não, o lugar era gigante, os espaços eram imensos. Como criar essa violência? Que outra violência é essa, que não é a violência do confinamento? Essa é uma das questões que a gente vai ter que resolver no filme.

FIGURA 2 – Riobaldo perdido no meio do nada



Fonte: *Frame* do filme *Travessia*, em produção.

**HM:** De quem foi a ideia de fazer o filme?

**BL:** A ideia foi minha. No teatro, para construir a sonoridade, a gente pensou muito no cinema, procurou levar para o teatro um som que tivesse mais a ver com cinema. Quando a gente fez em São Paulo, no Sesc Consolação, foi que me veio essa ideia. E agora? O que seria devolver ao cinema o que o teatro pode dar? Eu li, naquela época, uma coisa que o Godard falou, e eu amei. Todo mundo já deve ter ouvido, porque é meio padrão, mas, para mim, foi muito novo: o que ele achava ruim, do cinema, é que as pessoas, para falar de uma maçã, pegavam uma maçã e mostravam a maçã. O bacana é que o cinema deveria ser sempre mostrar algo que a gente não está vendo, usar uma lente microscópica ou uma lente de aumento. Ver uma maçã que ainda não conhecemos. Aí, achei que esses atores virando bicho, virando planta, virando gente, virando milhões de personagens, podia ser uma proposta interessante. Assim, discutíamos a própria ideia do que é fazer cinema. Vamos ver se isso vai fazer algum sentido. É uma discussão entre a linguagem do teatro e a do cinema. Como vai ser, no cinema, ver o Caio ser cacto e, ao mesmo tempo, ser pássaro e ser sapo? E você ir acreditando ou não naquilo tudo? É uma questão interessante saber que efeitos vamos conseguir imprimir.

**Plateia:** Imagino que seja uma experiência muito diferente. Eu me lembro quando era jovem e estudava na Cultura Inglesa, para a gente ter uma ideia do que era o *Hamlet*, eles passavam a peça filmada com uma câmera diante do palco. Daí você via exatamente como era no teatro. Outra possibilidade seria transformar a peça em roteiro. O que vocês estão fazendo não é uma coisa, nem outra.

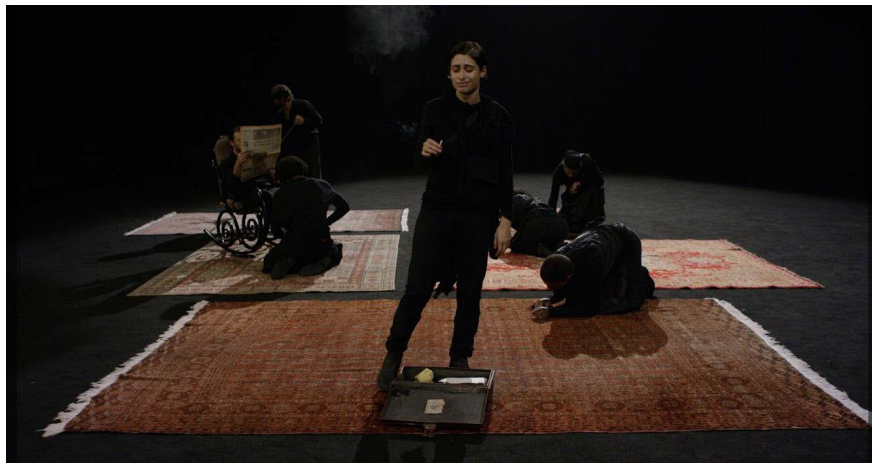
**BL:** Nem uma coisa, nem outra. Não é exatamente a peça, pois fomos obrigados a construir uma cena bem diferente. Para planejar o filme, trabalhei com o roteiro da peça, mas inseri coisas novas que não existiam no palco. Vou passar umas imagens, só para vocês terem uma ideia.<sup>9</sup> Resolvi caracterizar alguns personagens femininos que os atores fazem. Pedi ao Balbino que usasse um lenço para fazer a mãe do macaco, por exemplo. Coloquei uns tapetes, no meio daquele espaço todo preto, para estabelecer o lugar da casa do Selorico Mendes. E consegui fazer uma coisa que eu queria ter feito na peça, que era a montanha dos corpos. No

---

<sup>9</sup> A partir deste momento, as falas de Bia Lessa são acompanhadas por imagens.

filme, quando Riobaldo vai encontrar o diabo, ele realmente sobe numa montanha de corpos.

FIGURA 3 – Casa de Selorico Mendes



Fonte: *Frame* do filme *Travessia*, em produção.

