UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

MARISE SOARES HANSEN

Guimarães Rosa e a revista *Senhor*: Uma poética da integração

Versão corrigida

São Paulo

2018

MARISE SOARES HANSEN

Guimarães Rosa e a revista *Senhor*: Uma poética da integração

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes

São Paulo

2018

fflch E SÃO PAULO
FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

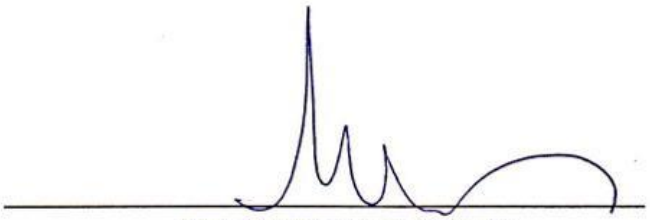
Nome do (a) aluno (a): Marise Soares Hansen

Data da defesa: 03 / 10 / 2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcos Antonio de Moraes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 19 / 12 / 2018



(Assinatura do (a) orientador (a)

HANSEN, Marise Soares. **Guimarães Rosa e a revista *Senhor*: uma poética da integração.** Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. Instituição:

Julgamento: Assinatura:

Prof. Dr. Instituição:

Julgamento: Assinatura:

Prof. Dr. Instituição:

Julgamento: Assinatura:

Prof. Dr. Instituição:

Julgamento: Assinatura:

Prof. Dr. Instituição:

Julgamento: Assinatura:

A Arlinda e Elpídio, origem de tudo isso, em tantos sentidos.

A André e Pedro, cúmplices compreensivos, ajudantes divertidos e parceiros sempre.

A Ivan Teixeira, *in memorian*, mestre e amigo a mostrar o caminho.

AGRADECIMENTOS

Ao Colégio Bandeirantes, representado por seu diretor-presidente, Mauro de Salles Aguiar, pelo diretor pedagógico Pedro Fregoneze e pela coordenadora de Português, Susana Regina Vaz Húngaro, pelo suporte incondicional e imprescindível para a elaboração desta tese.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes, pela leitura atenta, pelas sugestões, pelo incentivo.

Aos professores doutores Luiz Roncari e Monica Gama, que fizeram parte da Banca de Qualificação desta tese e contribuíram com abertura de caminhos.

Aos professores Frederico Antonio Camillo Camargo, João Adolfo Hansen, Luiz Dagobert de Aguirra Roncari, Mônica Fernanda Rodrigues Gama, que compuseram a banca, pela leitura generosa, pelas ricas sugestões, algumas das quais incorporo nessa versão corrigida, com a devida indicação.

À equipe do Arquivo Guimarães Rosa do IEB, da Biblioteca do IEB e da Biblioteca Florestan Fernandes, com quem sempre pude contar e contei, em vários dias de pesquisa.

Aos amigos da querida Oficina de Leitura de Guimarães Rosa do IEB, carinhosamente conhecida pelo que é, uma Roda (viva).

Aos amigos que, ao longo da jornada, mostraram interesse e preocupação com o estado do trabalho, mas, sobretudo, com o meu estado.

Ao Carlos Naggar, pelo amoroso estímulo.

A obra é feita não duas vezes, mas cem vezes, mil vezes por todos aqueles que se interessam por ela, que têm um interesse material ou simbólico em a ler, classificar, decifrar, comentar, reproduzir, criticar, combater, conhecer, possuir.

Pierre Bourdieu, *As regras da arte*

RESUMO

HANSEN, Marise Soares. **Guimarães Rosa e a revista *Senhor*: uma poética da integração.** Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018.

A presente tese apresenta uma análise das relações entre três novelas de João Guimarães Rosa e o veículo que lhes serviu de suporte, a revista *Senhor*, publicada entre março de 1959 e março de 1964. O objetivo é propor uma interpretação de "A simples e exata estória do burrinho do Comandante", "Meu tio o Iauaretê" e "A estória do Homem do Pinguelo", que vieram a compor o póstumo *Estas estórias*, à luz de uma poética cultural, a que vigorou no período da construção e inauguração de Brasília. O discurso cultural que caracteriza a era de Juscelino Kubitschek pauta-se pelas ideias de desenvolvimento, modernização e integração. A revista *Senhor* é ícone dessa era, e reuniu em suas páginas o que era sinônimo de novidade, sem deixar de ser brasileira. Como ocorre com os textos publicados pela revista, a obra de Rosa compõe parte desse discurso cultural, na medida em que o projeto literário do autor tem o dialogismo, uma forma de integração, como pilar central. Os lugares tanto da revista quanto do autor no campo literário são considerados para se veja neles uma convergência, e para que se os considere como partes constituintes de um mesmo discurso.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; revista *Senhor*; poética cultural; discurso cultural; integração; dialogismo; campo literário; *Estas estórias*.

ABSTRACT

HANSEN, Marise Soares. **Guimarães Rosa and *Senhor* magazine: a poetics of integration.** Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018.

This thesis presents an analysis of the relationship between three of João Guimarães Rosa's stories and the communication vehicle that served them as support, the *Senhor* magazine, published from March, 1959 up to March 1964. The main objective is to propose an interpretation of "A simples e exata estória do burrinho do Comandante" 'Meu tio o Iauaretê" and "A estória do Homem do Pinguelo", stories which would compose the *post-mortem Estas estórias,* under the light of a poetics of culture, considering the years of construction and inauguration of Brasília. During the Juscelino Kubitschek era, the cultural discourse is based on the ideas of development, modernization and integration. *Senhor* is an icon of said era, and compiled within its pages what was synonym of news, while never setting aside its Brazilian nature and origin. Rosa's work configures as part of that cultural discourse, as it occurred with the texts published by the magazine, for the author's literary project has the dialogism, a means of integration, as its central foundation. The positions of both artist and magazine in the literary field are considered so that a convergence is possible to be identified between them, and in order for them to be seen as pieces of an one, common discourse.

Keywords: João Guimarães Rosa; *Senhor* magazine; poetics of culture; cultural discourse; integration; dialogism; literary field; *Estas estórias*.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....11
Capítulo I. A SITUAÇÃO DE *SENHOR* EM SEU TEMPO: O LUGAR DA REVISTA NO CAMPO LITERÁRIO.....22
O SENHOR MIRE E VEJA.....45
Capítulo II. GUIMARÃES ROSA NO CAMPO LITERÁRIO; IMAGEM DO AUTOR.....50
IMAGEM: LINGUAGEM.....50
DIALOGISMO.....56
DO CAMPO AO CAMPO LITERÁRIO – E VICE-VERSA.....60
TRANSCULTURAÇÃO: PROJETO.....64
Capítulo III. TRÊS "ESTÓRIAS" EM *SENHOR*.....80
Capítulo IV. "A SIMPLES E EXATA ESTÓRIA DO BURRINHO DO COMANDANTE": TOPIA E PARATOPIA DO AUTOR.....94
A ESTÓRIA DO BURRINHO – E DE SEU RESGATE.....94
AVE, NAVIO-NAVE.....102
VIAGEM, VIATOR.....104
NA TERRA, TANTA GUERRA, TANTO ENGANO.....112
ENSINAMENTOS DE KAIRÓS.....118
FARDA, FARDÃO.....121
HISTÓRIA E ESTÓRIA EM *SENHOR*.....125
Capítulo V. CENTRO OU MARGEM? ATOPIA DO IAUARETÊ.....140
ONÇA, UMA ANTOLOGIA.....140
BOM, BONITO.....152
NOME. LUGAR. LINGUAGEM.....159
ONÇA NO CENTRO.....164
Capítulo VI. "A ESTÓRIA DO HOMEM DO PINGUELO": UMA UTOPIA.....170
SENHOR FAZ TRÊS ANOS SOB O OLHAR DO REMIROSO.....170
PRIMEIRA MIRADA: SIGNO DO DOIS.....175
O BEM-ENCONTRADO.....179
REMIRADA: DISCURSO.....185
UTOPIA DA INTEGRAÇÃO.....189
CONCLUSÃO.....206
BIBLIOGRAFIA.....220

APRESENTAÇÃO

Este estudo visa investigar a publicação de contos e novelas de João Guimarães Rosa na revista *Senhor*, periódico que marcou época pela qualidade das colaborações jornalístico-literárias e do *design* gráfico inovador. Escritores de renome nacional e internacional, artistas plásticos, músicos, arquitetos, paisagistas, historiadores, economistas compareciam mensalmente nas páginas de *Senhor*, em cada uma das quais é possível perceber a articulação entre texto e aspecto gráfico.

O surgimento de *Senhor* se deu em 1959, ainda no governo de Juscelino Kubitschek, o "presidente Bossa Nova". O epíteto de JK remete à novidade na música brasileira, um dos assuntos abordados pela revista, que contemplava política, economia, turismo, arquitetura, variedades, mas, sobretudo, cultura, desde moda e costumes até pintura, cinema, literatura.

"O Nahum queria uma revista sobre política e economia, o Paulo Francis queria fazer uma revista exclusivamente voltada para a cultura, o Scliar queria fazer uma revista voltada para as artes plásticas e a conversa foi ficando meio difícil; cada um tinha uma ideia completamente diferente do que fazer. Finalmente nos decidimos por uma revista que não tivesse rótulo, que tivesse economia quando tivesse que ter, que tivesse política quando tivesse que ter, porém, que tivesse cultura permanentemente, principalmente ficção de qualidade. A ideia era fazer uma antologia da ficção contemporânea moderna, mas eu insisti muito para que a revista tivesse serviço".[1]

[1] Luiz Lobo se refere aos idealizadores da revista: o jornalista e editor Nahum Sirotsky, o artista plástico Carlos Scliar, e os jornalistas Paulo Francis, e ele, Luiz Lobo.
Quanto às permanentes "cultura e ficção de qualidade", o primeiro número de *Senhor* já impressiona: "Montou-se o primeiro número, rodou, e havia Otto Maria Carpeaux escrevendo sobre "Os prazeres do crime" (isto é, da literatura policial); Carlos Lacerda falando de rosas; Anísio Teixeira batendo na velha tecla ("Deitado em berço esplêndido e mal-educado"); Odylo Costa, filho, ensinando a fazer o arroz de cuxá maranhense; um anônimo revelando "A arte de seduzir". Havia reportagem sobre a "Operação Pan-Americana" (OPA!); sobre Jorge Andrade, assinada por Flávio Rangel; (...).
Contos de Clarice Lispector ("A menor mulher do mundo"), Fernando Sabino ("Passeio") e Ray Bradbury ("En la noche"). Além de uma novela de Hemingway ("As neves de Kilimanjaro", tradução de Ivo Barroso e paginação especial, em caderno de tamanho reduzido). E poemas. Sim, poesia: de W.H.Auden, Cláudio Mello e Souza e Paulo Mendes Campos. Serviços de Miguel de Carvalho ("Nunca beba água"), moda, calendário turístico internacional. Humor com Jaguar;; e Reynaldo Jardim ensinando "Como matar um escritor". Ver: Luiz Lobo, "A morte e a morte da *Senhor"*, em:

As crises políticas e econômicas que se sucederam à renúncia de Jânio Quadros e que resultaram no Golpe Militar foram responsáveis pelo encerramento da publicação de *Senhor*, cujo último número é de janeiro de 1964. Nos cinco anos de existência da revista, João Guimarães Rosa nela publicou sete textos, entre os quais a conhecida novela "Meu tio o Iauaretê". Todas eles tiveram sua publicação inédita na revista, para depois figurarem nos volumes *Primeiras estórias, Ave, Palavra e Estas estórias*. Segue um quadro cronológico de alguns dos principais eventos político-culturais à época da colaboração de Guimarães Rosa em *Senhor*, para efeito de visualização da concentração das "novidades" surgidas no período:

1955		• "Rio 40 graus" – Nelson Pereira dos Santos – Cinema Novo
1956	Posse de Juscelino Kubitschek	• Guimarães Rosa: *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*
1957	Concurso para o Plano-Piloto para a construção de Brasília	
1958		• Plano-Piloto da Poesia Concreta • Lançamento do compacto de João Gilberto: Bossa Nova
1959		• Março: revista *Senhor*
1960	Inauguração de Brasília	• *Senhor*, abril: "A simples e exata história do burrinho do Comandante."
1961	Jânio Quadros	• *Senhor,* março: "Meu tio o Iauaretê" • "Barravento" – Glauber Rocha

CASTRO, Ruy (org.). Concepção e coordenação: Maria Amélia Mello. *Uma senhora revista.* São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012. P. 54.

		• “Mulheres e milhões” faz Ely Azeredo usar a expressão “Cinema Novo” • *Senhor,* dezembro: “O burro e o boi no presépio”
1962	João Goulart	• “Os cafajestes” – Ruy Guerra • *Senhor,* março: “A estória do homem do Pinguelo” • *Senhor,* abril: “Substância” • *Senhor,* maio: “Partida do audaz navegante” • *Senhor,* agosto: “Nenhuma, nenhuma”
1963		• “Vidas secas” – Nelson P. dos Santos • “Os fuzis” – Ruy Guerra
1964	Golpe Militar	• Janeiro: último número *Senhor* • “Deus e o Diabo na terra do sol” – Glauber Rocha
1965		• “A hora e vez de Augusto Matraga” – Roberto Santos • “Eztetyka da Fome” – Glauber Rocha

A pergunta que aqui se apresenta diz respeito à relação dessa parte da obra de Rosa com o contexto de sua publicação na revista, sendo que “contexto” deve ser entendido não só como circunstância histórico-social, mas também como discurso cultural. O que Rosa disse aos leitores de *Senhor* e uma possível relação entre as histórias publicadas, o veículo e o discurso cultural do período serão os objetos de investigação desta tese. Acredito que considerar esses textos em seu contexto de publicação pode contribuir para se compreender a obra do autor, passando pela construção de sua *persona* literária. Ao percorrer

a análise do periódico e de sua relação com o autor e as novelas, parto sobretudo dos conceitos de poética cultural e campo literário formulados por Stephen Greenblatt, Pierre Bourdieu e Dominique Maingueneau.

Por poética cultural, entende-se um conjunto de discursos que permeiam a sociedade, dos quais o literário é um elemento. Compreender a obra é, portanto, entender a articulação entre esses discursos e aquele que caracteriza uma "fala" particular, a do autor. Longe de ser vista como isolada, exclusiva manifestação de talentos inatos ou de forças superiores[2], essa fala participa das questões relevantes de seu tempo e forma, com outros discursos (jornalístico, publicitário, político, histórico), uma certa poética, ou um macro-texto. Se é verdade que a ideia de cultura como texto "amplia em muito a disponibilidade de objetos a serem lidos e interpretados" e "as obras-primas da arte continuam importantes, mas são agora atropeladas por uma série de outros textos e imagens"[3], em se tratando de uma revista, a articulação de tais textos e discursos se manifesta de modo imbricado fisicamente, inclusive. Uma revista também reúne em si textos e discursos representantes de instâncias e instituições diversas, de modo a consubstanciar o tecido – ou texto – maior em que o literário também se inscreve. E, no caso, se escreve.

---

[2] Em carta a Edoardo Bizarri, Rosa fala de seu desprezo pelo "bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva" e de sua defesa do "altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração".
ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003. P.90.

Sabe-se que ele de fato valorizava sobremaneira as manifestações espirituais no processo de criação. É o que ele afirma, por exemplo, ao comentar a gênese de "Conversa de bois": "Aqui houve fenômeno interessantes, presépioúnico caso, neste livro, de mediunismo puro. (...). (...) caiu-me do ou no crânio, prontinha, espécie de Minerva, outra história." ("Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando os segredos de *Sagarana"*). Em:
Idem. *Sagarana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001. P.27.

Pelos depoimentos do autor, de terceiros e pela própria cosmovisão manifesta em suas obras, percebe-se o valor que essa dimensão da criação tem para ele. Por outro lado, em depoimentos dele mesmo, também se tem acesso à importância que ele dava, sim, à reflexão, à maturação ou gestação das obras, que nunca seriam fruto de improviso. É também em carta a Bizarri que ele afirma "ser lento" e "não improvisar coisas escritas", inclusive associando ao fato de ser o "anti-jornalista". (p.174).

[3] GREENBLATT, Stephen. *A prática do novo historicismo.* Bauru, SP, Edusc, 2005. P.20.

"That is, the work of art is the product of a negotiation between a creator or class of creators, equipped with a complex, communally shared repertoire of conventions, and the institutions and practices of society."[4]

A relação entre os discursos artísticos e o repertório de convenções socioculturais se dá na base da troca, cuja moeda é menos o dinheiro e mais o prestígio e o interesse, aquilo a que Bourdieu chamará de capital simbólico. A presença do texto literário num periódico revela muito sobre essa troca, na medida em que os prestígios (do autor e do jornal ou revista) se retroalimentam.[5]

Quando se pensa em João Guimarães Rosa, vem logo à mente o autor que, de forma universalizante, tratou do sertão a partir das vivências pessoais, de reminiscências da infância passada em Cordisburgo, das experiências como médico no interior de Minas Gerais e, como diplomata, no exterior, e do manejo de uma inteligência linguística e poética fora do comum. A despeito da importância desses elementos como constitutivos da singularidade da obra rosiana, para além (ou aquém) deles há toda uma busca consciente de material bruto a ser transmudado pela literatura, não só a partir das viagens e da observação direta, mas também pela pesquisa e recolha de textos e depoimentos feitos por terceiros.[6]

---

[4] Idem, "Towards a Poetics of Culture". Em:
VEESER, Harold (org.). *The new historicism*. London, New York, Routledge, 1989.p. 12.

[5] Sobre o capital simbólico, afirma Bourdieu:
"A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos (é o efeito de *griffe* ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.), portanto, de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação".
BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. P.170.
Em 1960, quando estreia em *Senhor,* a assinatura ou "grife" Guimarães Rosa já era consagrada. A grife *Senhor* tinha então apenas um ano de existência, mas já se firmara no mercado editorial como veículo diferenciado, mais voltado à permanência que à volatilidade.

[6] A esse respeito, devem-se considerar cartas, bilhetes e telegramas enviados e recebidos; matérias, notas e reportagens sobre o autor e suas viagens; editoriais e chamadas de capa.

Da mesma forma, quando se procura ampliar a ideia de "autor" e investigá-la a partir de textos que apareceram, primeiramente, em jornais e revistas, oferece-se a possibilidade de análise sob a perspectiva da poética cultural, segundo a qual não só o veículo, mas também o texto literário nele publicado constituem-se como organismos ou partes de um discurso mais geral.[7] Os contos ambientados no sertão, num Brasil predominantemente arcaico, por vezes narrados por capiaus incultos, intercalam-se nas páginas de *Senhor,* vitrine de novidades no âmbito artístico, cultural e urbanístico. Textos e veículo poderiam parecer dissonantes, pois *Senhor* deve ser considerada como integrante de um discurso apologético da ideia de modernidade e cosmopolitismo. Imprime-se em suas páginas a nova estética representada por linhas retas, pelas "formas claras e enxutas" do *design*; pelo Concretismo; pela arquitetura de Brasília; pelas novidades explícitas nos epítetos "Bossa Nova" e "Cinema Novo"; pelo desenvolvimentismo urbanista dos anos JK e pelos novos padrões de comportamento de um "Brasil entusiasmado", para empregar expressão de Ruy Castro, em artigo sobre a publicação de uma antologia de *Senhor*[8].

No entanto, Rosa estaria confortável em *Senhor*: por um lado, porque, a despeito de debruçar-se sobre o "Brasil profundo", era então já tido por autor "moderno"; é de 1962, por exemplo, o artigo em que Haroldo de Campos o aproxima de James Joyce[9]; por outro, porque *Senhor* é vitrine do que é moderno e cosmopolita, ao mesmo tempo em que assume um compromisso de tratar do

[7] Sobre a representação do autor, afirma Ivan Teixeira nos pressupostos teóricos de seu *O Altar e o Trono*:
"Além de proceder de um determinado conjunto de textos, a imagem que se constrói de um artista depende igualmente de relatos que se compuseram sobre ele. Nessa esfera, entram não só os mitos, as estórias e as polêmicas, como também o discurso propriamente crítico da história e da história da arte. Entram ainda os gestos assumidos por ele diante das questões que se colocaram no debate de seu tempo".
TEIXEIRA, Ivan, *O altar e o trono: dinâmica do poder em* O Alienista. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. P.42.

[8] Trata-se de artigo publicado na *Ilustríssima* (Folha de São Paulo) de 20/05/2012 e em *Uma senhora revista*, coleção de textos e depoimentos de jornalistas, escritores, intelectuais que participaram da criação da revista e nela escreveram, e que acompanha o volume *O melhor da Senhor* – seleção de textos publicados. Ver: CASTRO, Ruy. "Uma Sra. revista", em *Uma senhora revista.* Org: Ruy Castro; concepção e coordenação: Maria Amélia Mello. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

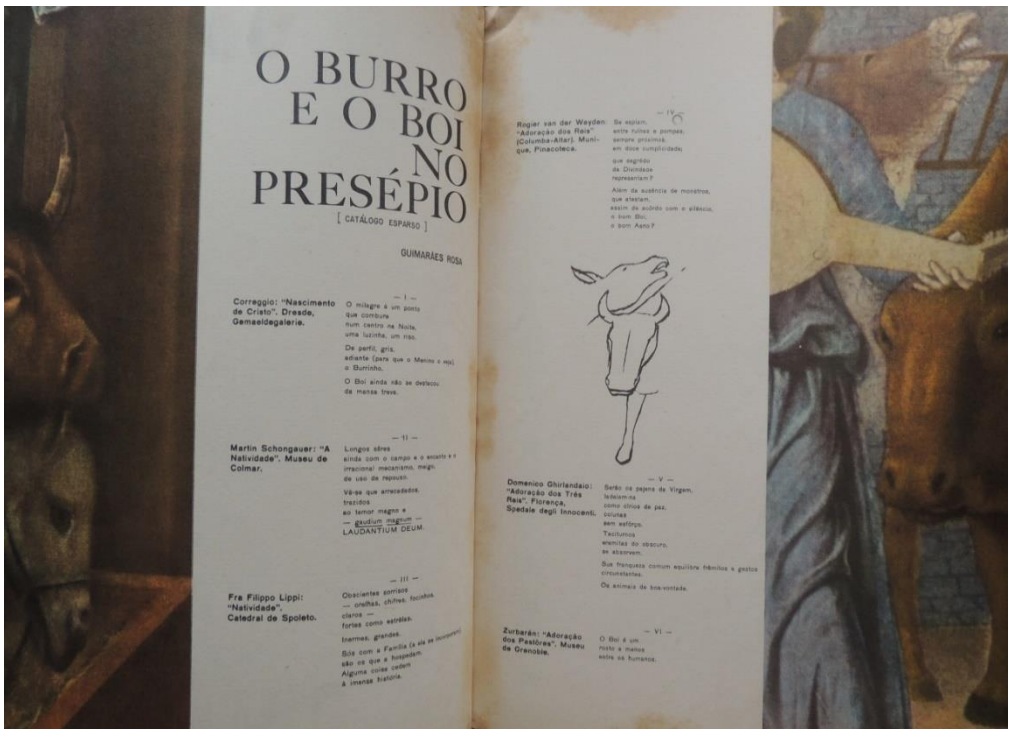
[9] CAMPOS, Haroldo de. "A linguagem do Iauaretê". Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo,* 22/12/1962.

que é local, regional ou popular: em suas páginas, leem-se ensaios tanto sobre tênis e golfe, quanto sobre macumba, capoeira e futebol.

As sete publicações de Guimarães Rosa em *Senhor* são:

- *A simples e exata estória do burrinho do comandante* – no. 14, abril 1960
- *Meu tio o Iauaretê* – no. 25, março 1961
- *O burro e o boi no presépio* – no. 34, dezembro 1961
- *A estória do homem do pinguelo* – no. 37, março 1962
- *Substância* – no. 38, abril 1962
- *Partida do audaz navegante* – no. 39, maio 1962
- *Nenhum, nenhuma* – no. 42, agosto 1962.

São todas narrativas em prosa, exceto “O burro e o boi no presépio”, que é uma série de poemas descritivos de representações do vistas em museus de cidades europeias. As seis narrativas são ambientadas no sertão mítico rosiano, com exceção de “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, que trata de uma viagem de navio do Rio de Janeiro ao Maranhão, nos anos da Coluna Prestes.


O BURRO E O BOI NO PRESÉPIO

[CATÁLOGO ESPARSO]

GUIMARÃES ROSA

Correggio: "Nascimento de Cristo". Dresde, Gemaeldegalerie.

Martin Schongauer: "A Natividade". Museu de Colmar.

Fra Filippo Lippi: "Natividade". Catedral de Spoleto.

Rogier van der Weyden: "Adoração dos Reis". (Columba-Altar). Munique, Pinacoteca.

Domenico Ghirlandaio: "Adoração dos Três Reis". Florença, Spedale degli Innocenti.

Zurbarán: "Adoração dos Pastores". Museu de Grenoble.

Senhor, no. 34

Em volume, o quadro de publicações é o seguinte:

Senhor	**Volume**
"A simples e exata estória do burrinho do comandante" – no.14, abril de 1960	*Estas estórias* (póstumo, 1969)
"Meu tio o Iauaretê" – no. 25, março de 1961	*Estas estórias*
"O burro e o boi no presépio" – no. 34, dezembro de 1961	*Ave, palavra (póstumo, 1970)*
"A estória do homem do pinguelo" – no. 37, março de 1962	*Estas estórias*
"Substância" – no. 38, abril de 1962	*Primeiras estórias (1962)*
"Partida do audaz navegante" – no. 39, abril de 1962	*Primeiras estórias*
"Nenhum, nenhuma" – no. 42, agosto de 1962	*Primeiras estórias*

Esses textos teriam, pelo menos parte delas, sido escritas à época de sua publicação em *Senhor*. Trata-se, grosso modo, dos meses de colaboração – mais sistemática e numerosa – do autor em *O Globo*, cujos contos viriam a compor a maioria do conjunto de *Primeiras estórias*. "A simples e exata estória do burrinho do comandante", inclusive, como indica a capa do número da revista, teria sido escrita "especialmente para *Senhor*". A novela consiste num afastamento em relação ao sertão, na medida em que o narrador é comandante de navio. Ainda assim, estão nela o narrador culto que fala a um interlocutor, e o animal cuja presença na ficção do autor se fizera firme, importante, simbólica desde "O burrinho pedrês", de *Sagarana*. Dessas novelas, há uma sobre a qual não há consenso a respeito da data de elaboração. É possível que "Meu tio o Iauaretê" tenha sido escrita antes de *Grande sertão: veredas*, pois nela se encontra muito do universo conhecido por Rosa em sua viagem ao Pantanal, feita em 1947, cujas características ele deixou anotadas em listas de hábitos e vocabulário relativo ao universo das onças. Voltarei a tratar desses estudos para

a obra no capítulo 4. Também Paulo Rónai crê ser obra anterior a 1956. Por outro lado, Haroldo de Campos julga que seja novela posterior ao romance, dada a radicalização da linguagem e até do princípio dialógico que se vê na narração de Riobaldo. Esse aspecto também será mais detalhadamente abordado mais adiante.[10]

Nesta tese, pretende-se partir de uma análise da revista: conteúdo em geral, artigos e textos literários antológicos, como crônicas e contos de Clarice Lispector, colaboradores, público, anunciantes, editoriais, discurso manifesto e implícito para posteriormente se buscar o entendimento da ficção rosiana como parte desse discurso, de modo ora convergente, ora divergente. A fim de estabelecer o diálogo com a poética cultural vigente, optei por considerar mais detidamente as novelas "A simples e exata estória do burrinho do comandante", "Meu tio, o Iauaretê" e "A estória do homem do pinguelo", que são as três primeiras publicadas na revista, além do que vieram a figurar no mesmo volume.[11] Elas estabelecem, de diferentes modos, relação com um discurso de integração, e remetem, respectivamente, à constituição da imagem do autor, à agonia do discurso representante do Brasil arcaico, e à intersecção de culturas e discursos (popular e erudito). Nas três, é possível observar a estrutura

[10] "Segundo anotação manuscrita do Autor, constante do original datilografado, esta novela é anterior a *Grande sertão: veredas*".
RÓNAI, Paulo. Nota introdutória a
ROSA, João Guimarães. *Estas estórias.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1969 (1ª edição).
As referências a *Estas estórias* feitas nessa tese se basearão nessa edição.

Consultei os originais datilografados de "Meu tio o Iauaretê". De fato, há uma anotação, feita à mão, em que se lê: "O conto é anterior ao GS: V", em que a caligrafia parece ser a do autor. Acredito que seja realmente anotação de Guimarães Rosa, mas pessoalmente julgo que a novela tenha sido retomada depois de 1956, pois partilho da visão de Haroldo de Campos, segundo a qual "Meu tio o Iauaretê" "é um texto extremamente radical"; "vai mais além" em relação a *Grande sertão: veredas* no que diz respeito à "radicalização da linguagem". Ver:
CAMPOS, Haroldo de. Depoimento sobre Guimarães Rosa publicado em conjunto com edição de *Grande sertão, veredas* e de *A boiada* (anotações feitas por Rosa na viagem à fazenda da Sirga, em 1952). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011. P. 66.

[11] Adoto aqui a nomenclatura "novela" no sentido de narrativa mais extensa que um conto. Faço essa ressalva a partir das observações do professor João Adolfo Hansen, que chama a atenção para o fato, também apontado nesta tese, de que os três textos apresentam estrutura dramática, o que os distanciaria de certo conceito de "novela" como gênero mais tradicionalmente narrativo (nos moldes das novelas de *Corpo de Baile*, por exemplo). Penso, com o professor, que seriam estas antes "narrativas dramáticas", histórias contadas numa cenografia de fala, ou de fala presentificada. Trato de cenografia nos capítulos IV e V.

dialógica, característica da literatura rosiana, a qual será analisada aqui à luz da poética cultural e dos discursos constituintes, como o de *Senhor*.

Por "constituintes", entendem-se os discursos tais como o filosófico, o religioso, o científico, o literário, o jornalístico, detentores de um poder estabelecido *a priori* e sede de autoridade. A autoridade de *Senhor*, já representada pelo termo que lhe dá título, decorre sobretudo de seu ar de novidade. O que não deixa de criar um paradoxo, ao mesmo tempo em que se constitui sua marca: título sugestivo de *experiência*, conteúdo e design sugestivos de *experimentação*.

"Senhor tratava de política, negócios, artes, moda, comportamento e serviço e não se parecia com nenhuma outra revista do país. Estava tão distante de Visão e Manchete (as bambambãs da época) quanto do Pato Donald e, embora sua receita editorial lembrasse as americanas Esquire e Fortune, era uma experiência autóctone. Naqueles cinco anos, Senhor contribuiu tanto para informar e civilizar seus leitores quanto para mostrar que o Brasil estava se transformando". [12]

O discurso constituinte é "validado por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma", ou, dizendo de outro modo, "tem sua fundação no e pelo discurso".[13] Nesse sentido, o discurso de autoridade de *Senh*

or pauta-se pela clareza dos projetos editorial e gráfico, pelo prestígio de que gozavam seus colaboradores e pela fusão do sério e do jocoso, que imprime um tom irônico e inteligente às suas páginas:

"Senhor apresentou densidade editorial centrada nas características do jornalismo cultural de forma autoral e analítica, tentando fugir da cobertura efêmera, pautada pela agenda da indústria cultural. (...). Dessa forma, tratava de temas de grande atualidade em que predominava a utilização de textos analíticos, não se prestando ao

[12] CASTRO, Ruy. *Ela é carioca – uma enciclopédia de Ipanema.* São Paulo, Companhia das Letras, 1999. P.343.

[13] MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo, Contexto, 2012
. p.69

estilo noticioso, mas à interpretação, de forma a dar subsídios mais aprofundados para o leitor."[14]

É fundamental entender o modo de funcionamento dos grupos que produzem e geram os discursos constituintes, caso se pretenda estudar sua circulação e consumo, aspectos a serem tratados a seguir, para se chegar às novelas rosianas à luz desse mecanismo.

[14] BASSO, Eliane Fátima Corti. *Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira.* Rio de Janeiro, Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008. P. 23.

Capítulo I. A SITUAÇÃO DE *SENHOR* EM SEU TEMPO; O LUGAR DA REVISTA NO CAMPO LITERÁRIO

"*Senhor*, a mais famosa aventura do jornalismo brasileiro".
Edeson Coelho, "Vida, paixão, morte e ressurreição de nosso Senhor"

Senhor foi publicada entre março de 1959 e janeiro de 1964, o que equivale, portanto, aos últimos anos do governo Juscelino Kubitschek, aos primeiros de Jânio Quadros e, após sua renúncia, João Goulart, cujo governo viria a ser interrompido pelo Golpe Militar de 1964. Além de informação, reportagens, artigos de natureza cultural (literatura, teatro, música, pintura, cinema, artes em geral) e textos de ficção (contos, crônicas, poemas), a revista trazia sugestões/ensaios sobre moda e hábitos do "homem moderno": tendências de vestuário, bom gosto em arquitetura, gastronomia, esportes. Grande parte dos anúncios revela esse viés de apelo à contemporaneidade, ao que era considerado "moderno".

Outras revistas foram mais populares, e tiveram vida mais longa, como *O Cruzeiro*, em que também se via o discurso apologético da "modernidade", haja vista a seção intitulada "Bossa Nova", relativa às novas "personalidades" sobretudo femininas, os anúncios de eletrodomésticos e de viagens aéreas, semelhantes aos que eram veiculados em *Senhor*. *O Cruzeiro* apresentava variedade de assuntos no que diz respeito à abrangência de público, perceptível pela maior quantidade de artigos e seções para mulheres, bem como de anúncios de maquiagem e ensaios fotográficos de moda feminina. Ainda assim, *Senhor* conseguiu dialogar com esse universo da publicidade e de uma cultura de massas sem perder o compromisso com a arte e com a cultura, especialmente no que tange à valorização da cultura *brasileira*. Antes de se destrinchar esse substrato que se destaca pela quantidade e pela qualidade dos textos, veja-se um pouco mais do contexto histórico e do discurso cultural vigente no período.

Em 31 de janeiro de 1956, Juscelino Kubitschek toma posse de seu cargo no governo federal. No dia seguinte, lança seu Programa de Metas, constituído de trinta itens relativos a sua proposta de desenvolvimento, aos conhecidos "cinquenta anos em cinco", *slogan* criado pelo poeta Augusto Frederico Schmidt. Às trinta metas, soma-se mais uma, a "meta-síntese", que é como foi chamada a construção da nova capital do país, Brasília. A intenção do governo JK é redesenhar o Brasil, a partir do que seu programa entendia por desenvolvimento: integração, industrialização, modernização.

O simpático presidente, pai da ideia de criação de uma cidade *ab ovo*, é "homenageado" por Juca Chaves na canção de sua autoria, "Presidente Bossa Nova":

Bossa nova mesmo é ser presidente
Desta terra descoberta por Cabral
Para tanto basta ser tão simplesmente
Simpático, risonho, original.

Depois desfrutar da maravilha
De ser o presidente do Brasil,
Voar da Velhacap pra Brasília,
Ver a alvorada e voar de volta ao Rio.

Voar, voar, voar, voar,
Voar, voar pra bem distante, a
Té Versalhes onde duas mineirinhas valsinhas
Dançam como debutante, interessante!

Mandar parente a jato pro dentista,
Almoçar com tenista campeão,
Também poder ser um bom artista exclusivista
Tomando com Dilermando umas aulinhas de violão.

Isto é viver como se aprova,
É ser um presidente bossa nova.
Bossa nova, muito nova,

Nova mesmo, ultra nova![1]

A veia satírica de Juca Chaves certamente ironiza a preocupação de JK com a imagem, sua fama de "pé-de-valsa" e o uso da máquina pública para favores pessoais. Em clave metalinguística, associando forma e conteúdo, a canção se faz no ritmo da Bossa Nova ao mesmo tempo em que menciona o movimento, já então sinônimo de novidade e modernidade. A identificação entre a Bossa Nova e Juscelino reforça a imagem de um presidente "moderno": risonho, em oposição à sisudez das figuras presidenciais, assíduo usuário de transporte aéreo, tanto de voos internacionais quanto de domésticos, da "velhacap" para a "Novacap" (só entre 1957 e 1958, foram 225 voos para inspeção das obras em Brasília)[2], ligado aos esportes e à música.

Juscelino foi o último presidente a tomar posse no Palácio do Catete, após eleições ocorridas em 31 de outubro de 1955. As revistas da época registram tanto a espécie de nostalgia da "velhacap", já que o Rio de Janeiro perderia o *status* de capital federal, quanto o entusiasmo provocado pelo arrojo das construções da "Novacap".[3] Na edição especial sobre a inauguração de Brasília, lê-se, em *O Cruzeiro*: "Quase ninguém acredita no que vê. Os edifícios quase levitando, o ocaso reverberando nas paredes de vidro. No meio da confusão há silêncio, há majestade, há qualquer coisa desabrochando com dignidade de rosa. Brasília é o século XXI".[4]

A propaganda e o discurso de Juscelino pautam pela ideia de integração nacional. No discurso que proferiu no dia da inauguração da capital, sobressai a ideia de povoamento do que até então era um "deserto", um "Hinterland" desconhecido, e de inclusão de "cidades mortas":

---

[1] "Presidente Bossa Nova / Menina", 78 RPM, Chantecler, 1957.
www.jucachaves.com
https://www.letras.mus.br/juca-chaves/370096/

[2]COUTO, Ronaldo Costa. *O essencial de JK: visão e grandeza, paixão e tristeza.* São Paulo, Planeta, 2013. p.104.

[3] Em rigor, "Novacap" refere-se à Companhia Urbanizadora da Nova Capital, órgão governamental criado para administrar as obras durante a construção de Brasília. A canção de Juca Chaves associa o termo à cidade, a partir do emprego do neologismo "Velhacap" associado ao Rio de Janeiro.

[4]*O Cruzeiro,* 07 de maio de 1960. http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/

> *Quando aqui chegamos, havia na grande extensão deserta apenas o silêncio e o mistério da natureza inviolada. No sertão bruto iam-se multiplicando os momentos felizes em que percebíamos tomar formas e erguer-se por fim a jovem Cidade. Vós todos, aqui presentes, a estais vendo, agora, estais pisando as suas ruas, contemplando os seus belos edifícios, respirando o seu ar, sentindo o sangue da vida em suas artérias. [...] Pesou, sobretudo, em meu ânimo, a certeza de que era chegado o momento de estabelecer o equilíbrio do País, promover o seu progresso harmônico, prevenir o perigo de uma excessiva desigualdade no desenvolvimento das diversas regiões brasileiras, forçando o ritmo de nossa interiorização. // Seu dom [de André Malraux] de perceber o sentido das coisas e de encontrar a expressão justa fê-lo sintetizar o que nos trouxe até aqui, o que nos deu coragem para a dura travessia, que foi a substância, a matéria-prima espiritual desta jornada. Olhai agora para a Capital da Esperança do Brasil. Ela foi fundada, esta cidade, porque sabíamos estar forjada em nós a resolução de não mais conter o Brasil civilizado numa fímbria ao longo do oceano, de não mais vivermos esquecidos da existência de todo um mundo deserto, a reclamar posse e conquista. [...] Deste Planalto Central, Brasília estende aos quatro ventos as estradas da definitiva integração nacional: Belém, Fortaleza, Porto Alegre, dentro em breve o Acre. E por onde passam as rodovias vão nascendo os povoados, vão ressuscitando as cidades mortas, vai circulando, vigorosa, a seiva do crescimento nacional. Brasileiros! Daqui, do centro da Pátria, levo o meu pensamento a vossos lares e vos dirijo a minha saudação. Explicai a vossos filhos o que está sendo feito agora. É sobretudo para eles que se ergue esta cidade síntese, prenúncio de uma revolução fecunda em prosperidade. Eles é que nos hão de julgar amanhã.[...]*[5]
>
> [grifos meus]

O trecho “a resolução de não mais conter o Brasil civilizado numa fímbria ao longo do oceano, de não mais vivermos esquecidos da existência de todo um mundo deserto, a reclamar posse e conquista” é praticamente a reedição da imagem usada por Euclides da Cunha em *Os sertões*, o que comprova que o

[5] http://www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=discurso-de-jk-na-inauguracao-de-brasilia-1960

projeto de inclusão do sertão no Brasil "civilizado" data de, pelo menos, o início do século XX em termos de projeto político-cultural e representação literária:

> A campanha de Canudos tem por isto a significação inegável de um primeiro assalto, em luta talvez longa. Nem enfraquece o asserto o termo-la realizado nós filhos do mesmo solo, porque, etnologicamente indefinidos, sem tradições nacionais uniformes, vivendo parasitariamente à beira do Atlântico, dos princípios civilizadores elaborados na Europa, e armados pela indústria alemã — tivemos na ação um papel singular de mercenários inconscientes. Além disto, mal unidos àqueles extraordinários patrícios pelo solo em parte desconhecido, deles de todo nos separa uma coordenada histórica — o tempo.[6]

Já a imagem da ressurreição das "cidades mortas" evoca outro pré-modernista, Monteiro Lobato, cuja obra homônima também participa desse discurso, segundo o qual o não apenas o progresso não se fixara no interior, como também se assiste ali a um retrocesso:

> *Pelas ruas ermas, onde o transeunte é raro, não matracoleja sequer uma carroça; de há muito, em matéria de rodas, se voltou aos rodízios desse rechinante símbolo do viver colonial — o carro de boi. Erguem-se por ali soberbos casarões apalaçados, de dois e três andares, sólidos como fortalezas, tudo pedra, cal e cabiúna; casarões que lembram ossaturas de megatérios donde as carnes, o sangue, a vida para sempre refugiram. Vivem dentro, mesquinhamente, vergônteas mortiças de famílias fidalgas, de boa prosápia entroncada na nobiliarquia lusitana. Pelos salões vazios, cujos frisos dourados se recobrem da pátina dos anos e cujo estuque, lagarteado de fendas, esboroa à força de goteiras, paira o bafio da morte. Há nas paredes quadros antigos, crayons, figurando efígies de capitães-mores de barba em colar. Há sobre os aparadores Luís XV brônzeos candelabros de dezoito velas, esverdecidos de azinhavre. Mas nem se acendem as velas, nem se guardam os nomes dos enquadrados – e por tudo se agruma o bolor rância do da velhice. São os palácios mortos da cidade morta*.[7]

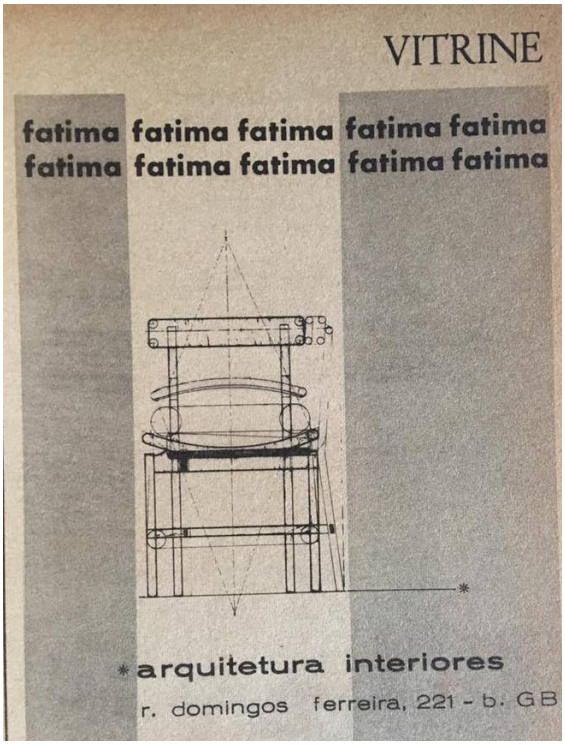
[6] CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. "Nota preliminar". São Paulo, Ateliê Editorial, 2001. p.66.
[7] LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*. São Paulo: Globo, 2007. p. 21-24.

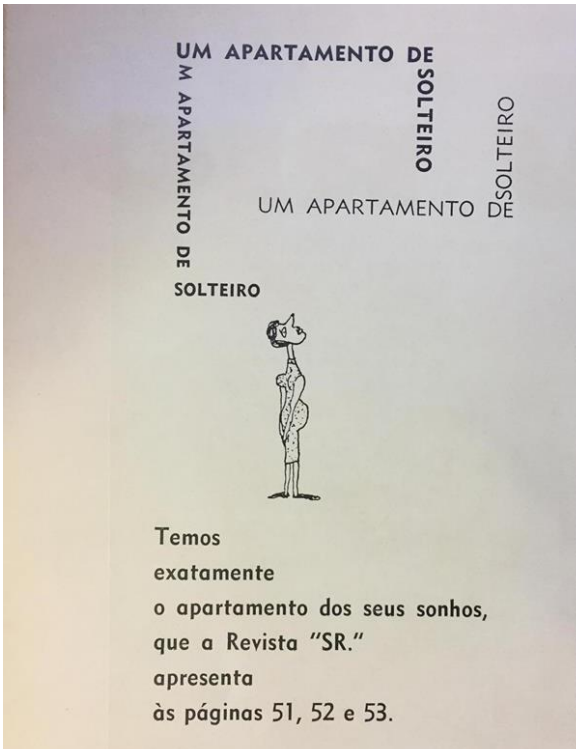
O discurso de JK, assim, emblemático da poética cultural do período, aponta para um projeto esboçado literariamente por pelo menos duas gerações anteriores, a pré-modernista e a modernista antropofágica. Brasília seria a consubstanciação desse projeto, do Brasil moderno e integrado, ideia expressa no epíteto "cidade-síntese", usado por JK em seu discurso. Lembre-se que, em seu Plano de Metas, a meta-síntese era a transferência da capital.[8] A ideia de *síntese* é determinante no discurso vigente à época da construção de Brasília, como se verá a seguir, e um dos pilares de maior significado na obra de João Guimarães Rosa. A intersecção de um Brasil arcaico e um moderno, um erudito e um popular, um letrado e um iletrado/oral, é presente em toda a obra do autor, e pode ser flagrada, para ficar apenas com duas das novelas que são objeto desse estudo, em "A história do homem do pinguelo" e "Meu tio o Iauaretê". Da mesma forma, as páginas de *Senhor* foram vitrine e suporte do discurso da "síntese".[9]

Na canção de Juca Chaves, os versos finais apresentam os advérbios intensificadores (e o prefixo) "Bossa nova, *muito* nova, / Nova *mesmo, ultra*nova!", como a indicar que só o adjetivo é insuficiente para traduzir a novidade proposta por JK, presidente-símbolo de um discurso cultural, portanto, em que "novo" é a qualidade reiterada em vários campos, sobretudo artísticos. A consideração, ainda que rápida, de alguns dos movimentos surgidos no período se faz necessária para se apreender com mais propriedade esse discurso, quais sejam: a Bossa *Nova,* o Cinema *Novo* e a Poesia Concreta, sendo que os dois primeiros foram assuntos recorrentes nas páginas de *Senhor*, e a última, pulsante no projeto editorial da revista. Até mesmo os anúncios seguiram a estética enxuta e a exploração inovadora dos espaços da página, formando um conjunto orgânico, muitas vezes indistinto em relação ao *design* da revista:

[8] As 31 metas do "Programa de Metas" distribuem-se pelos campos: energia, transportes, alimentação, indústrias de base, educação – e a meta-síntese, a construção de Brasília.
COUTO, Ronaldo Costa. *Op. Cit*. P. 100.

[9] "O surgimento da revista *Senhor,* em março de 1959, aconteceu dentro de um contexto de profundas mudanças estruturais nos campos político, econômico, cultural e da imprensa brasileira. O Brasil atravessou a década de 1950 com transformações aceleradas, e *Senhor* foi um dos símbolos do país moderno que desejou viver 50 anos em 5."
BASSO, Eliane Fátima Corti. *Op. Cit*., p.11.





Anúncios de soluções arquitetônicas e imobiliárias, edições de junho de 1963 e agosto de 1959.

Deve-se ressaltar que, em 1959, ano em que também surge *Senhor*, é lançado o "Manifesto Neoconcreto". O Neoconcretismo foi a dissidência carioca do grupo concreto, paulista, e a justificativa para a ruptura se declarou como a rejeição à concepção matemática, racionalista de poesia dos paulistas. O espírito mais "orgânico" e sensorial dos cariocas terá íntima relação com *Senhor*. Entre os que assinam o "Manifesto Neoconcreto", além de Lygia Clark e Lygia Pape, estão Ferreira Gullar, o principal colaborador nos artigos sobre artes plásticas em *Senhor*, e Reynaldo Jardim, que viria a ser proprietário da revista em sua terceira fase (a partir de 1962). Segundo ele, em avaliação posterior, não era preciso ter havido ruptura, "algo totalmente adolescente e infantil", pois as duas tendências poderiam ter coexistido e se enriquecido a partir de colaboração mútua. [10] Muitos dos motivos para a dissidência esbarraram em

[10] "Do rádio ao Neoconcretismo e além": entrevista com Reynaldo Jardim, por Eduardo Kac. Apud:

questões de vaidade e prestígio regional, ou porque, nas palavras de Jardim: “as pessoas se julgaram mais importantes que o próprio movimento”. Desse modo, a despeito de a revista ser publicada no Rio de Janeiro, foco da dissidência neoconcreta, pode-se falar em linhas gerais na influência do Concretismo em seu *design*, a partir do momento em que tanto uma quanto a outra vanguarda são “desdobramentos de um mesmo projeto construtivo”. [11]

No mesmo ano do *Plano Piloto para a Poesia Concreta*, 1958, surge oficialmente a Bossa Nova, com o lançamento do compacto de João Gilberto contendo “Chega de saudade” e “Bim Bom”, embora o movimento já viesse se formando há alguns anos.[12] Como se sabe, a novidade introduzida pelo ritmo consiste em basicamente três pilares: a entoação próxima da fala, a mistura de elementos jazzísticos com a cultura popular brasileira e a simplicidade do “banquinho e violão”.