FIGURA 4 – Montanha de corpos

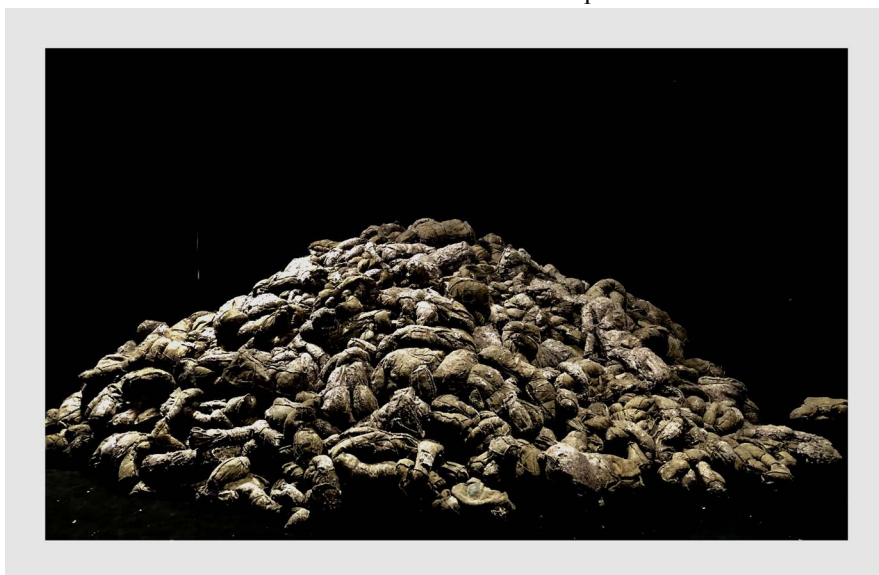


Foto: Toni Vanzolini

Em outra cena, quando Riobaldo vai para a fazenda de Zé Bebelo, como professor, ele encontra o Seo Vupes. Na peça, era como se eles estivessem no meio da plantação. No filme, a gente fez essa plantação com os facões, para marcar esse lugar, diferente dos cactos. Outra coisa diferente foi o uso dos bonecos, que funcionaram, no estúdio, como peças de Lego. Com eles, a gente fez muros, garimpo ou um grande círculo. Mas, às vezes, no estúdio, ficava um vazio gigante. No espetáculo teatral, eram cinco buritis; para o filme, colocamos 20. Em algumas batalhas, a gente colocou 10 atores a mais porque uma outra pergunta que me vinha era: como levar a violência daquelas batalhas para dentro do cinema? Cada batalha foi muito pensada, algumas muito decupadas para que, depois, pudéssemos colocar uma imagem sobre a outra, numa superposição. Em outros casos, não usamos essa técnica, fizemos batalhas sem decupagem.

FIGURA 5 – A violência das batalhas



Fonte: *Frame* do filme *Travessia*, em produção.

**Plateia:** Na edição do filme, como a questão do tempo vai ser resolvida?

**BL:** A gente vai começar a montagem agora, nesse momento. Eu sofri imensamente durante a filmagem, mas fui tranquilizada por alguns amigos cineastas que falaram: “Bia, calma, vai pela intuição”. Trabalhei

com pessoas ótimas, maravilhosas, embora vindas de um cinema muito mais convencional, de câmera correta, de tudo que não gosto, que não me interessa. Então, era uma guerra diária, mas todos os cineastas amigos falavam: “Bia, cinema se resolve na edição. Vai em frente”. Era uma tensão diária, quando eu dizia: “é câmera na mão, sim”, e eles respondiam: “Ah, mas as pessoas vão ficar tontas”. Aí eu dizia: “Vão ficar tontas sim e tudo bem.”

Tenho o maior orgulho desta cena: a imagem de Diadorim à beira do rio, no amanhecer, vendo os pássaros que vão surgindo. O diretor de arte sugeriu que fizéssemos um espelho de água gigante. Aquilo era tão bonito imaginar, Riobaldo e Diadorim vendo aquela água, aqueles pássaros. Mas, na noite anterior, aquela solução estava me incomodando e eu não sabia por quê. No dia seguinte, resolvi fazer diferente: peguei os bonecos todos amarradinhos, pendurei cada um deles no teto, a uma altura de 1 m 20 cm. Eles ficaram soltos e balançavam. Caio e Luiza subiram num praticável, que funcionava como um deck para o rio. Na hora que ele mergulhava, aquela montagem de bonecos se mexia. Assim, a câmera pôde vir de cima, entrar dentro da água e passar pelos bonecos enquanto, lá embaixo, ele nadava no fundo preto. Era exatamente o que me interessava, fazer um cinema artesanal. Eu fiquei muito feliz com aquela solução, porque era exatamente o que eu queria: descartar o espelho de água, caso contrário, seria melhor deslocar a filmagem para uma locação à beira de um rio. A ideia não era construir um pastiche de rio. No filme, é assim. É e não é. O resultado foi uma alegria. Dá para imaginar como ficou: vinha uma luz chapada de cima e, quando os bonecos se mexiam, aquela luz, embaixo, brilhava produzindo um efeito mais vivo de água do que se a gente estivesse num rio de fato.