A concepção musical da bossa-nova é afinada com a proposta das linhas enxutas da “Novacap”. No dizer de Julio Medaglia: “Reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais, abandonar todas as práticas musicais demagógicas e metafóricas do tipo ‘toda quimera se esfuma na brancura da espuma’”[13]. Ao lado do despojamento e da concisão, encontra-se, nessa proposta, a fusão do samba e do jazz, vale dizer, a *síntese* – no caso, entre o nacional e o estrangeiro -, que também se verifica nos pares simplicidade/sofisticação, tradição/modernidade, popularidade/qualidade, valor comercial/valor estético. Sobre esses dois últimos, vale ler a opinião de Ivan Lessa formulada no calor da hora, nas páginas de *Senhor*:

NIEMEYER, Lucy Carlinda da Rocha. *O design gráfico da Revista Senhor: uma utopia em circulação.* Tese de doutorado em Semiótica. São Paulo, PUC, 2002. P.315.

[11] *Idem*, p. 44.

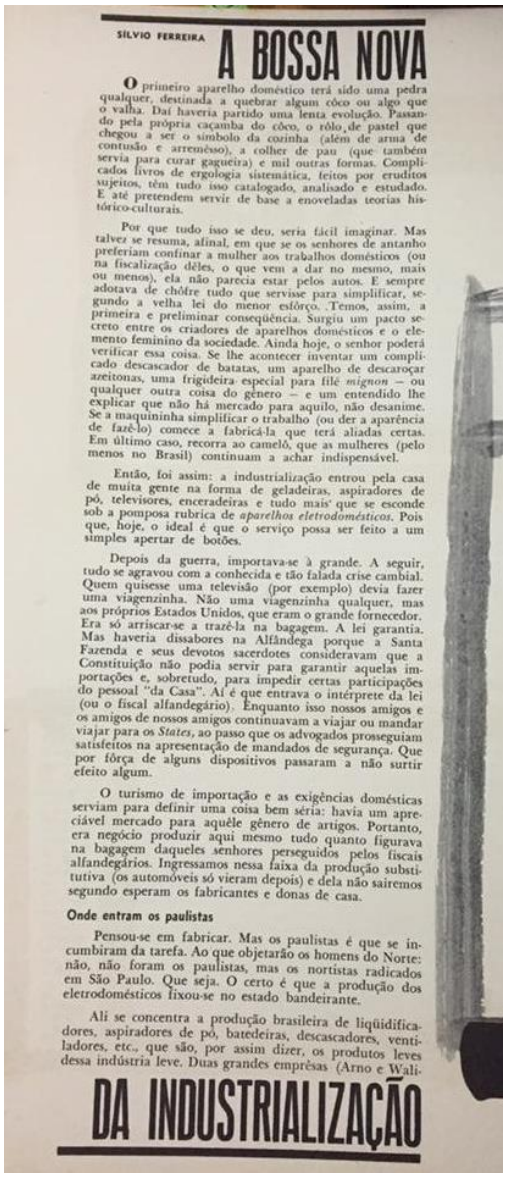
[12] “Lá pelo ano de 1955, o compositor Antônio Carlos Jobim, na ‘Sinfonia do Rio de Janeiro’ – sequência de quadros musicais interpretados por diferentes solistas e conjuntos – lançou um trabalho denominado “Hino ao Sol”, realizado em parceria com Billy Blanco. Esta, em nossa opinião, a primeira composição já integrada, mesmo por antecipação na concepção musical que se iria firmar três anos depois: a bossa-nova”. (Brasil Rocha Brito). Em:
CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa.* São Paulo, Perspectiva, 2015. p.20.

[13] *Idem*, p. 78.

> *Com este samba-canção ["Se todos fossem iguais a você" – composto por Tom Jobim e Vinícius de Moraes para a peça Orfeu da Conceição], ficara provado que as músicas frequentadoras das paradas de sucesso não precisam, necessariamente, ser ruins. E nosso cancioneiro popular ganhara uma parceria em plena posse de uma nova galinha dos ovos de ouro: sambas feitos com a cabeça*".[14]

Essa "descoberta" parece ser a grande "novidade" da bossa. No mesmo artigo, Ivan Lessa chamará o estilo de "moderninho", referindo-se ao risco de os bossanovistas incorrerem no exagero do "moderninho pra chuchu". Assim, explica-se a associação entre o movimento musical e tudo o que seja original, a exemplo do nome que leva, na revista *O Cruzeiro*, a seção dedicada ao que se identifica com o "novo".

[14] "O Tom do João Gilberto e o João Gilberto do Tom", artigo em *Senhor*, edição de julho de 1959. Em: CASTRO, Ruy (org.). *O melhor da Senhor*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2012. P.55.



SÍLVIO FERREIRA

A BOSSA NOVA DA INDUSTRIALIZAÇÃO

O primeiro aparelho doméstico terá sido uma pedra qualquer, destinada a quebrar algum côco ou algo que o valha. Daí haveria partido uma lenta evolução. Passando pela própria caçamba do côco, o rôlo de pastel que chegou a ser o símbolo da cozinha (além de arma de contusão e arremêsso), a colher de pau (que também servia para curar gagueira) e mil outras formas. Complicados livros de ergologia sistemática, feitos por eruditos sujeitos, têm tudo isso catalogado, analisado e estudado. E até pretendem servir de base a enoveladas teorias histórico-culturais.

Por que tudo isso se deu, seria fácil imaginar. Mas talvez se resuma, afinal, em que se os senhores de antanho preferiam confinar a mulher aos trabalhos domésticos (ou na fiscalização dêles, o que vem a dar no mesmo, mais ou menos), ela não parecia estar pelos autos. E sempre adotava de chôfre tudo que servisse para simplificar, segundo a velha lei do menor esfôrço. Temos, assim, a primeira e preliminar conseqüência. Surgiu um pacto secreto entre os criadores de aparelhos domésticos e o elemento feminino da sociedade. Ainda hoje, o senhor poderá verificar essa coisa. Se lhe acontecer inventar um complicado descascador de batatas, um aparelho de descaroçar azeitonas, uma frigideira especial para filé *mignon* — ou qualquer outra coisa do gênero — e um entendido lhe explicar que não há mercado para aquilo, não desanime. Se a maquininha simplificar o trabalho (ou der a aparência de fazê-lo) comece a fabricá-la que terá aliadas certas. Em último caso, recorra ao cameló, que as mulheres (pelo menos no Brasil) continuam a achar indispensável.

Então, foi assim: a industrialização entrou pela casa de muita gente na forma de geladeiras, aspiradores de pó, televisores, enceradeiras e tudo mais que se esconde sob a pomposa rubrica de *aparelhos eletrodomésticos*. Pois que, hoje, o ideal é que o serviço possa ser feito a um simples apertar de botões.

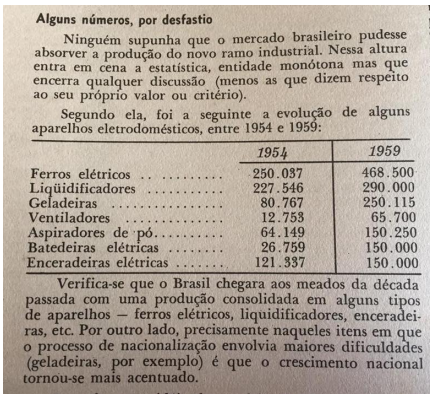
Depois da guerra, importava-se à grande. A seguir, tudo se agravou com a conhecida e tão falada crise cambial. Quem quisesse uma televisão (por exemplo) devia fazer uma viagenzinha. Não uma viagenzinha qualquer, mas aos próprios Estados Unidos, que eram o grande fornecedor. Era só arriscar-se a trazê-la na bagagem. A lei garantia. Mas haveria dissabores na Alfândega porque a Santa Fazenda e seus devotos sacerdotes consideravam que a Constituição não podia servir para garantir aquelas importações e, sobretudo, para impedir certas participações do pessoal "da Casa". Aí é que entrava o intérprete da lei (ou o fiscal alfandegário). Enquanto isso nossos amigos e os amigos de nossos amigos continuavam a viajar ou mandar viajar para os *States*, ao passo que os advogados prosseguiam satisfeitos na apresentação de mandados de segurança. Que por fôrça de alguns dispositivos passaram a não surtir efeito algum.

O turismo de importação e as exigências domésticas serviam para definir uma coisa bem séria: havia um apreciável mercado para aquêle gênero de artigos. Portanto, era negócio produzir aqui mesmo tudo quanto figurava na bagagem daqueles senhores perseguidos pelos fiscais alfandegários. Ingressamos nessa faixa da produção substitutiva (os automóveis só vieram depois) e dela não sairemos segundo esperam os fabricantes e donas de casa.

Onde entram os paulistas

Pensou-se em fabricar. Mas os paulistas é que se incumbiram da tarefa. Ao que objetarão os homens do Norte: não, não foram os paulistas, mas os nortistas radicados em São Paulo. Que seja. O certo é que a produção dos eletrodomésticos fixou-se no estado bandeirante.

Ali se concentra a produção brasileira de liqüidificadores, aspiradores de pó, batedeiras, descascadores, ventiladores, etc., que são, por assim dizer, os produtos leves dessa indústria leve. Duas grandes emprêsas (Arno e Wali-



Alguns números, por desfastio

Ninguém supunha que o mercado brasileiro pudesse absorver a produção do novo ramo industrial. Nessa altura entra em cena a estatística, entidade monótona mas que encerra qualquer discussão (menos as que dizem respeito ao seu próprio valor ou critério).

Segundo ela, foi a seguinte a evolução de alguns aparelhos eletrodomésticos, entre 1954 e 1959:

	1954	*1959*
Ferros elétricos	250.037	468.500
Liqüidificadores	227.546	290.000
Geladeiras	80.767	250.115
Ventiladores	12.753	65.700
Aspiradores de pó.....	64.149	150.250
Batedeiras elétricas	26.759	150.000
Enceradeiras elétricas	121.337	150.000

Verifica-se que o Brasil chegara aos meados da década passada com uma produção consolidada em alguns tipos de aparelhos — ferros elétricos, liquidificadores, enceradeiras, etc. Por outro lado, precisamente naqueles itens em que o processo de nacionalização envolvia maiores dificuldades (geladeiras, por exemplo) é que o crescimento nacional tornou-se mais acentuado.

Alguns números, por desfastio

Ninguém supunha que o mercado brasileiro pudesse absorver a produção do novo ramo industrial. Nessa altura entra em cena a estatística, entidade monótona mas que encerra qualquer discussão (menos as que dizem respeito ao seu próprio valor ou critério).

Segundo ela, foi a seguinte a evolução de alguns aparelhos eletrodomésticos, entre 1954 e 1959:

	1954	*1959*
Ferros elétricos	250.037	468.500
Liqüidificadores	227.546	290.000
Geladeiras	80.767	250.115
Ventiladores	12.753	65.700
Aspiradores de pó.....	64.149	150.250
Batedeiras elétricas	26.759	150.000
Enceradeiras elétricas	121.337	150.000

Verifica-se que o Brasil chegara aos meados da década passada com uma produção consolidada em alguns tipos de aparelhos — ferros elétricos, liquidificadores, enceradeiras, etc. Por outro lado, precisamente naqueles itens em que o processo de nacionalização envolvia maiores dificuldades (geladeiras, por exemplo) é que o crescimento nacional tornou-se mais acentuado.

Matéria na edição de *Senhor* de janeiro de 1961. As estatísticas acerca do aumento de produção e consumo de aparelhos domésticos são "A bossa nova da industrialização". (Nessa mesma edição, foi publicado o conto "A legião estrangeira", de Clarice Lispector, em que a menina Ofélia, asséptica, regrada, precocemente integrada a esse mundo "industrializado", metamorfoseia-se em criança ao entrar em contato com a natureza, representada por um pintinho).

A edição de *Senhor* de abril/1963 traz uma espécie de *dossiê* da Bossa Nova. São dezoito páginas, assinadas por José Ramos Tinhorão, Diogo Pacheco, Júlio Hungria e Reynaldo Jardim. A Bossa Nova é definida como um "estado de espírito", qual seja, "o novo espírito do Brasil":

"*É a Bossa-Nova, antes de mais nada, um estado de espírito. Não a pode compreender, executar, interpretar ou compor quem não a sinta, antes de mais nada, isto é, quem não comungue do novo espírito de Brasil, de desenvolvimento, de afirmação, tanto individual como nacional, dentro de um arcabouço sem preconceitos, aberto e ansioso por coisas novas".*

Note-se como tanto o trecho quanto a matéria mencionada (sobre consumo de bens industrializados) partilham do discurso de novidade e modernidade. Diogo Pacheco ressalta como o modo de dizer o texto se sobrepõe, em importância, à voz, o que pode ser relacionado – e será, por Augusto de Campos – à Poesia Concreta. Já José Ramos Tinhorão questiona a "paternidade" da Bossa Nova. Por meio de tom irônico, tece uma crítica à origem e à feição norte-americana do estilo, visível até mesmo nos codinomes adotados por seus compositores.

A "novidade da bossa" encontra par imediato nas propostas da Poesia Concreta. Ambas buscarão uma expressão enxuta, que explore ao máximo a sonoridade de unidades mínimas de significação, como as sílabas e até os fonemas. A relação texto-música que se verifica no "Samba de uma nota só" e em "Desafinado" (em ambos, a letra é "representada" pela repetição da mesma nota e por uma melodia "estranha", respectivamente) pode ser compreendida à luz da organicidade que a poesia concreta propõe entre melopeia e logopeia.[15]

O caráter enxuto dos "sambas feitos com a cabeça" tem, portanto, relação com o espírito de síntese da Poesia Concreta, cujo Plano Piloto é de 1958. Nele, lê-se sobre o princípio da metacomunicação, que consiste na "coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal", ou, dito de outro modo, na comunicação do conteúdo na estrutura. Trata-se da mesma coincidência flagrada nas canções mencionadas anteriormente. Quando se aponta a sofisticação das letras, normalmente é esse o aspecto em jogo, uma espécie de

[15] "A esse tipo de letras de elaboração mais consciente e intencional, pertence grande parte dos textos de Ronaldo Bôscoli [...]. Faz uso, não raro, de efeitos e artifícios extraídos da literatura de vanguarda – particularmente da *poesia concreta* – fundindo palavras ou evidenciando e valorizando a sonoridade das sílabas como elemento musical. É assim que, ao cantar o Rio, ele resume o tema em poucos dados e na repetição de três fonemas semelhantes: "é sol, é sal, é sul". Júlio Medaglia, "Balanço da Bossa Nova", em: CAMPOS, Augusto de. *Op. Cit*., p.85.

harmonia imitativa, por identificação ou semelhança - caso de “Desafinado”, como se viu, já que o enunciador é alguém que se define como “desafinado” e entoa a canção de modo conscientemente dissonante - ou por antítese ou contradição, gerando ironia, como ocorre em “Pra que discutir com Madame”, em que o enunciador propõe que se acabe com o samba ao mesmo tempo em que entoa um. Quando se pensa em poemas emblemáticos da poesia concreta, como LUXO/LIXO, percebe-se uma preocupação semelhante em fazer a forma dialogar com o conteúdo, ainda que por oposição (no caso desse poema, as letras da palavra “luxo” são formadas a partir da repetição da palavra “lixo”).

Não deve passar despercebida a designação “Plano Piloto” para esse manifesto da Poesia Concreta. Nesse ponto, deve-se voltar a Brasília, que, como se sabe, também é concebida a partir de um Plano Piloto. O projeto de Lúcio Costa foi elaborado em 1956, e venceu o concurso aberto por JK em março de 1957. Por “plano piloto” pode-se entender qualquer projeto, mas há uma acepção mais especificamente relacionada a projetos urbanísticos. Nesse sentido, a poesia concreta faz questão de tornar explícito seu compromisso com uma nova concepção arquitetônica, a que inspira o projeto da “Novacap”, bem como a feição racional de seus pressupostos. Enquanto aquela pretende “criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível” e fazer do “poema-produto um objeto útil” (Haroldo de Campos), este postula que Brasília deve ser “cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente”.[16]

Uma outra novidade surgida no período e também assídua nas páginas de *Senhor* é o Cinema Novo. Glauber Rocha trata da coexistência dessas manifestações estéticas em artigo de 1962: “Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade de Brasília evidenciava que a inteligência do país não encalhara”.[17]

[16] “Plano Piloto para a construção de Brasília”. www.museuvirtualbrasilia.org.br (acessado em 10 de julho de 2017).
[17] “O Cinema Novo”, Glauber Rocha. Em:
ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo.* São Paulo, Cosac Naify, 2004. P.50.

O Cinema Novo surge em meados da década de 1950 e viria a marcar uma revolução no cinema brasileiro. A postura engajada, inspirada na literatura, o faria debruçar-se sobre o "Brasil profundo", ou "revelar o Brasil para os Brasileiros"[18]. Nesse sentido, claro que há uma diferença de engajamento entre Bossa Nova e Cinema Novo, já que este último apresenta compromisso com a chamada revolução social. No entanto, ao lado da Bossa Nova e da Poesia Concreta, propõe igualmente uma estética enxuta, oposta à das chanchadas. Enquanto a chanchada é "falante e exagerada", "grita, não fala" e "salta aos olhos", o Cinema Novo é "a poesia do real, da crueza, do drama, da pobreza, da infelicidade".[19] Dessa forma, tanto o discurso de integração, de "descoberta do sertão", quanto a questão estética associam mais essa "novidade" ao processo de transferência da capital.[20]

O autor de *Deus e o Diabo na terra do sol* inspirara-se em grande medida nos escritores regionalistas, e Glauber inclui Rosa nesse grupo.[21] Ambos se encontraram em Gênova, em 1965, no Congresso Internacional de Escritores Latino-Americanos, durante o qual Rosa concedeu a célebre entrevista a Günter

---

[18] CASTRO, Ruy. *Ela é carioca – uma enciclopédia de Ipanema.* São Paulo, Companhia das Letras, 1999. P.91.

[19] "Da chanchada ao Cinema Novo" e "Poética do Cinema Novo", em:
NEVES, David E. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo, Editora 34, 2004. Pp. 207 e 214.

[20] "O Cinema Novo subiu morros (*Cinco vezes favela, Assalto ao trem pagador*), foi ao subúrbio (*Boca de ouro, A falecida*), e às pequenas comunidades (*Arraial do Cabo, Porto das caixas, Os cafajestes, O padre e a moça*), mas seu habitat favorito eram o sertão e o Nordeste: *Mandacaru vermelho, Barravento, A grande feira, Ganga Zumba, Vidas secas, Deus e o Diabo na terra do sol, Os fuzis, Menino de engenho, A hora e vez de Augusto Matraga, O dragão da maldade contra o santo guerreiro.*"
CASTRO, Ruy. *Idem.*

[21] Não cabe aqui discutir o "regionalismo" de Guimarães Rosa, embora ele tenha sido, de fato, considerado regionalista após a estreia com *Sagarana.* O que a geração de Glauber fez foi, em grande parte, seguir o caminho iniciado com *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, para recolher poeticamente o universo do sertão:
"Em outros planos, outros realizadores seguiram-lhe [de Nelson Pereira] os passos: Glauber Rocha, Roberto Pires, Roberto Farias. Sobretudo Glauber. Os demais assistiam, aprendiam, debatiam, preparavam-se.
Cinema é antes prosa do que verso, mas que melhor poeta que Guimarães Rosa? devia pensar Glauber Rocha, dirigindo o roteiro de *Deus e o Diabo na terra do sol.* Que afinidade sutil entre o jovem baiano e o grande escritor: '... ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que deformou a partir dos modelos reais, consciente ou inconscientemente propostos'. Falando da técnica criadora de Guimarães Rosa, Antonio Candido não se refere também e com certa intimidade à elaboração de *Deus e o Diabo na terra do sol*? (...).
Dessa poesia viril, faceta de um mundo, região, como uma região geográfica de um Brasil imenso, se pode passar a outras aparências."
NEVES, David E. *Op Cit.,* Pp. 214 e 215.

Lorenz. No ano anterior, fora lançado *Deus e o Diabo na terra do sol*, exibido com êxito em Cannes. Em Gênova, o cineasta apresenta sua "Eztetyka da Fome", pois ali, além do encontro de escritores, houve também um congresso dedicado ao Cinema Novo. Esse manifesto atesta a dívida do Cinema Novo para com a geração de 1930, sendo aquele um continuador desta. Glauber e Rosa conversam, na ocasião, sobre cinema e literatura, mas consta que a admiração entre ambos era recíproca, e que Rosa teria mandado um bilhete a Glauber durante as filmagens de *Terra em Transe*, dizendo que "Deus está no detalhe".[22] No único romance de Glauber, *Riverão Sussuarana* (1978), Rosa é personagem, e a abertura do livro se dá com referências ao autor e suas obras logo no primeiro parágrafo; em seguida encontra-se reprodução fac-similar da dedicatória de *Primeiras estórias* feita por Rosa ao cineasta[23]. Em resenha do filme *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos, adaptado do conto homônimo de Guimarães Rosa, Ely Azeredo aponta para o diálogo intertextual que se verifica na seguinte sequência: Guimarães Rosa (obra) → Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na terra do sol*) → *A hora e vez de Augusto Matraga* (filme):

"*Sem dúvida, apesar da potência do texto bem compreendido e da força adicional de Roberto Santos, Matraga teria maior impacto se realizado antes de Deus e o Diabo na terra do sol, que se alimentou indiretamente de Guimarães Rosa e veio constituir o ápice de modernidade do cinema brasileiro. Aliás, são óbvios os efeitos do filme de Glauber Rocha sobre Matraga (empreendimento que talvez Roberto Santos não ousasse sem a réussite de Nelson Pereira dos Santos com Graciliano Ramos – Vidas secas)".*[24]

A revista *Senhor* é representativa dessa convergência entre o Cinema Novo e Guimarães Rosa. Glauber Rocha e Alex Viany tiveram vários artigos publicados na revista, o que corrobora a hipótese de que a criação do autor mineiro se inscreve no discurso vigente. Tanto a novidade quanto a tradição são interseccionadas em ambos, Rosa e Cinema Novo, e convergem em *Senhor.*

[22] NEVES, David E. "Guimarães Rosa e o Cinema Novo". *Op. Cit*. P.319.
[23] "A Glauber Rocha, com o grato, vivo apreço, muito cordialmente, do Guimarães Rosa – Rio, setembro, 62".
ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana.* Florianópolis – SC, Editora da UFSC, 2012.
[24] Artigo de Ely Azeredo publicado no *Jornal do Brasil* (12/05/1966).
Arquivo IEB - USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR – R06, 056.

Essas duas "novidades" artísticas penderão, a despeito de suas propostas dialéticas, cada uma para um lado. Em linhas gerais, se a Bossa Nova se inscreve no mundo urbano e dele faz o *locus* de suas canções, o Cinema Novo volta-se ao sertão. A primeira será tachada de "alienada", enquanto o segundo, tido por "engajado". O mencionado *dossiê* da Bossa Nova (*Senhor*, maio de 1963) traz um artigo em que se encontram tais caracterizações. Sobre a feição urbana:

"Mas isto não quer dizer que seja inautêntica, a Bossa-Nova. [...]: se a música é de influência urbana, de gente de cidade, muito "white collar", não pode, evidentemente, vingar num meio camponês, cujos padrões e valores são outros, ou, em sentido lato, entre os moradores de uma favela, que têm valores e padrões outros ainda. A Bossa-Nova é autêntica e adequada numa cidade grande, como São Paulo, Rio, Curitiba, mas é inadequada em Caruaru, por exemplo. [...] Na metrópole há os dois elementos exigidos para se sentir a Bossa-Nova: o espirito brasileiro (que há no Nordeste) e a superestrutura urbana (que não há no Nordeste)".

Sobre o caráter alienado e norte-americano do ritmo, pronuncia-se José Ramos Tinhorão, no mesmo *dossiê*:

Em quem acreditar, afinal, se quando se procura o pai da bossa-nova, entre oito personagens vêm os norte-americanos, e aumentam o número para nove, com Harry Babasin, e até para 10, se alguém puxar um pouco pelo BudShank? / Nós, da nossa parte, não vamos dar opinião. Para nós, tudo que é bossa-nova, seja Johnny Alf ou BudShank, é americano. Pois eles todos, que são americanos, que se entendam.[25]

Um ano antes (edição de maio de 1962, a mesma em que foi publicado o conto "Partida do audaz navegante", de Rosa), *Senhor* trazia um "balanço" do Cinema Novo. O autor, Alex Viany, termina o artigo desconstruindo preconceitos (enumerados em itens), sendo os dois últimos acerca da "brasilidade":

[25] Nemércio Nogueira Santos, "Gato que nasce em forno não é biscoito", e José Ramos Tinhorão, "Bossa-nova vive um drama: não sabe quem é o pai", pp. 15 e 21, respectivamente, de:
Senhor, número 50/51, abril/maio de 1963.

> 4. A língua portuguesa não se adapta aos cinemas, apregoavam os colonos. Mas *O pagador de promessas*, como aliás, *Os cafajestes*, acaba de vez com essa lenda, dando-nos uma dialogação legítima em sua força popular.
>
> 5. Os filmes brasileiros devem procurar os temas universais, aconselhavam os alienados, propondo uma temática sueca (à Bergman) ou italiana (à Fellini). Mas *O pagador de promessas* demonstra uma verdade há muito conhecida dos revolucionários do teatro e do cinema no Brasil: quanto mais brasileiro o tema, mais universal é. [26]

Em oposição ao que atesta o artigo citado sobre a Bossa Nova (afeita às metrópoles), do Cinema Novo pode-se dizer que seu "habitat favorito eram o sertão e o Nordeste"[27]. O engajamento será assunto de artigos e manifestos de Glauber Rocha, nos quais, via de regra, o cineasta postula o comprometimento dos filmes com a realidade social brasileira, sendo que os três pilares adquirem a mesma e grande importância: *realidade*, *social* e *brasileira*.[28] Não por acaso, Glauber reconhece na geração de escritores neorrealistas de 1930 o grande paradigma do novo cinema.

No entanto, como se afirmou, ambos os movimentos são dialéticos: a Bossa Nova, urbana, busca uma "natureza perdida". O Cinema Novo, sertanejo, uma linguagem moderna, minimalista. No artigo de Nemércio Nogueira Santos, mencionado anteriormente, ele afirma ser a Bossa Nova uma volta do homem citadino à Natureza:

> "era a revivescência do passarinho, da flor, do sorriso, do amor, tudo isso num novo diapasão poético e melódico, de muito maior intensidade e sede

[26] Alex Viany, "Cinema Novo, Ano 1". Em:
Senhor, ano 4, no.5, maio de 1962. P.18.

[27] Ver nota 20 e os filmes ali citados.

[28] Por exemplo, veja-se o artigo "Cinema novo", de 1962 (originalmente publicado em *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 26 set. 1962), que o autor chamou de um "quase-manifesto": "Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; querermos fazer filmes de *autor*, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos filmes de combate na hora do comente e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural". Em:
ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac Naify, 2004. P. 52.

> de coisas novas. Era a revolta contra a máquina e a automação, a revolta contra o ônibus e o bonde, contra as ruas de asfalto quente, cheias de gente e barulhos incômodos".[29]

Na revista *Senhor,* ambos os movimentos comparecem como tradução de uma sociedade culta, consciente, atualizada em relação às tendências internacionais e, ao mesmo tempo, ciosa das raízes culturais nacionais. São essas as características, senão do público, da equipe editorial de *Senhor*. Nesse sentido é que se considera o discurso da revista como um discurso de síntese ou integração, e que se entende a obra de Guimarães Rosa como constitutiva também desse discurso. No capítulo dedicado à análise da obra de Rosa sob essa perspectiva, tratar-se-á de observar se sua literatura, sabidamente dialética (no sentido de integrar centro e periferia, escrita e oralidade, artifício e espontaneidade, modernização e natureza) também tende a um dos lados, ou se se situa exatamente no ponto de articulação (ou tensão) entre os dois polos.

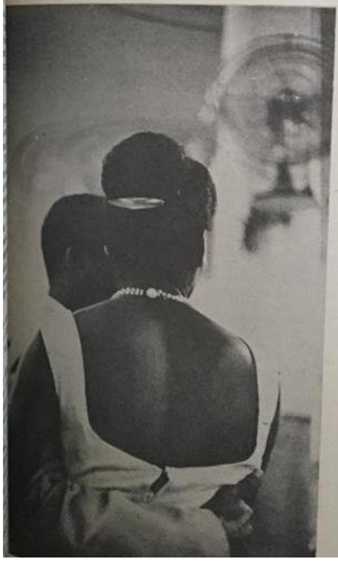
Uma vez que se denomine o discurso do período – que vai da posse de Juscelino ao Golpe Militar – de uma *poética da integração*, pode-se conceber a revista *Senhor* como parte constituinte dessa poética. Em suas páginas, muitas vezes na mesma edição, encontram-se matérias e artigos que revelam o interesse, na linha do que se apontou em Rosa e no Cinema Novo, pela articulação entre o novo e o tradicional, o moderno e o arcaico, as tendências estrangeiras e as pautas nacionais. Em *Senhor* encontram-se artigos sobre capoeira, samba, gafieira macumba e futebol – a parte os textos literários de Jorge Amado e João Cabral de Melo Neto, por exemplo, ao lado de outros que apresentam ou analisam o polo, o jazz, o golfe, o tênis.

[29] Nemércio Nogueira Santos, *Op. Cit,* p.16.

VERA PEREIRA

GAFIEIRA

Arrasta-pé que não é chinfrim



Para o Pequeno Dicionário Brasileiro da
Portuguêsa gafieira é sinônimo de arrasta-pé, signi
o mesmo que "baile reles, forrobodó, fuzo, m
festa chinfrim".
Para muita gente que se diz carioca de t
gafieira não é considerada uma palavra de bom
costuma ser entendida como sinônimo de baila
segunda categoria.
Mas o senhor, que se proclama um profu
nhecedor da vida noturna do Rio, já concluiu q
conceitos não passam de preconceitos.
Para seus freqüentadores, gafieira é um baile
lar, onde se vai de paletó e gravata e, com Cr$ 10
entrada, pode-se dançar a noite inteira, com a
de não ser recusado pela dama porque esta é u
mais observada entre as normas austeras que re
salão.
Da freguesia aos costumes, o ambiente é mu
ferente do de uma boate da Zona Sul. A gafieira, se
é um salão muito bem iluminado, com papel c
enfeitando o teto, pinturas berrantes na parede,
aparecem alegres senhoras em passos ousados de
e muitos ventiladores. A missão dos ventiladores
tornando indispensável, na medida em que a ani
cresce, e os casais — que às vêzes chegam a 400
lançam no esfôrço físico do chamado *samba de g*
O samba é a razão de ser de uma gafieira, o
único preconceito é contra o mau bailarino que
os pés pelas mãos ao ensaiar o passo para uma r
no salão. Dançar é o objetivo primeiro, a alegria, o g
momento de glória dos freqüentadores. Cada sar
um nôvo desafio ao bailarino, porque é preciso
melhorar sempre, criar passos diferentes e ganhar a
ração das damas pela beleza do malabarismo auda
já que em gafieira ser boa pinta é menos importan
que ser o *pé de ouro* da noite.
Gafieira é, realmente, arrasta-pé, mas o conhec
to exato da rigidez de seus estatutos afasta a idéia d
seja, apenas, festa chinfrim. Senão, vejamos: ao caval
não é permitido entrar em mangas de camisa, sa
sem meia ou fardado — não importando o pôsto
corporação a que pertença —, abusar da bebida, d
na cadeira, dar pernadas, subir nas mesas e abra
dama, quando não estiver dançando. Às damas se p
sòmente, entrar de sandálias e recusar cavalheiros,
elas devem obedecer a certas normas de etiquêta. A
não é considerado de bom tom usar o mesmo vest
par de sapatos na *matinée* e na *soirée*, dançar sem m
chicletes ou usar um lenço na mão, para não su
roupa do parceiro, e entrar com um cavalheiro e
com outro. Em compensação, elas devem pagar a
Cr$ 20,00 de entrada, taxa que, freqüentemente, l
dispensada, a fim de que o número de damas não
inferior ao de cavalheiros.
Os estatutos de gafieira, que já foram letra de s
de Billy Blanco, não constituem regras fixas e não p
ser encontrados em pedaço de papel colado à pa
O freqüentador toma conhecimento dêles pela car
leão-de-chácara, que circula a noite inteira pelo salão,
a incumbência de zelar pelo ambiente familiar. Nenh
infração aos estatutos passa despercebida ao olhar a
do leão-de-chácara, que segue os bailarinos por t
os cantos do salão. Para punir o freguês que falte
o devido respeito, usa métodos de persuasão, que come
na conversa, mas podem terminar no tapa.
Gafieira é, essencialmente, uma festa para quem
pouco dinheiro e muita vontade de dançar. Por iss

FALCÃO

FEITIÇO NA BOLA

Macumba e futebol

Envoltos em lençóis, presos por cordões, os jogadores do Olaria iam a campo, tôdas as sextas-feiras, à noite, assistir ao zagueiro Osvaldo transformar-se, ao rufar dos tambores, em pai-de-santo que, após ter bebido o sangue de um frango vivo, adquirira o poder de levá-los à vitória. Alguns não acreditavam, mas eram poucos porque os diretores defendiam Osvaldo, e o técnico Gentil Cardoso, cuja primeira providência fôra benzer o campo e enterrar sapos com as bôcas cozidas atrás dos gols, multara o goleiro Velha por ter êste abandonado certa vez a sessão espírita, à qual os jogadores compareciam incorporados, apesar da proibição de Xangô.

No ano anterior, 1948, quando era diretor do Olaria o Sr. Adriano Rodrigues, atualmente dirigindo o futebol do Vasco, nas sextas-feiras que antecediam as partidas com os grandes clubes os jogadores do Olaria eram defumados e benzidos. A crença na proteção cresceu com a vitória sôbre o Flamengo por 4x2, mas foi apenas uma semana de fé intensa, porque na rodada seguinte, apesar do preço do "serviço" ter aumentado, o Olaria perdeu para o América e depois foi goleado pelo Fluminense. Mas Gentil Cardoso continuou entrando no vestiário entoando pontos, rezando para Xangô.

Nos pequenos clubes, a macumba sempre teve fôrça. No Bonsucesso, quando o Sr. Tadeu Macedo o presidiu há alguns anos, o Pai Bernardo benzia o campo e os jogadores, de forma um pouco diferente de Johnson, massagista do Flamengo, que soprava fumaça de charuto nas pernas dos jogadores antes de êles entrarem em campo. Quando foi dirigido por Plácido Monsores, em 1947 ou 1948, o Madureira tinha o seu pai-de-santo oficial e o sucesso do quadro, integrado por jogadores como Arati e Esquerdinha, era atribuído ao prêto velho, de fala engrolada, que, nas sextas-feiras, fazia sua procissão pelo campo, acompanhado pelos jogadores. A crença continuou, apesar de Xangô, muitas vêzes, ter, através de seu intérprete, falhado em suas previsões, como quando prometeu uma fácil vitória sôbre o Canto do Rio e o time, que na rodada anterior goleara o São Cristóvão, não passou do empate.

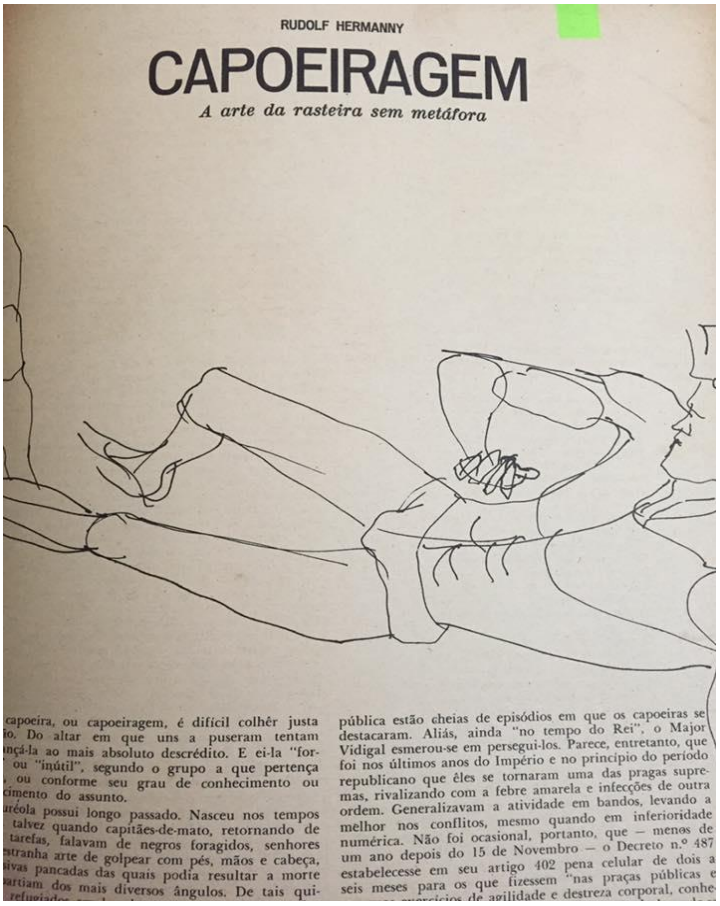
O pai-de-santo, nos grandes clubes, quase nunca ...

TÊNIS

LUIZ LOBO

O jôgo de tênis é, sem dúvida, a mais sutil invenção do
... britânico. No jôgo em si, na forma de contar os
..., no nome, nos mínimos detalhes se revela o extra-
...dinário cuidado que presidiu a elaboração de tão requin-
...da forma de diversão.
A mim, pessoalmente, um estudioso do assunto, o
que mais surpreendeu (e ainda surpreende) é saber que
o tênis não foi inventado para a diversão de quem joga ou
para diversão de quem assiste. O jôgo de tênis foi inventa-
do exclusivamente para divertir os inglêses. Que se divertem
...ndo que outras pessoas se divertem assistindo a uma
partida ou jogando.
Depois de exaustivos estudos, principalmente pesquisas
bibliográficas de autores franceses, cheguei a uma conclusão
quanto à origem do nome dêsse extraordinário esporte.
O tênis é jôgo de tênis exclusivamente porque os jogadores
de tênis usam sempre, na prática do esporte, sapatos de
tênis.
Já êste detalhe deve ser suficiente para demonstrar
o cuidado humorístico dos inventores do esporte. (Com
efeito, onde já se ouviu dizer que o futebol fôsse chamado
"jôgo de chuteiras"? Até a esquiação, que tem o seu nome
derivado dos sapatos de esquiar, nem por isso é chamado
jôgo de esqui. E quando um pedante convida para "fazer-
mos um pouco de esqui", arrisca-se a acabar numa oficina
de fabricação dêsses sapatos de deslizar na neve.)
O jôgo em si é muito simples ...

empunhadura, para a sua ene
etecétera.
O campo, quando jogam
cada um jogue de um lado
Quando jogam quatro (única
lado), é outro. Mas, ainda aí,
do campo só aumenta na largu
dois magros contra dois gord
pequetitos. O comprimento
inglês, é sagrado. (A alteraçã
a linha paralela da lateral.)
Os quatro quadradinhos
exclusivamente para que o s
caia ali, obrigatòriamente. N
não vale enganar o adversár
jogar a bola na esquerda. E
notar.
Jogada a bola, o advers
forma possível. Rebatida, d
forma possível. Mas quando
do a bola sem cometer ér
qualquer sudito de Sua Maj
se retira, mal escondendo —
— a sua indignação. E ser
sua fisionomia um ar de ab
de nojo e afronta.
Outro detalhe: a bola s



RUDOLF HERMANNY

CAPOEIRAGEM

A arte da rasteira sem metáfora

capoeira, ou capoeiragem, é difícil colhê justa
lo. Do altar em que uns a puseram tentam
nçá-la ao mais absoluto descrédito. E ei-la "for-
ou "inútil", segundo o grupo a que pertença
ou conforme seu grau de conhecimento ou
cimento do assunto.
réola possui longo passado. Nasceu nos tempos
talvez quando capitães-de-mato, retornando de
tarefas, falavam de negros foragidos, senhores
stranha arte de golpear com pés, mãos e cabeça,
ivas pancadas das quais podia resultar a morte
artiam dos mais diversos ângulos. De tais qui-

pública estão cheias de episódios em que os capoeiras se
destacaram. Aliás, ainda "no tempo do Rei", o Major
Vidigal esmerou-se em persegui-los. Parece, entretanto, que
foi nos últimos anos do Império e no princípio do período
republicano que êles se tornaram uma das pragas supre-
mas, rivalizando com a febre amarela e infecções de outra
ordem. Generalizavam a atividade em bandos, levando a
melhor nos conflitos, mesmo quando em inferioridade
numérica. Não foi ocasional, portanto, que – menos de
um ano depois do 15 de Novembro – o Decreto n.º 487
estabelecesse em seu artigo 402 pena celular de dois a
seis meses para os que fizessem "nas praças públicas e

Música e cinema – para ficar só no âmbito artístico-cultural – frequentaram as páginas de *Senhor*. Também a pintura comparece, em artigos sobre estilos em geral ou pintores específicos, assinados em grande parte por Ferreira Gullar. No entanto, o que ganha mais destaque nesse universo é a literatura: a revista reuniu nomes de uma geração que hoje têm uma espécie de aura mítica: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Jorge Amado e Clarice Lispector estão entre as personalidades que escreveram para a revista. Outros escritores que publicaram em *Senhor* são Augusto Frederico Schmidt, Marques Rebelo, Antônio Callado, Darcy Ribeiro, Orígenes Lessa, Paulo Mendes Campos, Ferreira Gullar (como crítico de arte), Cyro dos Anjos, Nelson Rodrigues, além dos estrangeiros Jorge Luis Borges (“História geral da infâmia”), e Kafka, Albert Camus e D. H. Lawrence em publicações póstumas.

Nem sempre os textos desses autores eram literários, propriamente ditos. Vinicius de Moraes contribuiu com resenha turística sobre Paris; Manuel

Bandeira, com uma apreciação sobre o biquíni; por certo, no entanto, tais textos contam com o "nome", a "grife" de seus autores.

Além dessas contribuições ocasionais e circunstanciais, outros autores tiveram, publicados em *Senhor,* textos que se consagraram e eternizaram em volumes e antologias. É o caso das colaborações de Clarice Lispector, Jorge Amado e João Guimarães Rosa. O conto "A legião estrangeira", por exemplo, publicado na edição de janeiro de 1961, a mesma em que há as matérias sobre o golfe e sobre "a bossa nova da industrialização", viria a integrar o volume homônimo em 1964.

Quanto a Clarice e Rosa, são dois colaboradores bastante distintos. Ela teve participação sistemática na revista, tendo publicado não só contos que ficaram célebres, como também a seção fixa "Childrens' corner", de pequenos textos à guisa de crônicas. Na edição de abril de 1960 (a mesma em que Rosa estreou em *Senhor*), Clarice assinou uma seção de resenhas literárias. No editorial, ela é comparada "aos homens que jogam futebol na posição de goleiro". Segundo Carlos Scliar, um dos editores de *Senhor*, em torno de Clarice havia unanimidade por parte dos diretores, e sua participação assídua na revista só fez aumentar-lhe a popularidade.[30]

Já a participação dele foi esporádica, contudo, não menos importante. Ela seria o escritor-jornalista do "tipo relutante", para usar expressão de Walnice Nogueira Galvão, devido ao estilo sofisticado sentir-se pouco à vontade nos periódicos, mas que precisava das colaborações por questões financeiras. Já Rosa seria o "tipo-refratário", para quem o jornalismo não tem importância.[31] Para o autor mineiro, o jornalismo pode até não ter importância. Mas a quantidade de novelas e contos publicados em jornais e revistas é muito significativa. Walnice julga que apenas de *Pulso*, o jornal médico em que saíram,

[30] GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. São Paulo, Ática, 1995. P.310.

[31] GALVÃO, Walnice Nogueira, *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 227.
Em carta a seu tradutor italiano, Rosa se declara "o anti-jornalista", dado o tempo despendido no retrabalho e reflexão sobre sua escrita (ver nota 2 da Introdução).

entre maio de 1965 e julho de 1967, os contos de *Tutameia*, Rosa teria participado sistematicamente. De fato, foram vinte e dois meses de colaboração quinzenal. Ainda assim, deve-se fazer uma ressalva a essa constatação, uma vez que, no período correspondente à participação em *Senhor*, Rosa publicou semanalmente no jornal *O Globo* (de janeiro a agosto de 1961) os contos que viriam a integrar, em sua maioria, o volume *Primeiras estórias*. O período é menor em relação a *Pulso*, mas a quantidade é proporcionalmente maior, dada a periodicidade.[32]

Parece-nos que, justamente por não ser meio de vida, a colaboração de Rosa na imprensa tem muito a dizer sobre o sentido de sua obra. Tanto no caso de *O Globo* e *Pulso*, quanto no de *Senhor*, um autor com a trajetória que ele já percorrera até então, sobretudo depois de *Grande sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*, só assinaria textos em periódicos com os quais tivesse uma identificação mínima, ou condições favoráveis por algum motivo.

O aspecto da identificação com o periódico é o que nos interessa, em que pese a participação de ambos, jornal e autor, do mesmo discurso cultural. Entendemos aqui a literatura como "resultado do intercâmbio da fala do artista com os diversos discursos de seu tempo", uma vez que o autor "não trabalha com fatos, mas com uma poética dos fatos".[33] O caso de Rosa, criador de uma literatura de dimensão mítica, arquetípica, tão supostamente "distante dos fatos", por um lado, torna essa constatação ainda mais patente, porquanto sua obra interage, sim, com os "fatos" de seu tempo, entendidos como discursos engendrados num discurso maior, e comum em relação aos periódicos em que colaborou.

[32] Em *Pulso*: em 1965, foram 17; em 1966, 26; em 1967, 13 contos, perfazendo o total de 56 contos, em três anos.
Em *O Globo*: 34 contos em *sete meses*. Desses, 12 iriam para *Primeiras estórias*. Os demais, para o póstumo *Ave, Palavra* e para *Tutameia*.

[33] TEIXEIRA, Ivan, *O altar e o trono: dinâmica do poder em* O Alienista. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. P.31.

Assim, investigar a relação entre as novelas e a revista *Senhor* parte do pressuposto de que literatura não é "produto" (abstrato, espiritual) de um contexto, ou mesmo manifestação de uma potência genial e metafísica, mas parte material de uma concretude histórica, pois se trata da articulação entre a fala singular do artista e a estrutura geral dos discursos.

Como se indicou na "Introdução", entender a relação da literatura rosiana com um *medium* da relevância (e da simbologia, ou até da mitologia) de *Senhor* é entender a articulação entre os discursos jornalístico e literário como *discursos constituintes*, isto é, aqueles investidos de autoridade, porque enunciados de um lugar ocupado por um corpo de locutores consagrados. Por sua vez, entender a *circulação* e o *consumo* desses discursos pressupõe estudar os mecanismos dos grupos que os produzem.

No caso de *Senhor*, o que se tem, nesse sentido, é uma circulação central e um estrato consumidor privilegiado, porque pertencente à elite econômica e intelectual/letrada:

"A base do projeto [editorial] apoiava-se no público pretendido, que era o dos clientes da editora, definido pelas elites econômica e intelectual. Segundo Sirotsky [editor-chefe na primeira fase da revista] o alvo era o empresariado de alto poder aquisitivo, que se formava com o processo de industrialização do país e pela mulher do empresário; portanto, não deveria ser uma revista eminentemente masculina. A proposta de ser lida pela classe com poder econômico mais alto visava também angariar fontes de sustentação através do anúncios, além da venda do exemplar."[34]

Ainda que fosse remetida a outras localidades, *Senhor* circulava predominantemente no Rio de Janeiro e em São Paulo. O fato de ser produzida e circular na capital do país e, ao mesmo tempo, ter a transferência da capital para Brasília como acontecimento central em seus quatro anos de existência não deixa de ser significativo e simbólico, na medida em que a revista participa do discurso otimista, em linhas gerais, que permeia essa mudança. O número que traz "A simples e exata estória do burrinho do comandante", estreia de Rosa em

[34] BASSO, Eliane Fátima Corti. *Op. Cit*., P. 13.