Eu tinha um desejo muito grande de que, dentro da solidão daquele espaço vazio, a gente percebesse com muita força a poeira do sertão. Isso foi uma coisa que não consegui, porque, no estúdio, se usa um tipo de fumaça (*haze*) que faz as vezes de neblina. Mas exige um gasto enorme de tempo. Pode-se usar fumaça, mas, quando se faz um corte, para retomar a cena é preciso conseguir o mesmo efeito de fumaça do *take* anterior. É um processo que inviabiliza esse tipo de solução.



FIGURA 6 – Riobaldo e Diadorim à beira do rio ao amanhecer



Fonte: *Frame* do filme *Travessia*, em produção.

**Plateia:** você poderia voltar um pouco a essas questões da demarcação dos espaços dentro do estúdio e da ausência de cenário? Você poderia dar outros exemplos?

**BL:** O lugar onde Diadorim e Riobaldo meninos encontram o mulato, foi marcado por um cacto que dá frutos. Para a invasão na casa do Hermógenes, a gente acabou usando os bonecos para fazer uma espécie de calçada, pendurando trapos negros num varal. A câmera vinha, pegava o varal, aquela casa grande e a mulherzinha do Hermógenes lá longe costurando.

Para compor a cena em que Zé Bebelo diz “O acampamento da gente parecia uma cidade”, usamos todos os objetos da cenografia. A gente fez cinco *takes* diferentes. Na pós-produção, vamos juntar todos os *takes* para dar a ideia, de fato, de uma cidade-acampamento construída com malas, facões, bonecos. Nessa imagem estarão todos os elementos utilizados no filme: os paus, os bonecos, alguns facões etc. Um resumo físico do filme.

FIGURA 7 – O acampamento da gente parecia uma cidade



Fonte: *Frame* do filme *Travessia*, em produção.

Em outro episódio, usamos três toras de madeira para simular um barco. A câmera vinha por cima, zenital, pegava o barco e muitas tartaruguinhas. O elenco saía correndo por trás da câmera, punha de novo as madeiras e a câmera ia seguindo numa espécie de plano-sequência artesanal.

Para captar a imagem do exército imenso do Zé Bebelo, usamos a mesma “técnica” de plano-sequência artesanal: dez atores ficaram enfileirados, a câmera ia filmando os pés, depois os corpos, então os mesmos atores corriam por trás dela e eram novamente filmados.

Em uma das batalhas, pedi aos atores que fizessem tudo que a gente havia trabalhado sobre guerra, mortes, loucura, pessoas que comem, que tiram a roupa, que choram, que falam “me mata”... Aí usamos uma luz HMI, que é muito forte e poderosa, como se fosse uma luz elipsoidal presa num trilho que ia se deslocando enquanto a câmera capturava, ao acaso, os movimentos de cada ator (essa luz foi uma invenção do fotógrafo Zé Bob). Ora ficava absolutamente claro, ora ficava absolutamente escuro.

**HM:** Lembrei daquela frase de “Buriti”: “De noite o mundo perde as paredes”...

**BL:** Na última cena, quando o bando de Riobaldo vence a guerra e os mortos são muitos, aparece Diadorim morto, morta, tal como é. E, na batalha final, o Paredão está descrito assim no livro: “[...] era uma rua só; e aquilo ficou de enfiada – um cano de balas.” Então, esticamos um pano gigante como uma passarela para dar essa ideia do cano. A câmera vinha, pegava o Hermógenes, ia para o Riobaldo que narrava e aí vinha Diadorim. A gente vê Diadorim, corta, vai para Riobaldo e não se vê mais nada, resta apenas a narração dele.

**Plateia:** Onde foi a filmagem?

**BL:** Filmamos num estúdio mesmo, lá em São Paulo, perto do Ceasa. Tinha 30 x 16 m, pé direito de 8 m, grande, mas, para o que a gente queria, era pequeno.