Senhor, traz também, na ilustração de capa (por Glauco Rodrigues) uma placa indicando o rumo da nova capital e, como reportagem, a nova "Carta de Pero Vaz de Caminha", escrita de Brasília, "segundo a cópia fiel de Darcy Ribeiro".[35] Trata-se de um texto satírico e paródico, em que Darcy Ribeiro, paladino e fundador da Universidade de Brasília, enuncia como porta-voz de uma segunda carta de Pero Vaz de Caminha. O teor da carta é predominantemente crítico, e por isso corrobora o espírito da revista. A despeito disso, a paródia parte do pressuposto de que, assim como se escreveu uma carta descrevendo a nova terra, em 1500, a cidade nova merece sua carta de descoberta, o que se associa ao imaginário de Brasília como uma refundação. Da ideia de um recomeço do Brasil decorre muito do otimismo com que se via sua inauguração.

Não só nos textos e reportagens, mas também nos anúncios fica indicada a centralidade do discurso, isto é, dos lugares de enunciação, como também dos espaços associados à revista e ao público consumidor:

"Anunciava-se, 'finalmente, o grande carro brasileiro', o Aero Willys, 'um automóvel inspirado nas modernas conquistas de espaço e conforto'. Mas o 'novo ponto de atração na moderna paisagem brasileira' (a Brasília de Oscar Niemeyer e duas moças de saia-balão) era o Simca Chambord."[36] (grifo meu).

Quanto ao "grupo que produz e gera o discurso", tem-se a articulação dos editores e dos escritores que colaboraram na revista. Em sua primeira fase, do primeiro número (março de 1959) até julho de 1961, *Senhor* contou com Nahum Sirotsky e Carlos Scliar na direção, tendo Paulo Francis, Luiz Lobo e Glauco Rodrigues como assistentes. Os quatro primeiros foram os responsáveis pela concepção e produção do primeiro número, não sem muitas reuniões para afinamento de propósitos, visto que os objetivos divergiam: enquanto Sirostky, como visto anteriormente, pensara numa revista de política e economia, "mas bem-humorada", Scliar pretendia uma revista de cultura, "muito visual" e

[35] *Senhor,* abril de 1960.
Volto a tratar dessa carta no capítulo 5.

[36]Luiz Lobo, "A morte e a morte da *Senhor"*, em:
CASTRO, Ruy (org.). *Op.Cit*., p.61.

brasileira, Paulo Francis, uma de viés literário, mas internacional, e Luiz Lobo tinha a intenção de contribuir com uma "visão de mercado".[37] Vê-se, na equipe editorial, uma concentração de talentos relacionados aos discursos de poder, do empresarial ao artístico, do jornalístico ao publicitário.

O SENHOR MIRE E VEJA

Se o discurso constituinte é aquele produzido desde o lugar da autoridade, e é ligado, portanto, a poder e mandamento, a revista *Senhor* será representativa desse discurso já a partir de seu *título*. Ao apresentar como título um termo diretamente relacionado a propriedade, poder e autoridade, a revista institui para si mesma esse lugar "consagrado", próprio do discurso constituinte.

No primeiro ano, os números saíram com a forma abreviada da palavra, *"Sr".* Porque ela gerou dúvida quanto à pronúncia, foi substituída pela forma integral[38]. Assim, tem-se em *Senhor*, de saída, não só a ideia de que se trata de produtora e transmissora de um discurso de autoridade, mas também de que se dirige a um público "distinto", "poderoso", proprietário de um capital material e intelectual – haja vista os anunciantes e colaboradores. *Senhor*, o termo, abrange os vários aspectos do perfil a quem a revista se dirige. Partindo do sentido do termo e da etimologia, ligada a idade (*senior, -oris*, "mais antigo, mais velho", segundo o Houaiss), chega-se ao conceito de homem maduro, experiente, mas que, ao mesmo tempo, teria espírito jovem, antenado com as novidades, com a "bossa". Que tem gosto refinado e mente aberta. O leitor de *Senhor* é o "homem adulto distinto, proprietário de bens com valor, com boa condição social, que exerce poder, dominação, influência. Esse senhor está em sintonia com as expressões de progresso, as preocupações de seu tempo, as contingências da modernização". [39]

[37] Idem, p.54.
[38] "No no. 13 de março de 1960, *Sr*. tornou-se *Senhor* – uma concessão aos jornaleiros, que não sabiam como chamá-la. O título podia ser confundido com o de uma pasta de dente chamada S.R."
Ruy Castro, "Uma senhora revista", em
CASTRO, Ruy (org). *Uma senhora revista*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2012. P. 21.
[39] NIEMEYER, Lucy Carlinda da Rocha. *O design gráfico da Revista Senhor: uma utopia em circulação.* Tese de doutorado em Semiótica. São Paulo, PUC, 2002. P. 78.

Em sua primeira edição, *Senhor* já traz uma surpresa. Ainda que, imediatamente, o título evoque um perfil masculino, o editorial do primeiro número de *Senhor* tem como interlocutor a "senhora". O editor afirma que as mulheres é que "compram ou condenam uma revista à morte"; que elas "não gostam de revistas femininas", pois já as há em abundância; que elas querem "saber exatamente o que é que os homens andam querendo saber". Este último se configura como o grande propósito da revista:

> "Esta revista lhes permitirá o mais completo conhecimento sobre o homem, suas manias, seus cacoetes, sua tática, seus pensamentos, seu ponto de vista, suas idiossincrasias, seu humor; maneira de vestir; de calçar; de comprar; falar; gostar; mentir; viver e morrer". [40]

O editorial termina com o argumento de que uma revista "exclusivamente para homens" fará com que a mulher tenha uma vida melhor, por garantir-lhe "uma ascendência e um domínio cada vez maiores" sobre maridos, noivos, namorados, admiradores.

A despeito do que hoje seria interpretado como sexismo (para o senhor, importa ter domínio sobre "tudo"; para a senhora, ter domínio sobre "o senhor"), e para além da contemporização ou da jogada de *marketing* pressuposta na ocasião, o editorial que tem as "senhoras" como destinatárias aponta para a universalização do público, o que corresponde a uma das faces do "Brasil moderno". Ainda que fique pressuposto que "viver melhor, para a mulher", é saber o que pensa e quer "seu homem", o editor inova ao romper de certo modo a sisudez que se poderia esperar do editorial de uma revista com esse título, e amplia seu público leitor a partir da inclusão das mulheres, as quais estariam fartas de certo tipo de publicação "feminina". Hoje, sobretudo, parece emblemático que o primeiro número de *Senhor*, com esse editorial dirigido às mulheres cujo objetivo seria "saber o que pensa seu homem", traga em suas páginas "A menor mulher do mundo", conto de Clarice Lispector. Na

[40] *Senhor,* no.01, março de 1959. P.10.

desconcertante história de Pequena Flor (em cuja tribo as mulheres descem das árvores "para cozinhar milho, moer mandioca e colher verduras; os homens, para caçar"), a mulher de quarenta e cinco centímetros desperta amor, ternura, repulsa, piedade, incômodo: a milênios de distância da "senhora", civilizada e sofisticada, Pequena Flor dista igualmente da mulher que quer saber o que pensa seu homem.[41]

Não passa despercebida a ironia contida num sofisma: nos dirigimos às senhoras ao mesmo tempo em que afirmamos ser esta uma "revista exclusivamente para homens". Os assuntos dos artigos seriam, supostamente, de interesse masculino (os esportes; a "moça do mês"; as dicas sobre como "enganar" a esposa[42]). No entanto, exatamente por isso atrairiam o público feminino interessado tanto em saber "o que e como pensam os homens" quanto no teor dos textos por eles mesmos. Outros veículos (*O Cruzeiro, Manchete*), a despeito de publicarem matérias de interesse geral, veiculam a imagem da mulher restrita ao lar e às preocupações com a feminilidade, como comprovam os anúncios de perfume e maquiagem que *não* aparecem nas páginas de *Senhor*. Formado por senhores e senhoras, o público da revista é culto e atualizado, uma elite que se coaduna com o significado do termo "senhor"; este, é, por sua vez, reforçado no editorial às senhoras, uma vez que o objetivo da revista seria fazê-las ter "ascendência e *domínio*" sobre os senhores (*dominus*, senhor). Segundo Nahum Sirotsky, "seria uma revista para o homem, mas com um conteúdo que atraísse a mulher, que, na época, era a maior consumidora de livros no Brasil. Comparativamente, poucas trabalhavam fora".[43]

---

[41] "Então, olhando para o espelho do banheiro, a mãe sorriu intencionalmente fina e polida, colocando, entre aquele seu rosto de linhas abstratas e a cara crua de Pequena Flor, a distância insuperável de milênios". Clarice Lispector, "A menor mulher do mundo". Em:
Senhor, no.01, março de 1959. P.31. No ano seguinte, o conto foi publicado em *Laços de família.*

[42] Refiro-me a artigo na linha de "Como dizer não à sua mulher", de autoria anônima, que traz no índice o seguinte complemento: "quando já houver dito sim a outra, no mesmo dia...". *Senhor*, agosto de 1959.

[43] Nahum Sirtosky, "Antimemórias da *Senhor*". Em:
CASTRO, Ruy (org). Op. Cit., p.38.
Se é verdade que poucas trabalhavam fora, em todo caso, no âmbito social do público da revista, também é verdade que muitas começam a ganhar visibilidade em atividades até então restritas ao homens, bem como a realizar movimentos de independência, e *Senhor* será emblemática nesse sentido, sobretudo com respeito à divulgação de Clarice Lispector, escritora. O início de sua participação na revista, mais assídua e sistemática quando comparada à de Rosa, coincide com sua separação:

Independentemente do gênero do público a que se destina, se o título *Senhor* inscreve a revista, que já é manifestação de um discurso constituinte, no âmbito do poder e da autoridade, a palavra imediatamente remete ao autor que nela publicou por sete vezes, uma vez que é o título dado aos interlocutores a quem se dirigem muitos dos narradores (ou inscritores) rosianos. A fórmula, consagrada em *Grande sertão: veredas,* de um narrador sertanejo que dirige suas palavras a um interlocutor representante da cultura "de fora" (letrada e urbana), pode ser identificada antes e depois do romance de 1956, mas é a partir dele que ganha status de discurso, e de discurso dialógico, isto é, de fala que instaura uma outra subjetividade por via dela mesma. Em três das novelas publicadas em *Senhor,* Rosa irá se valer do recurso do dialogismo, assunto do próximo capítulo.

Ao instituir-se como sujeito por meio do discurso, o inscritor/emissor/narrador faz de seu interlocutor (o "senhor") uma espécie de coadjuvante. O "senhor" pode, assim, ser o representante de um universo discursivo central, oficial e instituído (ou constituído), mas na situação de comunicação dialógica ele se destitui do monopólio da fala, de poder e domínio para ser o ouvinte. Para João Adolfo Hansen, essa "ausência" representada pelo "senhor" (o doutor culto da cidade) é simultaneamente representação do leitor:

"Estratégia discursiva, é como se Rosa tivesse em mente o leitor, um terceiro personagem presente no texto, a quem finalmente *é dirigido: o leitor, culto, presa das representações cultas /conflitivas do sertão (e do Brasil), agora também é neutralizado em sua expectativa ilustrada, e assiste à emergência da fala que estava (e está, no real) muda; (...)*."[44]

"(...) Clarice não poderia desempenhar para sempre o papel da esposa de diplomata. (...) Portanto, na época em que seus primeiros contos começaram a aparecer na *Senhor*, ela estava se preparando para deixar o marido e voltar, desta vez em definitivo, para o Rio de Janeiro".
MOSER, Benjamin. *Clarice: uma biografia*. São Paulo, Cosac Naify, 2011. Pp.204 e 205.

[44] HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo, Hedra, 2000. p.48.

O “leitor, culto”, que “assiste à emergência da fala que estava e está muda” é o “senhor” que é também leitor de *Senhor*, pois assistirá à emergência, por exemplo, do jaguanhenhém do onceiro-onça de “Meu tio o Iauaretê”, senhor de seu discurso.

Capítulo II. GUIMARÃRES ROSA NO CAMPO LITERÁRIO; IMAGEM DO AUTOR

"Nunca vi coisa assim! Grande sertão: veredas é a coisa mais linda dos últimos tempos. Não sei até onde vai o poder inventivo dele, ultrapassa o limite do imaginável".

Clarice Lispector, carta a Fernando Sabino, 1956

IMAGEM: LINGUAGEM

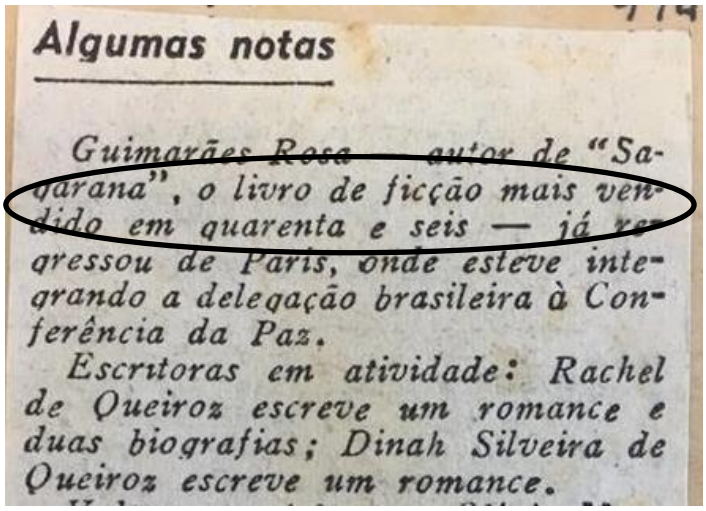
"A linguagem é *the thing*"
(Revista *Senhor,* no.38)

Assim como se considerou a revista *Senhor* no campo literário, vale dizer, seu papel e lugar como discurso constituinte no Brasil dos anos JK, pretende-se delinear com mais precisão a figura de Guimarães Rosa nesse mesmo campo. Por ocasião da primeira publicação do autor na revista, em abril de 1960, ele já era o escritor consagrado sobretudo pelas "obras mastodônticas" *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, vindas à luz quatro anos antes.

Ao se considerar a relação do autor com um veículo tão representativo não só de uma época, mas de um *zeitgeist* singular na história do Brasil, há que se averiguar a imagem do autor, que, àquela altura, já era instituída a ponto de *Senhor* trazer como verdadeiro trunfo a novela "A simples e exata estória do burrinho do comandante", como atesta o destaque, dado na capa, ao fato de ela ter sido "escrita especialmente para *Senhor*".

Rosa já era então o escritor consagrado e o "diplomata de carreira", tendo servido em Hamburgo, Bogotá e Paris. O homem, na pessoa civil do diplomata, circula nos meios de poder e é amigo pessoal do presidente. Em 1956, ano da publicação de *GS:V* e *Corpo de baile* e da posse de Juscelino Kubitschek, este manda um carro buscar o escritor e antigo colega de faculdade para almoçarem juntos, comida mineira. Em 1958, ao ser promovido a ministro de primeira classe (embaixador), recebe a notícia do próprio JK, por telefone.

O escritor-diplomata também goza de prestígio junto à mídia impressa. Já *Sagarana*, livro de estreia, fora saudado e logo celebrado como "best-seller" por jornais de 1946. Periódicos traziam colunas, quando não reportagens e entrevistas, noticiando as viagens do autor e destacando sua imagem de "vaqueiro". A revista *Cruzeiro* deu destaque especial, por meio de uma reportagem, à viagem feita à fazenda Sirga, em maio de 1952. Essa reportagem é responsável pela difusão da imagem do Rosa-vaqueiro, pois ela veiculou as celebres fotografias do escritor de chapéu e a cavalo.



Algumas notas

Guimarães Rosa — autor de "Sagarana", o livro de ficção mais vendido em quarenta e seis — já regressou de Paris, onde esteve integrando a delegação brasileira à Conferência da Paz.

Escritoras em atividade: Rachel de Queiroz escreve um romance e duas biografias; Dinah Silveira de Queiroz escreve um romance.

Correio da Manhã, 03 de novembro de 1946[1]

O Rosa diplomata goza, assim, do mesmo reconhecimento que tem o Rosa escritor, sendo que ambas as imagens se retroalimentam. No entanto, enquanto um representa diretamente o universo do poder instituído e da erudição, o outro cria um projeto literário de incorporação do universo marginal, periférico e iletrado do sertão. Nesse projeto, o criador de mundos que não só *representam* o sertão como também o *apresentam* ou concebem, atuará como intermediário entre esse universo e o do poder constituído, ou central. As práticas do escritor e do diplomata convergem, já que conciliar e intermediar serão atributos tanto da literatura que transita entre culturas quanto da diplomacia. Na arte, a intermediação se faz com personagens cultos que atuam (ou melhor, co-atuam, pois são verdadeiros coadjuvantes emudecidos) como interlocutores de

[1] Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR, R2 – 55.

enunciadores iletrados. O protagonismo do discurso foi consagrado com a narração de Riobaldo, em suas palavras "só um sertanejo", "muito pobre coitado", que se dirige a um "senhor" a quem olha com reverência por "toda leitura e suma doutoração".[2] No caso, tem-se os universos díspares e supostamente inconciliáveis postos ora em tensão, ora em conciliação dialética.

Tanto o exercício diplomático quanto a "assinatura" do escritor se revelam no editorial da edição de *Senhor* de abril de 1960, transcrito a seguir:

DEDICATÓRIA E PREFÁCIO MUITO ÚTIL, DESCULPOSO E DE AGRADÁVEL LEITURA

Este prefácio nós o dedicamos, pela ordem de entrada em cena, aos linotipistas, à Sra. Berta Ribeiro, ao Sr. Guimarães Rosa e à Sra. Clarice Lispector[3].

(...)

Ao Sr. Guimarães Rosa, que aprendeu a ler tarde na vida. Mas foi à forra; pois para lê-lo hoje em dia alguns leitores sentem precisão de volta à escola.

Durante meses nós o importunamos à procura de um original para o SR.

Ele dizia talvez.

Guimarães Rosa é diplomata, de carreira, e nunca se sabe se ele está trabalhando pra cima da gente como escritor ou como diplomata.

Mas até que ele estava mesmo de escritor, escrevendo e tornando a escrever, com a letra miúda muito lá dele. E um belo dia, pocotó, pocotó, entrou pela redação o burrinho do Comandante. E ficou conosco. Como ficou "A simples e exata estória do burrinho do comandante". Que, diga-se de passagem, também ficará por muito tempo na memória dos nossos revisores.

---

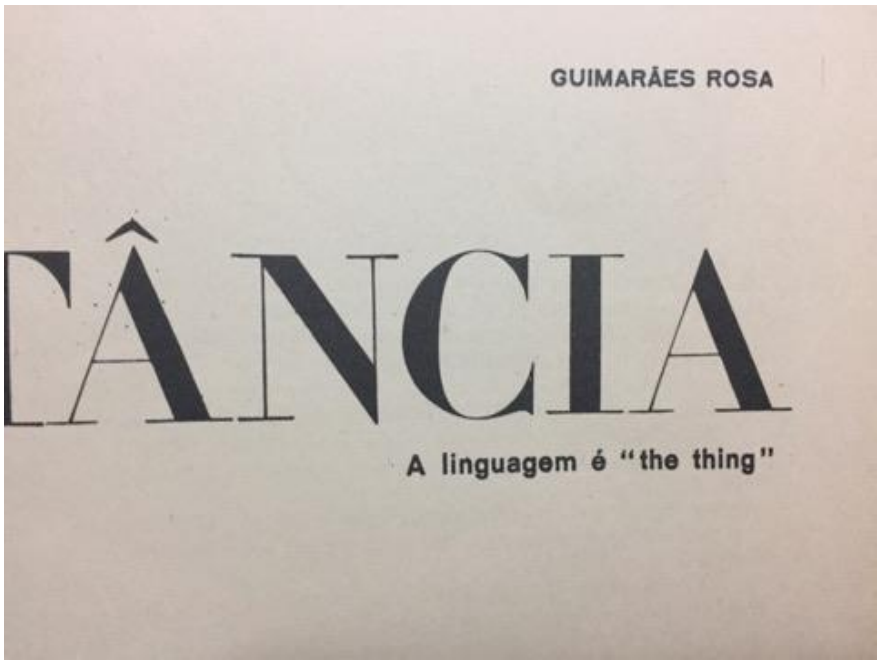
[2] ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1968 (6ª. Edição). P. 14.

[3] A dedicatória aos linotipistas deve-se ao artigo de Antônio Houaiss, "Nacionalismo", o qual, na forma de verbete de dicionário, apresenta "tipos diferenciados, recorridos, números e composições especiais". O próprio editorial faz, assim, referência àquele que será um traço de identidade gráfica da revista, que é inovação no design.
Já a dedicatória à Sra. Berta Ribeiro reveste-se de pedido de desculpas por terem ido bater à porta de seu marido, Darcy Ribeiro, pedindo a ele um artigo para ser escrito nos dias de carnaval e roubando-lhe (a ela) o marido no feriado.
À Clarice, o agradecimento é por ela ter aceitado fazer a resenha de livros, tarefa comparada pelo editor à dos homens "que jogam futebol na posição de goleiro". Ainda que, vista sob a perspectiva atual, a revista apresente um ou outro texto de teor assumidamente machista e sexista, não se pode negar que parte de suas inovações se deve à inclusão da mulher num universo supostamente masculino. Não só a colaboração de Clarice atesta essa inovação, como também a comparação feita pelo editor, com um universo que na época era quase exclusivamente masculino, o futebol.
Revista *Senhor*, no. 14, abril de 1960, p.03.

O editorial explora essa dupla imagem de Rosa, afirmando ter a do escritor se sobreposto à do diplomata no consentimento em participar de *Senhor.* Como se verá adiante, curiosa e paradoxalmente, a novela publicada nessa edição, "A simples e exata estória do burrinho do comandante", trará um narrador mais distante da imagem do escritor-vaqueiro, e mais próxima da que remete ao diplomata erudito.

Sugere-se ainda, no texto de abertura da revista, o caráter "difícil" da linguagem rosiana, que obrigaria os leitores a se realfabetizarem e teria traumatizado os revisores, os quais jamais se esquecerão da novela, ou seja, do trabalho que tiveram na revisão do texto. A linguagem neológica, por muitos considerada hermética, viria a ser cada vez mais uma "marca", um elemento constituinte da "assinatura" ou estilo do autor. Nessa ocorrência, tal marca é abordada com o humor característico dos editoriais de *Senhor.* Mas passaria a ser uma espécie de "grande questão" da obra, fator de amor ou ódio a dividir leitores e opiniões. Artigos e cartas das décadas de 50 e 60 revelam desde reverência quase mística por essa linguagem, até desconfiança, por vezes repulsa em relação a ela. Já análises mais profundas relativizam esses polos: é o que ocorre em artigo de Sebastião Uchôa Leite publicado apenas um ano depois de *Primeiras estórias*. No título do artigo, Uchôa Leite faz referência ao conto "Substância", desse livro, para comentar a linguagem rosiana, "inédita, *aparentemente* inóspita" (grifo meu). Com agudeza, o crítico detecta o isomorfismo entre expressão e conteúdo, refutando a opinião dos que viam no estilo do autor mero exercício de virtuosismo verbal.[4] "Substância" foi publicado, antes de aparecer em *Primeiras estórias*, nas páginas de *Senhor* (no. 38, abril de 1962), com uma intervenção dos redatores com feição de subtítulo ou máxima analítica: "A linguagem é *the thing*".

[4] LEITE, Sebastião Uchôa. "Substância de Guimarães". Correio da manhã, 06/07/1963. Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR – R07, 007.



Se a linguagem é "a coisa", é a essência ou "substância" primeira, a equipe editorial da revista reconhece, portanto, e valoriza, como Uchoa Leite, a linguagem como pedra de toque do texto rosiano.