Para filmar a cena de guerra com os hermógenes, quando Riobaldo diz: “Num átimo o exército de Zé Bebelo morto e enterrado”, a gente enfileirou os bonecos como se fossem um dominó. Cada um que caía ia derrubando todos os outros.

Na passagem em que Otacília fala sobre a flor liro-liro, conseguimos um efeito muito interessante. Todas as pessoas usaram dedais. À medida que se filmava, o movimento dos dedos simulava as florezinhas brotando.

Quando os jagunços chegam num vilarejo aparece uma menina que vira santa. Para filmar essa transformação, fizemos uma saia onde os fiéis iam botando velinhas. Quando a menina andava com aquela santidade toda, iluminava o caminho.

**Plateia:** Houve algum problema com a captação do som?

**BL:** Convidamos um grupo chamado Grivo, de Belo Horizonte, muito bacana. Eles fazem um som pouco convencional. Eles captaram o som colocando microfones em vários lugares para não ressaltar tanto a voz e gravar também os ruídos. Mas eles tiveram que ir embora no meio do processo, porque atrasou um pouco. Aí veio um pessoal de cinema para substituí-los. Eles usaram um método diferente, com microfones de lapela. Acho que o resultado ficou bom, já que pensávamos em misturar sonoridades para evitar um som excessivamente limpo.

**Plateia:** O som da peça, que você disse que foi a origem de tudo, vai se manter no filme?

**BL:** Não, eu acho que não. Minha ideia é ir um pouco além. A graça que tinha na peça é que era um som de cinema e você podia ouvir o barulho dos cavalos vindo de muito longe, rompendo as paredes do teatro, por exemplo. Agora, no filme, a graça é não fazer um som de cinema. A sonoridade, em Guimarães Rosa, é fundamental. Quero uma potência de baile funk, que te arrebeste mesmo que você não queira. No teatro, fazia sentido a plateia ouvir os cavalos vindo, pois isso rompia o espaço físico da gaiola e levava os espectadores para outros lugares. Mas, no filme, fico até pensando em abrir mão da música do Egberto. O som vai depender muito do resultado da montagem. É uma montagem complicada, porque o filme tem muitos cortes: vem a guerra limpa, depois vem a guerra suja, depois vem o fogo, os tapetes... não sei se isso vai afastar o espectador, assustá-lo, ou se vai surpreendê-lo. É uma incógnita mesmo, há muitas questões para serem resolvidas. Mas, ao mesmo tempo, o que dá coragem é que os atores sabiam muito bem o que estavam fazendo. Qualquer que fosse a proposta da direção, eles estavam muito presentes, vivos e dominando as intenções. Isso surpreendeu a equipe. O jeito e a disponibilidade deles invadiu a convencionalidade do cinema.

**Plateia:** E as cores do filme, são mais ou menos as cores da peça?

**BL:** Por enquanto está tudo sem cor. Só se destaca, na cena final, um toque de vermelho figurando o sangue. Depois da montagem, vem o tratamento de cor, que vai deixar o filme com o tom que se quer. Eu, a princípio, prefiro uma coisa mais para o âmbar, que remeta ao calor, e não o uso do preto e branco, que me remete ao frio, a uma coisa mais europeia. Eu acho que tem que levar a plateia a sentir calor mesmo.

**Plateia:** O que você está buscando, no cinema?

**BL:** Não repetir a experiência do teatro no cinema, mas quebrar um pouco as convenções do cinema. O filme começa com uma câmera de cima. Os atores entram como gente e param numa posição triangular e, em seguida, viram pássaros. Depois se levantam, formam e saem, de novo, como homens. Como quem diz, somos homens, atores e daqui por diante seremos outras coisas.

Já filmamos tudo, então acho que até março deve ter um primeiro copião. E vai chamar “Travessia”. A entrada e o desfecho de filme têm que ver com passagem, travessia.

As limitações de levar o teatro a um grande público foram dando uma frustração gigante. Tenho um desejo forte de que muita gente veja a genialidade do Rosa e o cinema vai poder levar isso para toda parte, mas o circuito da peça ainda não terminou. A gente está voltando para São Paulo. Vamos ficar mais três meses no Sesc Pompeia.

## **Referências**

- RAMOS, Nuno. Gente frouxa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 out. 2018, Primeiro Caderno, p. A3.
- ROSA, João Guimarães, *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. (Fortuna Crítica, 6). Entrevista concedida a Günter W. Lorenz.
- SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade*. Recife: CEPE, 2017.
- VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. J. Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís. 1993. 357 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.