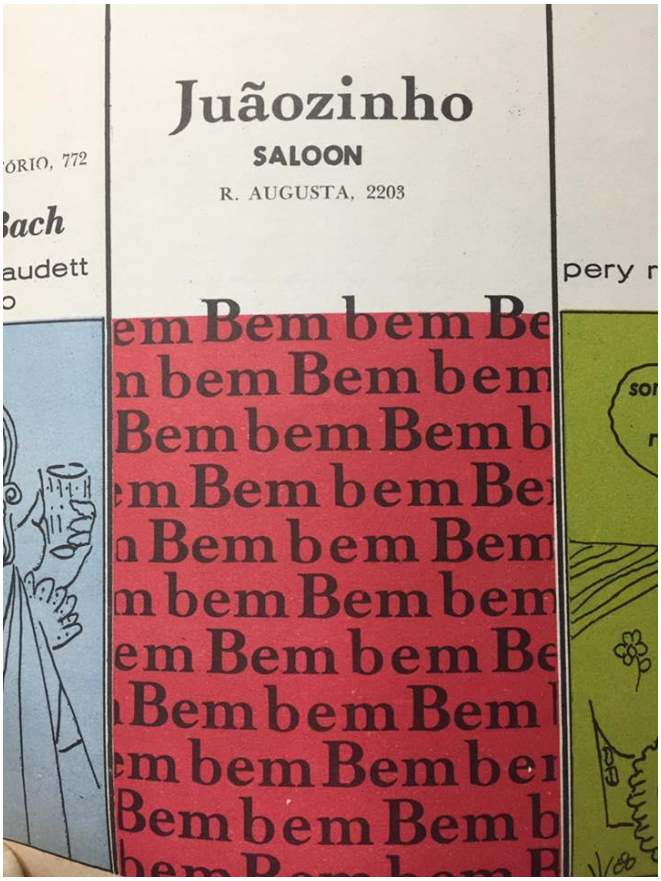
No polo da repulsa, tome-se a carta de leitor de *Pulso,* o jornal médico em que Rosa viria a colaborar quinzenalmente de 1965 a 1967, e do qual sairiam os contos de *Tutameia.* O doutor "P.R.", irritado com o suposto hermetismo do autor, julga que sua literatura deveria constar de manuais de psiquiatria:

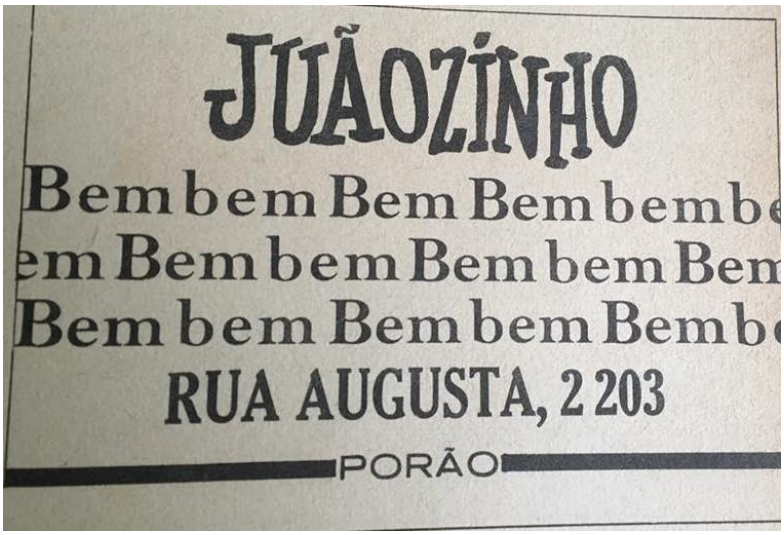
"É de lamentar que Pulso, com tão magníficos literatos da nossa classe [médica], deixe-os no anonimato para publicar os neologismos e parologismos de um Guimarães Rosa, cuja literatura devia figurar num compêndio de Psiquiatria".

O editor de *Pulso* sairá em defesa do autor, alegando que "Rosa é para nós o maior escritor brasileiro, em qualquer tempo"[5]. A resposta de Elísio Valverde, editor de *Pulso,* atesta o prestígio do autor junto ao meio editorial, vale dizer, seu prestígio no campo literário, ainda quando sua linguagem e forma

[5] Carta do Dr. Paulo Ribeiro da Luz ao jornal *Pulso* (04 de junho de 1966).
Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR – R 17, 3, 12.

narrativa se radicalizam, nos contos curtíssimos de *Tutameia*. A figura do escritor paira estável e soberana sobre as variações entre o diplomata e o vaqueiro.





Anúncios do “saloon” Juãozinho Bem Bem em *Senhor,* abril/maio, de 1963. O jagunço desumano, antagonista de Matraga e mencionado em *Grande Sertão: veredas* como o da “regra de ferro”, dá nome a um bar na região central de São Paulo, que anuncia na revista carioca.

DIALOGISMO

Na explicação, existe apenas uma consciência, um sujeito; na compreensão, duas consciências, dois sujeitos.
(M. Bakhtin)

O citado artigo de Sebastião Uchoa Leite nega que a linguagem rosiana participe de uma dimensão pura e ideal, desvinculada do mundo, e próxima da *Arte pela Arte*. Julga, ao contrário, que seja uma linguagem fundadora, de força centrípeta; nesse sentido, o artigo apresenta a importante hipótese, para este estudo, de que a linguagem rosiana obedece a um movimento de integração.

"Em Rosa a linguagem é uma antifuga, um esforço de integração.

E na consciência desse poder reintegrar-se talvez o escritor sinta que o Brasil possa adquirir consciência de suas verdades secretas. Pelo menos tenta redimi-lo na ficção, no mito, na reinvenção poética. A linguagem é assim fuga e antifuga ao mesmo tempo, com um poder dialético." [6]

A ideia de integração é a que persigo aqui, nos âmbitos:

- da conciliação de discursos, caraterística da literatura rosiana;
- da integração cultural, de que *Senhor* é porta-voz;
- da integração política, discurso vigente nos anos JK.

Ao papel de integrador, na literatura, equivaleria o de restaurador, na diplomacia. O exercício diplomático foi estudado por Heloisa Vilhena de Araújo, também diplomata, que considerou a carreira de Rosa nas embaixadas brasileiras destacando o papel restaurador assumido por ele. A partir de uma perspectiva platônica, a autora julga que o diplomata seja um *restaurador* por ter a utopia de conciliar povos e nações. Sob esse aspecto, conciliar, unir e

[6] LEITE, Sebastião Uchôa. Op. Cit.
O crítico trata da "fuga" enquanto tema típico da literatura moderna, inclusive em Rosa, citando como exemplo dois contos de *Primeiras estórias*: "A terceira margem do rio" e "Partida do audaz navegante". A "antifuga", em nível de conteúdo, encontra-se por exemplo em "Os irmãos Dagobé", mas Uchoa Leite aplica o conceito à linguagem rosiana ao abordar a importância do "modo de dizer", única forma de escapar ao efêmero, ao volátil, ao fugaz.

transcender conflitos rumo à harmonia e à justiça, seriam posturas comuns ao diplomata, que procura eliminar o uso da força e a supremacia de uma das partes sobre a outra – e ao escritor, por meio de uma linguagem cuja propriedade seria a volta à origem[7].

O próprio Rosa tem essa visão do trabalho diplomático, expressa na entrevista concedida a Lorenz, em que ele define o diplomata como um "sonhador", alguém que crê poder "remediar o que os políticos arruinaram".[8] Garantir a harmonia equivale a garantir o diálogo entre as nações, papel do diplomata. Vilhena enxerga a "missão" do restaurador também no médico e no escritor. Como médico, visa restaurar a saúde; como escritor, fazer da linguagem um instrumento de manifestação de uma ética, de cunho platônico, fundada na busca do Uno, do Bem, da Perfeição. Rosa, de fato, associa Realidade, Lógica e Razão aos políticos, em geral. E se distingue deles por pensar em "eternidades" e, como se sabe, por valorizar o oposto dessa tríade: a Transcendência, o Ilogismo e a Intuição.

Marli Fantini, ao analisar o papel do escritor como mediador, irá valer-se do conceito de Ángel Rama, de *transculturação.* Rosa é um autêntico transculturador: situado entre culturas, promove o intercâmbio entre elas, de modo a garantir a resistência da cultura marginal. Nesse sentido, a atuação como escritor é menos "neutra" que aquela como diplomata.

"Enquanto diplomata, ele se ampara na prerrogativa do sigilo diplomático para negar-se a tomar posições políticas, chegando mesmo a revelar em não raras vezes um perfil conservador. Ao passo que, revestido do papel de "escritor", ele se insurge em

---

[7] ARAÚJO, Heloisa Vilhena. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, Fundação Alexandre de Gusmão, 1987. Pp. 06 e 27.

Afirmar que a linguagem realiza a "volta à origem" seria outro modo de dizer que ela tem "força centrípeta" (ver nota anterior).

[8] LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". Ver:
COUTINHO, Afrânio (org). *Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1983.

defesa da diferença cultural da América Latina, além de pleitear para a literatura produzida no continente um lugar ao sol da tradição canônica".[9]

Rosa é um mediador de culturas e esse seu "entre-lugar" implica a adoção de uma postura de "assimilação e resistência". Reunir os mundos do *logos* e do *mythos*; do moderno e do arcaico; do central e do periférico; do escrito e do oral; da razão e da intuição, e mais um sem número de pares, em tese, antagônicos, tem numa ponta sua circulação entre o poder oficial (instituições, eventos, e próprio lugar no campo literário); e, na outra, a criação de uma literatura heteróclita, fundada na intersecção dialógica, mas também filiada à devoração antropofágica. À primeira se pode associar a integração, a assimilação, a troca; à segunda, a resistência, o projeto de manutenção de uma cultura ameaçada.

A *mediador, conciliador, transculturador*, soma-se "negociador", segundo a formulação de Sandra Vasconcelos, ao comentar os saberes herdados de um meio sertanejo e os adquiridos em viagens pelo mundo, como diplomata:

"A mistura programática desses saberes faz da obra de Rosa um espaço permanente de negociação entre a modernidade urbana e a cultura tradicional-oral das comunidades rurais, ou de articulação entre o espírito de vanguarda e o interesse regional, o que, superando dualismos e dicotomias, resultou numa mescla de formas cultas e populares, arcaísmos e neologismos, regionalismos e estrangeirismos." [10]

Levar em consideração a imagem do diplomata não equivale a medir uma possível influência da diplomacia na criação da imagem do autor transculturador, o que poderia incorrer em superficial e parcial determinismo. Trata-se de

---

[9] FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac, 2003. P.55.

[10] Notem-se, na formulação, as importantes ideias de "mistura *programática*" de saberes e "*superação* de dualismos", ambas abordadas nesta tese, em que se trata de um verdadeiro programa ou projeto rosiano, e de uma concepção dialética de arte.
VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. "Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa". Em:
ROSA, João Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011. P.196.

associar a missão diplomática a uma das características mais marcantes da literatura rosiana, o dialogismo. Atento para o fato de que o termo dialogismo será empregado aqui tanto em sentido lato, como “arte de dialogar”, quanto no sentido bakhtiniano, de heterogeneidade de discursos, de polifonia.

A situação de dialogismo já fora sugerida nas novelas “Conversa de bois” e “Corpo fechado”, de *Sagarana*, estreia do autor na cena literária, vale dizer, no campo das obras publicadas. Na primeira, um narrador culto pede licença para o iletrado Manuel Timborna para recontar a história da conversa ocorrida entre os bois de modo “diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco”. Note-se que, ainda que emoldurada por uma situação de conversa, o narrador fala de um lugar distinto (“diferente”), o da consciência estética e estilística (contar “enfeitado”) e da recriação artística (contar “acrescentado”).[11] O discurso do iletrado é chamado a participar do diálogo que emoldura a narração do homem culto, com o qual se identifica a figura do escritor. Na segunda, o narrador, também personagem, é o homem “de fora”, o doutor que sente empatia pelo povo do lugar e pelos desvalidos, no caso, Manuel Fulô. Apenas nos diálogos estabelecidos com Fulô é possível ter acesso à fala do capiau. Nessas novelas, tem-se o dialogismo em sentido lato, posto que ou elas começam e são emolduradas pela situação de conversa, ou exploram o diálogo como recurso dramático (alternância de falas em discurso direto).

Já em novelas escritas posteriormente, como “Meu tio o Iauaretê”, e no romance *Grande sertão: veredas*, o dialogismo se manifesta de forma mais radical, porque incorporada à urdidura narrativa, motivo pelo qual pode ser entendido de acordo com princípios bakhtinianos. Segundo Bakhtin, quando a consciência do herói é voltada para fora, ela é dialogada, e nem é preciso haver diálogo *ipsis literis* para que haja dialogismo. A personagem se constitui como “eu” a partir da comunicação dele com um outro, mas também consigo mesmo.

[11] Este “lugar” do qual narra o interlocutor culto de Timborna é análogo àquele em que se situa o Comandante, de “A simples e exata estória do burrinho do Comandante”, da qual se tratará no capítulo seguinte: o lugar da dita “alta literatura”.

Os narradores rosianos terão essa consciência "voltada para fora" ao falarem, via de regra, a um interlocutor pressuposto (pressuposto na medida em que não se pode ouvi-lo) e, a partir dessa situação, constituírem-se como seres. Se "ser significa comunicar-se pelo diálogo"[12], narradores como Riobaldo e o onceiro de "Meu tio o lauaretê" constituem sua subjetividade pela fala. A fala que se apropria da voz narrativa faz emergir o sujeito com uma integridade tal que a simples "conversa" ou o discurso direto apresentado por narradores não permite. É justamente essa apropriação do diálogo – entenda-se, da polifonia, da voz do outro – que faz de Rosa um transculturador e um resistente. No diálogo, quase sempre implícito, ouve-se a voz do representante de uma cultura periférica de modo hegemônico. Portanto, deixar o jagunço, o onceiro, o matuto falar opera diretamente no projeto de manutenção da cultura do sertão, da oralidade, do *mythos*. O ouvinte, o doutor pressuposto, assume a posição secundária ou coadjuvante, de modo que seu discurso é "devorado" pelo discurso dos enunciadores socialmente situados à margem. Nessa subversão, em que margem (situação sociocultural) se torna centro (hegemonia ou monopólio da voz narrativa), reside o projeto de se salvaguardar toda uma cultura, uma ecologia, uma língua, uma sociedade, um *ethos.*

DO *CAMPO* AO CAMPO LITERÁRIO – E VICE-VERSA

"Mas, para que ele nunca se encurte
brusco ou acabe,
convém repetirás:
campo, campo, campo."
(G. Rosa, "Manual do vaqueiro")

Uma experiência que parece ter sido decisiva para a incorporação do dialogismo não só como conteúdo, mas como recurso estrutural, e mesmo como cosmovisão, foi a viagem ao Pantanal, feita em 1947, da qual resultou a crônica-reportagem *Com o vaqueiro Mariano*, publicada em 1947/1948 no *Correio da*

[12] BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997. P.257.

manhã, em volume em 1952[13]. Dividida em três partes, a crônica apresenta as falas do vaqueiro, marcadas por travessão, muitas das quais sugerem, logo no início, serem respostas às perguntas feitas pelo interlocutor – no caso, assumidamente, o autor.

- Medo? se tive. A gente tem dó do corpo. (...)
- ...Não. O outro boi e as vacas, que iam nadando perto, não se importaram (...). (...)
- Eu? Então eu vi que o cavalo tinha escapado sem-vergonha. (...)[14].

Essa estrutura, em que as perguntas ficam subentendidas, seria aproveitada em "Meu tio o Iauaretê", novela cuja data de criação é desconhecida, mas que se situaria entre a viagem ao Pantanal e a publicação de *GS:V.* Com a diferença de que, como foi indicado, no "Entremeio com o vaqueiro Mariano" o discursos direto e indireto se alternam, sendo que o narrador-autor tem o controle da narração, enquanto em "Meu tio..." o onceiro é quem detém integralmente o discurso narrativo. Seu longo discurso é a própria narração, de modo que não há travessão – a não ser o primeiro – para indicar as falas, que são todas suas.

Café, tem não.
Nhenhem? Eu cacei onça, demais.
Nhem? Onça preta? Aqui tem muita, pixuna, muita.
Nhor? Nhor sim. Muitos, muitos anos. Acabei com as onças em três lugares.[15]

O depoimento do vaqueiro Mariano apresenta, inclusive, referências às onças e onceiros[16]. Uma vez que, no arquivo do IEB, encontram-se várias anotações do autor, a título de estudos para obra, sobre as onças e seus hábitos,

[13] *Com o vaqueiro Mariano* é, portanto, o segundo livro publicado de Rosa. Saiu em tiragem limitada pela Hipocampo, Niterói. Em 1969, viria a integrar o póstumo *Estas estórias*.
A publicação no *Correio da manhã* deu-se em três partes (divisão mantida posteriormente), nas edições dominicais de 26/10/1947, 22/2/1948 e 07/03/1948.
[14] "Entremeio – Com o vaqueiro Mariano", em *Estas estórias.* P.73.
[15] "Meu tio o Iauaretê", *idem*, pp. 128, 130 e 131.
[16] "- É capaz d'a gente topar alguma onça. Tem muita soroca delas, por aqui... "
"(...) E indaguei por que a vaca distante acabava de repetir o berro do medo, feio, na garganta.
- Qualquer coisa que está assombrando. Tudo que parece com onça põe a rês doida. Ou um tamanduá que abriu os braços. Tamanduá eles pensam que é onça... Tem de guardar respeito. Catinga de onça... (...)". "Entremeio – Com o vaqueiro Mariano", idem, p. 94.

pode-se supor que “Meu tio o Iauaretê” tenha sido escrito sob o impacto da viagem ao Pantanal, portanto, inspirada por uma conversa “real”.

A obra constituída pela fala de um outro, fala que o institui como sujeito ou consciência, configura o dialogismo bakhtiniano. “Onde começa a consciência, começa o diálogo” e “quando termina o diálogo, termina tudo”.[17] A consciência das personagens rosianas existe e se revela, nas obras maduras que pressupõem cena de diálogo, a partir de sua fala. Não há narrador que precise “traduzir” ou reportar, ou ainda explicar os discursos. Esse aspecto é particularmente significativo em “Meu tio o Iauaretê”, em que a interrupção do diálogo – fim da narração – literalmente “termina tudo”, pois corresponde não só ao término da narrativa, mas também à interrupção da vida do enunciador. Voltarei às questões da gênese de “Meu tio o Iauretê” e da estrutura de diálogo pressuposto, no capítulo V, dedicado a essa novela.

Em 1952, Rosa faria duas outras viagens fundamentais: em maio, a Minas Gerais, onde acompanhou a condução de uma boiada da fazenda Sirga para a São Francisco, região de Cordisburgo e, em julho, à Bahia (Caldas do Cipó), onde presenciou uma vaquejada. As anotações da primeira teriam impacto direto na elaboração de *GS:V* e *Corpo de Baile*[18], e a segunda resultaria na “reportagem poética” *Pé duro, chapéu de couro*, em que Rosa esboça o que se pode ser entendido como seu projeto artístico fundamental.

GS: V e *Corpo de Baile* estavam, assim, em fase embrionária, ao mesmo tempo em que ambas as viagens foram bastante noticiadas por terem sido realizadas pelo “diplomata-autor de *Sagarana*”. A partir daí, a justaposição diplomata-escritor-vaqueiro só viria a se intensificar, divulgada pela imprensa e corroborada pelo autor.[19]

[17] BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit., p.257.
[18] Como se sabe, o vaqueiro Manuel Nardy seria a inspiração para a criação de Manuelzão, personagem de *Uma estória de amor*.
[19] Na década seguinte, em telegrama a Assis Chateaubriand pedindo voto para eleição na ABL, escreve o autor: “Candidato **vaqueiro** Academia rogo apoio imenso – amigo chefe grão-mestre Guimarães Rosa”. (grifo meu). Em:
Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, coleção correspondência, JGR – CP, 03, 08.

Em matéria no jornal semanal *Flan* ("No mundo dos bichanos"), ao entrevistar o autor, o jornalista explora as identidades do vaqueiro e do diplomata como antitéticas:

"Procuramos então saber de nosso ilustre entrevistado como havia conseguido harmonizar o vaqueiro (pé-duro e casca grossa) e o diplomata, casca fina por excelência. O ministro sorriu e respondeu:

- Porque vaqueiro é uma filosofia e a diplomacia uma especialização.

Aparentemente não satisfeito com a resposta de Rosa, o entrevistador insiste:

"A reportagem de Flan estava curiosa por saber como o vaqueiro doublé de diplomata conseguira harmonizar seu regionalismo caipira ao empertigado black-tie de sua vida social. O ministro riu muito e respondeu:

- O black-tie é só por fora. Por dentro eu sou todo caipira. Sou muito mais caipira que diplomata."[20] (grifos meus)

Assim, embora a identificação com o vaqueiro tenha ficado célebre, para as gerações seguintes, por meio da entrevista a Günter Lorenz[21], percebe-se que ela data de pelo menos doze anos antes, tendo sido erigida no período pós-viagens feitas entre 1947 e 1952.

O impacto da participação na vaquejada em Caldas do Cipó foi descrito por Rosa em carta ao pai, Florduardo Rosa, em julho de 1952. A magnitude do evento, dados os 600 encourados vindos de várias partes do sertão, o

[20] "No mundo dos bichanos" – matéria e entrevista sobre o convívio de Rosa com os gatos e sobre seu amor por bois e felinos. *Flan* no.10, 14/06/1953, edição consultada no arquivo digital da Biblioteca Nacional, em
http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=100331&PagFis=305&Pesq=vaquejada

[21] "(...) Isto pode surpreendê-lo, mas sou meio vaqueiro (...). Eu queira que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros. Então tudo andaria melhor. " "Diálogo com Guimarães Rosa", entrevista a Günter Lorenz, em:
Coutinho, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa – Fortuna crítica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1983. Pp. 67 e 68.

entusiasmo de Chateaubriand, idealizador e realizador do encontro, a cerimônia de recepção, formada por uma guarda vaqueira, a presença do próprio presidente Getúlio Vargas, causam forte impressão no diplomata. Mas o que sobretudo o enche de orgulho é sua participação como vaqueiro, e até como comandante de vaqueiros, inclusive os locais (observe-se o ponto de exclamação com relação a essa honraria):

"(...) tive de vestir também uniforme de couro e montar a cavalo (um esplêndido cavalo paraibano), formando na guarda vaqueira que foi a campo de aviação receber o presidente Getúlio Vargas. A mim coube comandar os vaqueiros de Soure e de Cipó (!)". [22]

Rosa termina o relato dizendo ter *"aprendido muita coisa",* mesma ideia presente na nota "Foi penosa a vaquejada", publicada em *Última hora*. Embora empregue o termo "vaquejada", a nota refere-se à viagem anterior, a Minas Gerais, e informa que o diplomata "sofreu, emagreceu *e aprendeu*". Se seu lugar no campo literário fora estabelecido com *Sagarana* e seria consagrado com *Grande sertão: veredas*, entre uma e outra obra se encontra a divulgação da imagem do homem de gabinete (diplomata e escritor) que sai a campo para aprender com a cultura boieira. Trata-se de aprendizado que não se limita à compilação de conteúdo e fatos anedóticos ou pitorescos, mas à introjeção e ficcionalização de um modo de ver o mundo e, sobretudo, de um modo de falar para instituir-se no mundo.

TRANSCULTURAÇÃO: PROJETO

"É o autor que se reintegra na própria comunidade linguística, falando a partir dela"
(Ángel Rama, "Os processos de transculturação narrativa latino-americana")

[22] Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, coleção correspondência, JGR-CC-01,42.

As viagens ao Pantanal, a Minas e à Bahia, feitas no intervalo de cinco anos (entre 1947 e 1952), teriam consubstanciado, para Rosa, a figura do vaqueiro e de suas variantes, o jagunço e o sertanejo, que constituirão o *outro,* a outra voz a configurar o dialogismo em sua obra madura. Um “outro” que se institui como "eu” ao assumir a voz narrativa. O conhecer esse outro, ouvir suas histórias, depoimentos e respostas às perguntas, à maneira de entrevistas, e consolidar o valor da cultura representada por essa dicção, que também é sua na origem mineira-cordisburguense, é que permite a apropriação da cosmovisão e da fala sertaneja. Esta, ao tornar-se a fala de um “eu”, retroalimenta a imagem do diplomata-*vaqueiro*, ou do “*vaqueiro doublé* de diplomata”.

Nos dois trechos da reportagem de *Flan,* transcritos anteriormente, destaque-se o emprego do verbo *harmonizar,* empregado duas vezes:

“Procuramos então saber de nosso ilustre entrevistado como havia conseguido harmonizar o vaqueiro (pé-duro e casca grossa) e o diplomata, casca fina por excelência.

“A reportagem de Flan estava curiosa por saber como vaqueiro doublé de diplomata conseguira harmonizar seu regionalismo caipira ao empertigado black-tie de sua vida social. ” (grifos nossos).

As duas ocorrências sugerem que a harmonização é um seu talento *desenvolvido* (afinal, ele *conseguira* harmonizar). Colocar polos opostos em harmonia é prática com a qual a imagem de Rosa passa a se identificar cada vez mais, e que corresponde a um projeto literário que faz de si mesmo um conciliador de culturas, um intermediador ou transculturador. A “personagem” ou *persona* midiática criada *para* ele, e em grande medida *por* ele, portanto, sintetiza dialeticamente o vaqueiro (cultura boieira, arcaica) e a pessoa-escritor-diplomata (cultura urbana moderna).

Guimarães Rosa surge, sob essa perspectiva, como verdadeiro símbolo de um projeto transculturador, pois reúne em si as representações dos vários Brasis existentes e via de regra vistos como inconciliáveis. Isso faz do autor não

um tipo de “médium”, a receber mensagens do plano espiritual[23], alguém voltado às questões transcendentais fora do tempo, mas um intelectual totalmente de acordo com o discurso cultural do período, caracterizado pela ideia de síntese e integração nacional. Dos veículos de imprensa em que Rosa publicou novelas, contos e crônicas, a revista *Senhor* ganha destaque por seu projeto editorial, que alia a representação apologética do “Brasil moderno” à valorização da cultura popular, nesse sentido, também um projeto de integração ou conciliação.

A conciliação de universos promovida por Rosa não se dá, entretanto, apenas nos níveis semântico-temático e linguístico-lexical. Rosa aproveita, sem dúvida, o material colhido em suas viagens, verdadeiras “pesquisas de campo”. No plano no conteúdo, são casos, histórias, lendas, cantigas, provérbios; no da expressão, além do vocabulário e de sugestões para a criação neológica, as frases feitas e a oralidade sertaneja. Mas, para além desse aproveitamento, ele promove uma síntese dialética em nível discursivo, a partir da incorporação do diálogo como elemento estrutural do texto. Na década existente entre as publicações de *Sagarana* e *GS:V/Corpo de Baile* situam-se as viagens – que se constituirão verdadeiras travessias – as quais farão o autor passar de uma incorporação mais conteudística da cultura boieira para uma assimilação dialógica de discursos.

Ao elaborar seu projeto de integração, Rosa faz do vaqueiro também um símbolo. Mariano é descrito como “tão de carne-e-osso” que reúne em si tudo o que a literatura toma de empréstimo aos vaqueiros na representação de um tipo. Mariano parece pessoa “tirada da literatura”, é a representação ideal do vaqueiro tornada concreta, ou a concretização de um arquétipo. Na apresentação de

[23] Essa leitura das obras rosianas como frutos de inspiração sobrenatural ou mensagens psicografadas é sugerida pelo próprio autor, razão pela qual parte da crítica a adota. É o caso da gênese de “Conversa de bois”, novela que, segundo o autor, foi “fenômeno interessante”, de “mediunismo puro”, que lhe teria caído “do ou no crânio, prontinha, espécie de Minerva”. Ver: “Confissões – *Sagarana* - Carta de João Guimarães Rosa a João Condé”, suplemento “Letras e Artes”, de *A manhã*, 21/07/1946. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&PagFis=6&Pesq=Jo%C3%A3o%20Cond%C3%A9 (acessado em 16/02/2018).
O estar “fora do tempo” é condição sugerida pelo próprio autor, nas ocasiões em que se afirma como alguém interessado em “eternidades”. Observe-se que, por mais que sua literatura se funde na concepção de eterno ou infinito, contígua às de fluxo e travessia, o escritor participa ativamente de seu tempo por meio de um discurso que é, quando visto sob determinado aspecto, manifestação de um discurso mais amplo e circunscrito em coordenadas temporais.

Mariano: “essa pessoa, este homem, é o vaqueiro José Mariano da Silva, meu amigo”, a própria gradação hiperônimo-hipônimo (pessoa > homem > vaqueiro > amigo) aponta para esse caminho do ideal/abstrato ao real/concreto, ou ainda do inteligível ao sensível. Ao sugerir que a Vida imita a Arte, uma vez que o vaqueiro “real” é que encarna a representação preexistente do ideal, Rosa mais uma vez revela sua afinidade com a filosofia platônica, no que diz respeito aos conceitos de superioridade do mundo inteligível, o das formas perfeitas, e de busca, no mundo sensível, desse ideal.[24]

Ver Mariano como um símbolo presta-se a fazer do vaqueiro um representante da resistência contra a modernização homogeneizadora e neutralizadora de culturas locais. Nesse sentido, o projeto de Rosa é até mesmo mais radical que o divulgado pelos anos JK. A integração, segundo as metas do governo, dar-se-ia com a modernização chegando ao sertão. Rosa deixa evidente que o sertão deve ser baluarte, não contra a modernização, mas contra a aculturação que ela implica.

Ocorrida cinco anos após a viagem de Rosa ao pantanal, a vaquejada em Caldas do Cipó teve o intuito de homenagear e divulgar a cultura vaqueira. Em seu registro do evento, a “reportagem poética” *Pé duro, chapéu de couro*, Rosa faz uma análise histórico-sociológica do vaqueiro *a la* Euclides. Parte explicitamente de *Os sertões* para afirmar que as páginas do livro são capazes de “nos ensinar” o vaqueiro, “sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude”.[25] Reconhece o mérito de Euclides da Cunha, de ter deslocado o vaqueiro do papel de acessório paisagístico, como o viram os românticos, para um quadro ecológico, onde ele é capaz de “exercer sua

[24] A epígrafe, de Joseph Conrad, que antecede o “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano” apresenta a mesma ideia: a de um marujo que parece “mais espanhol” que qualquer espanhol, um espanhol em um quadro, o espanhol como representação e ideia pura:
“*I have known a West country sailor,*
Boatswain of a fine ship, who looked more
Spanish than any Spaniard afloat I’ve ever
Met. He looked like a Spaniard in a picture.”
ROSA, João Guimarães. “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano”, *Estas estórias,* p. 69.
[25] Rosa, João Guimarães. *Ave palavra*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970. (1ª edição). P. 125.

existência". Em seu projeto, Rosa fará do "exercer a existência" um exercer a *resistência.*

Ainda sobre *Pé duro, chapéu de couro*, à análise antropológica do encourado, somam-se certo tom encomiástico com relação a Assis Chateaubriand, então senador recém-eleito pela Paraíba, e uma representação do vaqueiro que parte do arquétipo para se tornar gradualmente mais subjetiva e lírica. Como um continuador do projeto de Euclides, Chateaubriand teria, segundo Rosa, concebido a vaquejada não por vaidade e para chamar a atenção sobre si, mas para fundar a figura do vaqueiro como símbolo e capital cultural brasileiro:

"E vem, agora, imposto de alma, atávico entusiasmo, que não por capricho lúdico ou vanglor ostentatório, Assis Chateaubriand procura os vaqueiros, desembrenha-os, mobiliza-os no águio alevanto de uma adunada, jamboree justo, pow wow de numeração estendida, e faz que representem ante nós sua realidade própria, decorosamente.[26]

E com escopo.

E como símbolo.

Sobre a ambição generosa de prestigiar-lhes a fórmula etológica, o desenho biográfico, o capital magnífico de suas vivências – definindo em plano ideal a exemplar categoria humana do vaqueiro, em fim de fundá-la no corpo de nossos valores culturais". [27]

À maneira do que fora comentado sobre Mariano, "vaqueiro mais vaqueiro que qualquer vaqueiro", Rosa vê na ação de Chateaubriand o intuito de definir o *ideal de vaqueiro*: um verdadeiro mito fundador. O substrato desse texto tem também, portanto, a intenção e o efeito de fazer do vaqueiro um símbolo, como atestam o trecho acima e outros, a começar pela introdução:

[26] Nesse ponto, Rosa acrescenta uma nota de rodapé justificando um possível exagero em seu elogio da iniciativa de Chateaubriand, afirmando que os tempos andam tão céticos e contidos que se teria esquecido a importância de admirar e louvar, quando não de simplesmente reconhecer.
Idem, p. 126.

[27] *Ibidem*, pp. 125, 126.

Reunindo redondo mais de meio milhar de vaqueiros, na cidade baiana de Cipó, no São João deste ano, para desfile, guarda-de-honra, jogos de vaquejada e homenagem recíproca entre o Chefe da Nação e os simples cavaleiros do Sertão Ulterior, o que Assis Chateaubriand moveu – além de colocar sob tantos olhos os homens de um ofício grave e arcaico, precisando de amparo, e de desferir admodo um comando de poesia – foi algo de coração e garra, intento amplo, temero, indiminuível: a inauguração da dinâmica de um símbolo. (grifo meu).

Chamar a atenção para a cultura boieira ("colocá-la sob tantos olhos"), denunciar sua fragilidade ("ofício grave e arcaico, precisado de amparo") e perceber seu potencial literário ("desferir um comando de poesia") estarão, guardadas as diferenças, presentes nos gestos do político e do escritor. Em outros termos, ao encontro do projeto sociocultural de Chateaubriand vem o projeto artístico-literário de Rosa, o que não descarta o teor literário do primeiro (pois o "comando de poesia" é atribuído a Chateaubriand) e o teor político do segundo, num texto em que o escritor-diplomata, sempre supostamente esquivo e reticente, deixa muito clara sua postura. O projeto político-cultural se resume, nas palavras de Rosa, ao parafrasear as de Chatô, a

- prestigiar o capital cultural do vaqueiro para fundar sua categoria humana no "corpo de nossos valores culturais";
- divulgar "a nova marcha cultural do homem para o interior, reluzindo a prédica de Euclides da Cunha que baixou o sertanejo à beira de nós, pedindo-nos para o dentro do país (...)";
- trazer os vaqueiros à capital para desfiles e para o Exército em forma de corpo de cavalaria de "dragões encourados";
- criar um "Parque Nacional dos Vaqueiros"[28].

Se Rosa vê na ação de Chateaubriand a "inauguração dinâmica de um símbolo", suas três viagens (Pantanal, Sirga e Caldas do Cipó), por sua vez, podem ser entendidas como *símbolo de uma inauguração*. A percepção que o autor teria do sertão ulterior; a maneira como conheceria esse sertão a partir do olhar, das vivências e da cultura do vaqueiro e, sobretudo, o modo como se

[28] Rosa, João Guimarães. *Op. cit.,* p.136.

apropriaria de seu discurso para fazê-lo enunciar as narrativas, simbolizam a inauguração, em sua literatura, do projeto transculturador, ou de síntese, cujo auge se dá entre os anos de 1956 e 1962, período no qual se situam suas publicações em *Senhor.* O final da paráfrase em que Rosa interpreta o projeto de Chateaubriand é revelador no que diz respeito à confluência deste com o projeto dele, escritor:

> "Mas, sobretudo, move-o [a Chateaubriand] o intuito de raptar a fórmula do vaqueiro real e ideal, em sua transcendência válida, e dar curso e corações à sua filosofia-de-vida".[29]

O entusiasmo de Rosa pelo que "move" Chateaubriand se explica por ser o mesmo motor de sua literatura, do qual o autor parece adquirir plena consciência a partir de então, o que se efetivaria a partir dos gestos de:

- "captar a fórmula do vaqueiro real": estabelecer com ele o contato corpo-a-corpo. Ouvir falar dele (como nas cartas em que Rosa solicita ao pai "causos" sertanejos), mas, sobretudo, *ouvi-lo falar*, entrevistando-o, conversando, viajando e convivendo com ele, observando-lhe comportamento e valores, anotando sua língua;
- "captar a fórmula do vaqueiro ideal, em sua transcendência": criar a personagem-vaqueiro legitimando-a e inserindo-a num âmbito universal, a partir da compreensão e valorização de sua cultura e visão de mundo;
- "dar curso e corações a sua filosofia de vida": desenvolver o projeto de incorporação do vaqueiro, a ponto de fazê-lo parte reconhecida e reconhecível do capital cultural nacional.

Esse terceiro motivo de Chateaubriand encontra-se formulado pelo próprio Rosa, que, na parte final de *Pé-duro, chapéu-de-couro*, conjectura se, no "país que ainda constrói sua gente de tantos diversos sangues", não será o

[29] Idem, p.136.

sertanejo o “cerne de uma nacionalidade”. O diálogo entre o projeto político-cultural e o projeto literário vem corroborar a tese apresentada nesse trabalho, de que Rosa está longe de ser a voz isolada ou politicamente descompromissada com a qual o quiseram identificar. Ao contrário, o autor tem um projeto de literatura de fundamentação dialética que é parte do discurso cultural e político vigente sobretudo nas décadas de 1950 e 1960.

Quando se fala no discurso cultural de um Brasil que procurava o caminho da civilização sem perder sua essência, poucas figuras públicas serão tão representativas quanto Assis Chateaubriand. Inserido em todas as esferas do poder (empresário, jornalista, senador[30]) Chatô teve também sua “frase” inscrita nesse discurso. A promoção da vaquejada e a idealização da “Ordem do Vaqueiro” são amostras dessa frase, mas ela se escreve, dessa vez, literalmente, também na forma de textos publicados na imprensa. Em janeiro de 1952, *O Jornal* publica “A nova aventura sertaneja”, discurso proferido por Chateaubriand no município de Alcântara, Maranhão. [31] Nele, o aspirante a senador apregoa a inserção da região, de economia agrária, no “Brasil grande”, então limitado por Rio de Janeiro e São Paulo. Esse Brasil deveria lá chegar, em detrimento do movimento contrário, a migração, que, nas capitais, resulta em marginalização. A chegada da civilização ao sertão, num novo advento bandeirante, não deveria implicar a modernização a fórceps, e sim uma

[30] A posse no Senado Federal se dá em 1952, mesmo ano, portanto, da vaquejada em Caldas do Cipó. Os fatos, relacionados, corroboram a ideia de que Chateaubriand tem, entre os itens de sua agenda, ou, em todo caso, de sua propaganda política, o projeto de valorização do que seria um símbolo nacional. VASCONCELOS, Adirson. *Chatô e seu tempo: o Brasil de 1924 a 1968*. Brasília, Thesaurus, 2011.
Vale observar que não se pretende analisar neste trabalho a trajetória de Assis Chateaubriand, sua atuação e suas intenções político-empresariais. Interessa-nos sua participação no cenário dos anos 1950/1960, período em que se dá a produção rosiana estudada, como constituinte de uma poética ou discurso cultural. A mesma observação pode ser feita quanto a Juscelino Kubitschek.

[31] CHATEAUBRIAND, Assis, “A nova aventura sertaneja”. *O Jornal*, 23 de janeiro de 1952. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=A%20nova%20aventura%20sertaneja%20Assis%20Chateaubriand&pasta=ano%20195
Acessado em 07/03/2018.
Ressalte-se que *O jornal* fazia parte dos *Diários Associados*, de propriedade de Assis Chateaubriand.

recuperação de forças regionais primevas. Chatô retoma a imagem dos caranguejos do litoral para tratar do problema da falta de integração entre capitais do sudeste e o Brasil sertanejo:

"Reconheço que no vosso abandono [de Alcântara, representação do Brasil sertanejo] pagamos um trágico tributo à nossa mesma inaptidão de caranguejos de Ribamar para nos articularmos com o corpo e a alma da nação. Ainda vivemos aqui na quase anarquia das tribos dispersas, sem contato entre si. É mais o prestígio da autoridade militar que o do poder civil que nos oferece a fachada deste cimento de integração (...).[32]

Na matéria "A ordem do vaqueiro" (*O Jornal,* 07/03/1952), noticia-se a visita de Chatô a Jequié, Bahia, para receber a "insígnia da Ordem do Vaqueiro". Obviamente, o evento faz parte da campanha para a eleição ao Senado (o jornal inclusive afirma ser a visita o início da campanha para o cargo de senador pela Paraíba, o que traria "benefícios incalculáveis ao Nordeste"). À parte essa intenção, o que emerge do texto jornalístico é a participação na "poética da integração". O empresário e político representante do Brasil moderno recebe, de vaqueiros sertanejos, uma condecoração, investidura que assinala a criação da "Ordem do Vaqueiro":

"Lá [na Fazenda Provisão] o sr. Assis Chateaubriand recebeu das mãos dos vaqueiros da fazenda autêntica roupa de couro e naquele momento em sua homenagem se instituía a 'Ordem do Vaqueiro', sendo o sr. Assis Chateaubriand o grão oficial da ordem. Apesar da cerimônia da entrega da 'comenda' ser à noite, o diretor dos [Diários] Associados antecipou uma avant première e vestiu imediatamente as calças de couro e o gibão com a assistência técnica do vaqueiro Firmino Macário dos Santos (...)". [33]

O cerimonial é equiparado àqueles em que se armavam os cavaleiros da Idade Média. Tal romantização da figura do vaqueiro se encontra também em

[32] CHATEAUBRIAND, Assis. *Op. Cit.*

[33] http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pasta=ano%20195

Acessado em 07/03/2018.

"A ordem do vaqueiro", de autoria de Chatô. Publicado em 28/06/1952[34], o texto é a reprodução do discurso proferido por ele em Caldas do Cipó, em que se deu a vaquejada descrita por Guimarães Rosa em *Pé duro, chapéu de couro*. É esse, portanto, o discurso original que viria a ser parafraseado por um impressionado Guimarães Rosa. Assis Chateaubriand encontra-se diante de vaqueiros e autoridades, entre as quais o presidente da república, Getúlio Vargas, a quem se dirige ao discursar. A despeito de todo o caráter cívico e um tanto quanto oficialesco do evento, as palavras de Chatô são emblemáticas. No jornal, o próprio lide ressalta que o lugar onde se deu a vaquejada, Caldas do Cipó, fica no "sertão baiano *próximo de Canudos*". O massacre de Canudos é, assim, "oficialmente" evocado, e visto como tal. Em seu discurso, o então já senador pela Paraíba fará mais de uma menção ao episódio, com um teor que se pode aproximar de uma retratação:

"Os pais e os avós de alguns destes vaqueiros entraram nas tocaias da aventura de Moreira César, e terão morrido tocando o sino da igreja. O equívoco do passado não se repetirá, e aqui estamos para valorizar este luxuriante potencial humano, salvando-o, sobretudo, do veneno da incompreensão e da erosão dos nossos conceitos de vida civilizada."

A retratação, na forma de reconhecimento da ação oficial em Canudos como equívoco que não se repetirá e da necessidade de se salvaguardar o vaqueiro da visão preconceituosa com que sempre fora representado, evoca Euclides da Cunha. Pode-se dizer que *Os sertões* estão presentes no artigo, também em forma de atualização e correção. Lá, o gaúcho se distingue do jagunço, na célebre passagem de "O homem" ("Tipos díspares: o jagunço e o gaúcho")[35]. Aqui, Chateaubriand faz deles representantes da mesma irmandade:

---

[34] CHATEAUBRIAND, Assis. "A ordem do vaqueiro". *O Jornal*, 28 de junho de 1952. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&PagFis=12815&Pesq=A%20ordem%20do%20vaqueiro%20Assis%20Chateaubriand
Acessado em 07/03/2018.

[35] Enquanto as vestes do gaúcho são "de festa", sua feição é "cavalheirosa e atraente" e a natureza que o cerca é carinhosa e encantadora, o vaqueiro é "um condenado à vida": suas vestes, uma "armadura"; seu aspecto, o de "guerreiro antigo exausto da refrega". Em
CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001. Pp. 211 e 213.

"Não conheço, Sr. Presidente, brasileiros mais dignos de nossa admiração ao lado do bandeirante paulista e do gaúcho, dilatadores da fronteira meridional, e do seringueiro amazônico, quanto o vaqueiro das caatingas do nosso interior".[36]

Da mesma forma, termina o discurso trazendo o gaúcho para a caatinga, após ter aproximado Canudos de São Borja (sem que se esqueça de que o discurso tem como interlocutor o gaúcho Getúlio Vargas, natural de São Borja):

"Presidente Getúlio Vargas: Canudos está ali: a estrada do Cambaio um pouco mais aquém. Geremoabo e Canudos podem chamar São Borja de irmã mais moça. "

"Esteja em sua casa, Presidente Vargas. Os caudilhos também viverão entre as unhas-de-gato e as coroas-de-frade deste nosso sertão".

As palavras de Chatô evocam a *poética da integração* de modo que se poderia chamar até de literal, ao tratarem da necessidade de mais encontros como aquele, a fim de diminuir distâncias geográficas:

"Quem hoje mais que ontem não está convicto da necessidade deste encontro? Tal é a opinião de todos vós, tal é a opinião de todo o Brasil. Separados por enormes distâncias, carecemos de contatos internos, cada vez mais assíduos. Só eles nos farão conhecidos uns dos outros. Só eles contribuirão para reduzir antagonismos evitáveis entre esta e aquela zona geográfica".

Pronunciadas quatro anos antes da posse de Juscelino, as palavras relativas a diminuição de distâncias e redução de antagonismos viriam a figurar em seus discursos desde a campanha até a inauguração de Brasília. Em Chatô, que na vaquejada na Bahia fala de vaqueiros e redime jagunços dirigindo-se ao presidente da república, pode-se ver um mediador, um promotor de diálogo e integração. Daí que suas palavras tenham exercido forte impressão em Guimarães Rosa. Chateaubriand, Juscelino e Rosa: projeto cultural, projeto político e projeto literário cujo denominador comum é a ideia de integração, constituinte de uma poética cultural.

[36] CHATEAUBRIAND, Assis. *Op. Cit.*

Chatô expressa o desejo de aproximar os vaqueiros, diferentes na vestimenta e no trato com o gado, mas iguais “na filosofia de vida”, “na poesia rústica”, “no espírito altaneiro”, “na unidade do perfil”, em suma, em sua essência. A tal “essência” ou ideal de vaqueiro é a concepção do tipo como o símbolo, de que fala Guimarães Rosa.

A “reportagem poética” *Pé duro chapéu de couro*, de Guimarães Rosa, “nasce”, portanto, do impacto exercido sobre ele por um evento promovido em nome da integração e pelas palavras relativas à incorporação do vaqueiro na cultura nacional como “tesouro do ativo brasileiro” (expressão usada por Chateaubriand), isto é, como valioso capital simbólico. Como afirmado anteriormente, esse texto de Rosa será pedra fundamental das obras posteriores, em que a voz viria a pertencer ao homem do sertão.

Vale dizer que a linguagem poética, cuja experimentação se radicaliza a partir de *GS:V,* comparece em *Pé duro*, *chapéu de couro,* como se anuncia na própria classificação de gênero dada ao texto (*reportagem poética*), a qual não deixa de configurar também uma *síntese*: a integração entre linguagem referencial e discurso documental, de um lado, e linguagem poética e discurso literário, de outro:

Mas era que o Chico Pedro não era vaqueiro, e sim um pobre carreiro compago, dono da escravidão dos bois, impossível ele mesmo ciente de amá-los, bebedor do trabalho deles.

(...)

Luxo de lei; luxo louco.

Sair de casa, mão que sim, pé na noite, fim de estrelas, rio de orvalho, pão do verde, galope e sol, deus no céu, mundo rei, tudo caminho.[37]

Entre as viagens de 1947 (Pantanal) e julho de 1952 (Caldas do Cipó, Bahia), situa-se a conhecida viagem pela região de Cordisburgo (maio de 1952), em que Rosa acompanhou uma comitiva de vaqueiros na condução de uma

[37] ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1970. P. 140.

boiada. As anotações feitas pelo autor em suas célebres cadernetas encontram-se no arquivo do IEB, e foram publicadas em volume por ocasião do aniversário de sessenta anos da incursão. Essa viagem, então recém feita, é citada em *Pé duro, chapéu de couro*:

"Pelo quando vim, dias, sertão abaixo, nas abas de uma boiadão sanfranciscano, com respeito aprendi como os vaqueiros nunca deixavam de ler o chão pedrento, de o decifrar, com receio inocente e no automático assesto de mineralogistas." [38]

O trecho evidencia que as duas viagens se complementam. Se essa – a exemplo da anterior, de que resultara o *Entremeio – com o vaqueiro Mariano* – configurara o corpo-a-corpo com o sertanejo-vaqueiro, a segunda representara a tomada de consciência do tipo simultaneamente humano, arquetípico, atávico e social, como um símbolo nacional. Note-se, ainda, o ter, "com respeito", aprendido com os vaqueiros a "ler e decifrar o chão", mesma ideia presente na nota divulgada por *Flan* e na carta em que Rosa relata a experiência de Caldas do Cipó para seu pai. O leitor e decifrador de clássicos e da Hochliteratur se reconhece ignorante nos assuntos do "boi e do povo do boi", ao mesmo tempo em que reconhece a necessidade de ter acesso a esse conhecimento como forma de preservação e, por conseguinte, de resistência.

Assim, em jogo na obtenção da fórmula enunciadora e narrativa em *GS:V,* o que se tem é o autor que vivenciou e processou o contato com o sertão ulterior em três viagens de sumo significado ético e estético, e põe em prática seu projeto de diálogo como procedimento, cosmovisão e discurso, para muito além da ideia de "conversa". O próprio Riobaldo, com quem, aliás, o autor nomeadamente se identifica e se irmana, pode ser visto como um transculturador, um agente do diálogo e das "trocas simbólicas e culturais entre diferentes territorialidades, tradições e sistemas ideológicos".[39] A exemplo de seu *irmão*-criador, que

[38] *Idem*, p.189.

[39] Sobre o papel de Riobaldo como transculturador, ver o estudo de Marli Fantini ("O discurso do entre-lugar") acerca da ideia de fronteira em Guimarães Rosa. Em:
FANTINI, Marli. Guimarães Rosa – *Fronteiras, Margens, Passagens*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 79.
O conceito de transculturação como plasticidade (interpenetração orgânica entre regionalismo e vanguardismo), preservação de cultura local e destreza para integrar tradição e novidade encontra-se

incorpora o diálogo como tema e como forma de discurso, também o ex-jagunço é o mediador entre universos culturais distintos ao mesmo tempo que se faz ouvir por meio de uma situação de fala dialogada.

O transculturador é, sim, um conciliador ou promotor do diálogo, na medida em que a intersecção de culturas pressupõe travessia, trânsito, permeabilidade entre elas. No entanto, há radicalidade no gesto transculturador, posto que seu papel diz respeito a fazer emergir um universo discursivo socialmente desprestigiado, para dotá-lo de protagonismo. Prestigiar a cultura e o discurso do "país do boi" será forma de resistência. Rosa propõe a travessia entre arcaico e moderno, oral e letrado, rural e urbano, mas sem deixar de manifestar a ideia de que é preciso resistir a uma modernização homogeneizadora e aculturadora. O desfecho de *Pé duro, chapéu de couro* explicita esse compromisso:

"Certo, nem é o progresso material obrigatória despaga, nem a sabedoria prega ponto de qualquer retrocesso.

Mas talvez não estejamos desnecessitados de tornar à luz daquilo que, ainda segundo Huizinga, é a condição primordial da cultura, e que verdadeiramente a caracteriza: a dominação da natureza, mas da natureza humana.

***

E esta bem pode vir a ser a moção maior da 'Ordem do Vaqueiro'."

Note-se que, dialética (e diplomaticamente), ele sugere a ideia de resistência, ao mesmo tempo em que pontua a necessidade de atualização e modernização. A modernidade é representada pelo "progresso material", que não é "obrigatória despaga", isto é, não é caso de desespero para ser imposto a qualquer custo[40]. A frase "ainda segundo Huizinga" se explica porque Rosa já o

nos ensaios "Os processos de transculturação na narrativa latino-americana", "Literatura e cultura" e "Regiões, culturas e literaturas", de Ángel Rama. Ver:
RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina.* Org.: Flávio Aguiar e Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo, Edusp, 2001.

[40] A tradução "desespero" se faz a partir de "despaga" como termo da língua espanhola, considerando que a abertura de *Pé duro, chapéu de couro* se dá a partir de intertexto com a literatura espanhola. São de Góngora os versos que constituem a epígrafe:
− *Qué buscades, los vaqueiros.*
− *Una, ay, novilleja, una...*

havia citado no parágrafo anterior, trecho em que o autor de *Homo ludens* avalia que os ganhos em conforto, decorrentes da modernização tecnológica, implicaram a perda da felicidade advinda das coisas simples[41]. Por outro lado, não se propõe, pois não seria sábio, qualquer retrocesso ou manutenção de atraso: "nem a sabedoria prega ponto de qualquer retrocesso". Em suma, a "Ordem do Vaqueiro" constitui um ideal de síntese e integração.

Os anos JK se difundiram como o governo da integração. Ao plano de metas veio juntar-se a "meta síntese", Brasília, utopia da união do país. A julgar pelas palavras do próprio realizador da capital[42], ela seria símbolo de integração, conciliação e diálogo, conceitos e práticas constituintes de um discurso político-cultural. Ao relatar a gênese do projeto de construir Brasília, Juscelino narra um episódio de aspecto anedótico de modo a ressaltar a importância do diálogo:

A conduta que adotei era inédita, e revelou-se da maior eficiência possível. Em vez das populações do litoral, iria falar, em primeiro lugar, aos eleitores do Brasil Central. Daí a razão por que o meu primeiro comício foi realizado justamente em Jataí, cidade perdida nos sem-fins de Goiás. No discurso que ali pronunciei, referindo-me à agitação política que inquietava o Brasil e contra a qual só via um remédio eficaz — o respeito integral às leis —, declarei que, se eleito, cumpriria rigorosamente a Constituição. Contudo, era meu hábito, que viera dos tempos da campanha para a governadoria de Minas Gerais, estabelecer um diálogo com os ouvintes, após concluído o discurso de

e são transcritos da *Lisonjea a doña Elvira de Córdoba, hija del señor de Zuheros* (1613). Esse romance, peça encomiástica dedicada ao senhor de Zuheros e a sua filha, mistura cantiga, narrativa e drama, por meio de diálogos em que vaqueiros procuram por uma novilha especial, representação da donzela homenageada. A mesma mistura de gêneros e a temática da busca estarão presentes em "Cara-de - Bronze", novela de *Corpo de baile*.

[41] Rosa não menciona a fonte da citação, mas é possível que seja trecho de *Nas Sombras do Amanhã: um diagnóstico da enfermidade espiritual do nosso tempo,* de 1935, na medida em que, nesse livro, Huizinga vê com pessimismo os resultados da modernização científico-tecnológica considerando o período entre guerras, o prestígio da ideia de eugenia e a ascensão do nazismo, do qual ele mesmo seria vítima em 1945.

[42] "O núcleo populacional, criado naquela longínqua região, espraiar-se-ia como uma mancha de óleo, fazendo com que todo o interior abrisse os olhos para o futuro grandioso do País. Assim, o brasileiro poderia tomar posse do seu imenso território. E a mudança da Capital seria o veículo. O instrumento. O fator que iria desencadear novo ciclo bandeirante".
KUBITSCHEK, Juscelino*. Por que construí Brasília*. Brasília, Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. p.07.

apresentação da minha candidatura. Punha-me, então, à disposição dos eleitores para responder, na hora, a qualquer pergunta que quisessem formular-me.

Foi nesse momento que uma voz forte se impôs, para me interpelar: "O senhor disse que, se eleito, irá cumprir rigorosamente a Constituição. Desejo saber, então, se pretende pôr em prática o dispositivo da Carta Magna que determina, nas suas Disposições Transitórias, a mudança da Capital Federal para o Planalto Central." Procurei identificar o interpelante. Era um dos ouvintes, António Carvalho Soares - vulgo Toniquinho -, que se encontrava bem perto do palanque.[43]

A voz de um "Toniquinho", que se ergue da multidão para interpelar o aspirante à presidência do Brasil, parece saída de um conto rosiano. Sobretudo, revela a imagem criada por Juscelino de político disposto a ouvir a população do "Brasil Central" em primeiro lugar, e não a do litoral. Cria-se, desde a campanha, a imagem do presidente que irá integrar o Brasil sertanejo.

Diálogo, conciliação e síntese serão, portanto, práticas discursivas rosianas que, como se viu, estão por sua vez "em diálogo" com um discurso político-cultural de integração. A síntese rosiana, dialética, coaduna-se com a própria imagem do autor que, como ressalta o jornal Flan, "harmoniza" universos e discursos culturais em tese inconciliáveis, ou separados por fronteiras rígidas.

[43] Kubitschek, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. P.06.

Capítulo III – TRÊS "ESTÓRIAS" EM *SENHOR*

Uma obra só é digna de interpretação se for interpretada.

(Dominique Maingueneau, *Discurso Literário*)

As forças da liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um "senhor" entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinário de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua.

(Roland Barthes, *Aula)*

A partir dessas considerações acerca de uma poética da integração e do lugar de Guimarães Rosa no campo literário, passo a uma consideração sobre as publicações do autor na revista *Senhor*. Não se trata de descortinar uma relação direta entre o sentido de cada novela e o periódico. Trata-se antes de, a partir do estudo do periódico e de suas relações com discurso cultural, procurar lançar alguma luz sobre a obra do autor em geral, e sobre sua corroboração ou negação desse discurso.

Vale fazer um retrospecto da relação entre Rosa e a imprensa, com o objetivo de situar o autor no âmbito específico de *Senhor*. Em crônica reunida em *Andorinha, andorinha*, Manuel Bandeira afirma, sobre os contos que viriam a integrar *Primeiras estórias* (1962):

"Escrever para jornal é como escrever na areia. Rosa não escreve na areia: Rosa grava na pedra. Para a eternidade. Assim, o que o Rosa está fazendo em O Globo é, capítulo a capítulo, mais um livro, digno de ficar junto de Sagarana, Corpo de Baile, *e* Grande sertão: veredas*".*[1]

Bandeira faz uma distinção esquemática com o objetivo de enaltecer os textos publicados por Rosa, recorrendo a um lugar-comum, que é a associação entre jornal e efemeridade ("areia"), e livro e eternidade ("pedra"). No entanto,

[1]BANDEIRA, Manuel. "Rosa em três tempos", em *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.p.320 (a crônica foi originalmente publicada em 22 jan.1961 – dois meses antes, portanto, da publicação de "Meu tio o Iauaretê" em *Senhor)*.

muito da grandeza, do sentido universalizante, da eternidade alcançada pelas obras rosianas, deve-se à prática, espécie de treino, não diário nem constante, mas recorrente e abrangente, nas publicações na imprensa.

Foi na imprensa que se deu a estreia do autor, com os contos "O mistério de Highmore Hall" (1929), "Khronos kai Anagke", "Caçadores de camurças" e "Makiné" (1930).[2] Nos dez anos que se situam entre seu primeiro livro em prosa, *Sagarana*, em 1946, e as obras de 1956, *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*, o que Rosa escreveu e publicou guarda estreita relação com a mídia impressa, nomeadamente com os jornais *Correio da Manhã* (1947/48), *O Jornal* (1952), e *A Manhã* (1954). Ana Luiza Martins Costa[3] fez um estudo detalhado das relações entre as duas obras-primas de 1956 com especialmente dois textos publicados por Rosa em jornais, resultantes diretos de suas impressões das três viagens a que me referi aqui (em 1947, para o Pantanal, e as outras duas, em 1952 para Minas Gerais e Caldas do Cipó, na Bahia), ao abordar a figura do vaqueiro como símbolo e a poética do diálogo. O "viator", observador atento e recriador-poeta, registra tudo o que vê e ouve – e escreve, no calor da hora, as "reportagens poéticas" "Com o vaqueiro Mariano*"*, a partir da viagem ao Pantanal, e *Pé duro, chapéu de couro*, a partir das viagens a Minas e Bahia. Assim, os monumentais *Grande sertão: veredas* e *Corpo de Baile*, inscritos "na pedra", isto é, surgidos em (grossos) volumes, foram, em parte e protótipo, escritos "na areia", por terem sua origem em impressões que resultaram em textos para reportagens jornalísticas.

Os motivos que levaram Rosa aos periódicos podem ser variados, bem como variaria o grau de conforto sentido por colaborar neles; ainda, assim, procurar entender a relação entre as obras do autor e sua colaboração na imprensa parece relevante para se empreender uma compreensão mais ampla das estruturas textuais, do percurso autoral, do perfil do leitor e do horizonte de expectativas deste, e da inserção do discurso autoral no cultural.

---

[2] Os três primeiros saíram na revista *O Cruzeiro*; o último, em *O jornal.* Os quatro contos foram publicados em volume, com o título *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.

[3]COSTA, Ana Luíza Martins. "João Rosa, *Viator*". Em: *A historiografia literária e as técnicas de escrita.* Orgs.: Flora Süssekind e Tânia Dias. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, Vieira e Lent, 2004.

Um exemplo da relevância da relação obras/imprensa reside no processo de síntese iniciado com os contos publicados em *O Globo*, como indica o próprio autor em confidência a Manuel Bandeira:

− *Começo a escrever, um mundo de coisas, ideias, imagens, reminiscências, me acodem. Escrevo cinco, dez, quinze páginas. É preciso reduzir a três. Começo a cortar, começo a corrigir. O meu desejo é então continuar a corrigir até o fim da minha vida. Mas há que entregar os originais. E no dia seguinte recomeçar coisa nova*.[4]

A concisão deve-se, antes de mais nada, ao espaço de que o autor dispõe no periódico. No jornal *Pulso*, em que Rosa colaborou quinzenalmente entre maio de 1965 e julho de 1967, o espaço é ainda menor, o que explica os contos curtíssimos de *Tutameia.* Assim, abordar adequadamente a estrutura das narrativas rosianas sem considerar o veículo que lhes serviu de suporte, o espaço de que o autor dispunha em cada caso, é deixar de perceber questões relevantes que subjazem à trajetória do artista.

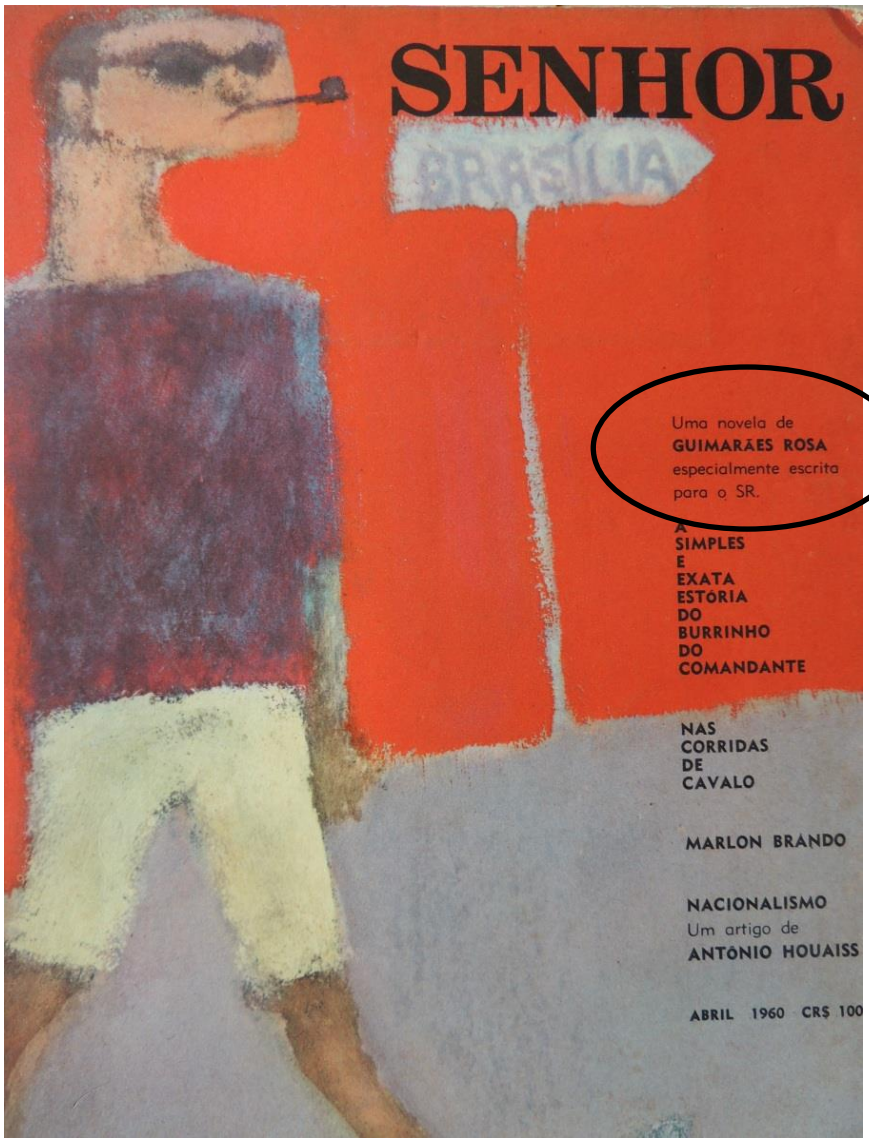
As seis novelas publicadas[5] em *Senhor* são de outra natureza em relação aos contos que apareceram nos outros dois periódicos citados, no que diz respeito à extensão. Mas se articulam com eles, sobretudo os que saíram coetaneamente em *O Globo*, no que tange à expressão de uma poética, a qual se verifica também nas obras de 1956. “As margens da alegria”, por exemplo, publicado em 1º de julho de 1961, narra a viagem do “Menino” a Brasília em construção, viagem que resultará em experiências positivas e negativas, estando entre essas últimas a angústia de se presenciar a derrubada de árvores. A integração do cerrado, do Brasil interior, a chegada da civilização tem seu preço, e ele é representado de forma crítica por Rosa, cujas preocupações se revelam éticas, políticas e ecológicas. Discussão análoga à que a leitura de “Meu tio o Iauaretê” possibilita, como se verá.

[4] BANDEIRA, Manuel*. Op. Cit*., p.319.

[5] Sete foram os textos publicados por Guimarães Rosa em *Senhor,* sendo que “O burro e o boi no presépio” constitui-se de uma série de vinte e seis poemas-quadros relativos a cenas de presépio vistos em museus europeus. Os poemas, de que volto a tratar na Conclusão desta tese, foram posteriormente publicados em *Ave, Palavra*.

"A simples e exata estória do burrinho do comandante", novela apresentada na capa da revista como "*especialmente escrita para o SR."* foi entregue aos editores "depois de meses o importunando à procura de um original, que ele, diplomática e mineiramente, nunca recusava ou prometia"[6]. Consiste numa história de ambientação marítima, em que "mar" e "navegação" assumem sentido alegórico tradicional, já que são tidos por representações da "vida". Essa tópica é coerente com o intertexto predominante, que é *Os lusíadas,* obra citada pelo narrador em seu discurso permeado por digressões de ordem filosófica. O comandante se compara a um diplomata: "O oficial de Marinha tem de ter muito de um diplomata, sabe-se", o que chama a atenção quando se sabe que sua missão no Norte era coibir ofensivas da Coluna Prestes. Trata-se de novela de delimitação temporal específica, o que foge à atemporalidade das histórias rosianas. O narrador, desconfortável por ter de tomar decisões no âmbito político, é "salvo" – metaforicamente - pelo episódio de um burrinho naufragado; este, por sua vez, é salvo – literalmente – pelo narrador, numa inversão do que ocorre em "O burrinho pedrês", de *Sagarana* (1946); mas, como Sete-de-Ouros, o burrinho do comandante é animal identificado com a sabedoria. É relevante que, no lugar do narrador sertanejo, tem-se o narrador-comandante, homem de cultura erudita, versado "nos clássicos", mas que, de qualquer modo, *fala* a alguém: sua narrativa, enquadrada numa situação de conversa, tem início com um travessão.

[6] LOBO, Luiz. "A morte e a morte da Senhor", em:
CASTRO, Ruy (org.). Concepção e coordenação: Maria Amélia Mello. *Uma senhora revista.* São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012. P. 62.



Senhor, no. 14,

Em “Meu tio o Iauaretê”, volta-se ao narrador em contexto de oralidade, que tem um interlocutor “de fora”, o que remete ao doutor que ouve Riobaldo em *Grande sertão: veredas*. Essa novela teria sido escrita alguns anos antes de sua publicação em *Senhor*, em 1961, ao que tudo indica, sob influência da viagem de 1947 ao Pantanal, concebida como imersão num universo de vaqueiros, em que surgem também onceiros e zagaieiros. Como já se observou, essa viagem foi registrada por Rosa em “Com o vaqueiro Mariano”, que consiste num registro da conversa com José Mariano da Silva a partir da necessidade confessa pelo escritor de “aprender mais sobre a alma dois bois”. A situação de conversa, bem como o discorrer de um narrador sertanejo diante de um interlocutor letrado – ou graduado, ou de passagem, como é o caso de “Meu tio o Iauaretê” é estrutura

de que o autor frequentemente se vale. Ainda que nem sempre se possa falar em diálogo propriamente dito, cria-se uma situação dialógica, pois, mesmo que não se ouça a voz do interlocutor, é possível deduzir suas intervenções e perguntas, como se viu anteriormente em trechos dessas obras.

Em "Substância", a história da moça desvalida, recolhida pelo fazendeiro produtor de polvilho ultrapassa o sentido de história de amor tradicional, de conto-de-fadas em que o príncipe rico desposa a plebeia. Todo o problema de Maria Exita residia não em sua origem (mãe prostituída, irmãos criminosos, pai leproso) e condições (trabalho árduo, de quebrar grandes pedras de polvilho, escolhido por ela mesma), mas no preconceito com que os rapazes da região a viam, e que quase leva Sionésio a desistir de se declarar:

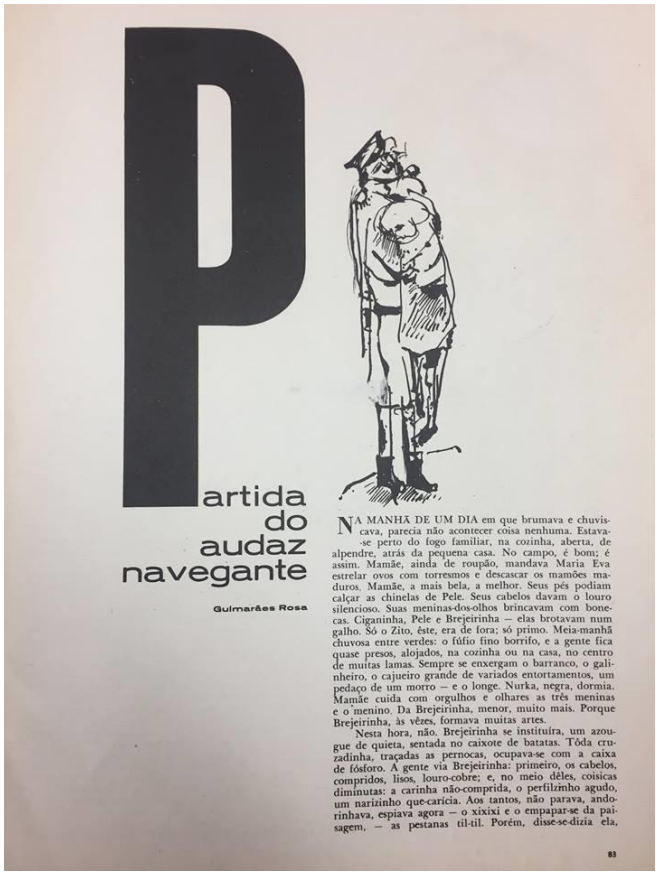
> -- Seria ela igual à mãe? – surpreendeu-se mais. Se a beleza dela – a frútice da pele, tão fresca, viçosa – só fosse por um tempo, mas depois condenada a engrossar e se escamar, aos tortos e roxos, da estragada doença? – o horror daquilo o sacudia."[7]

O conto trata de ignorância e preconceito, e ganha sentido alegórico (a ser retomado na conclusão desta tese) ao se considerar os nomes das personagens, Maria Exita e Sionésio, que apontam para o universo do judaísmo ao evocar o Êxodo e Sião. Embora num outro nível, está claro, a narrativa não deixa de apresentar seu vínculo com a ideia de conciliação.

"Partida do audaz navegante" é peça metalinguística, verdadeira representação da poética de Guimarães Rosa: Brejeirinha, a menina-poeta, criadora e contadora de histórias, crê na ficção e na linguagem como elementos não só modificadores da realidade, mas também eles mesmos *criadores* de outras realidades. Ela leva a irmã Ciganinha e o primo Zito a se reconciliarem (onde se vê, ainda essa vez, o *topos* do diálogo), a partir da história que começa a contar no momento que este, após um desentendimento, ameaça partir sob a chuva; leva a outra irmã, Pele, de uma postura de desconfiança e zombaria, a

[7] *Idem,* no. 38, abril de 1962.

uma de curiosidade e entusiasmo pela história inventada; transforma o estrume no chão, que Pele maldosamente identificou ao “aldaz navegante”, em navio enfeitado guiado por um marinheiro destemido; cria entusiasmo e poesia nas crianças ao redor: “Contudo, e felizes, alguma outra coisa se agitava neles, confusa – assim rosa-amor-espinhos-saudade.”[8]



Partida do audaz navegante

Guimarães Rosa

NA MANHÃ DE UM DIA em que brumava e chuviscava, parecia não acontecer coisa nenhuma. Estava-se perto do fogo familiar, na cozinha, aberta, de alpendre, atrás da pequena casa. No campo, é bom; é assim. Mamãe, ainda de roupão, mandava Maria Eva estrelar ovos com torresmos e descascar os mamões maduros. Mamãe, a mais bela, a melhor. Seus pés podiam calçar as chinelas de Pele. Seus cabelos davam o louro silencioso. Suas meninas-dos-olhos brincavam com bonecas. Ciganinha, Pele e Brejeirinha — elas brotavam num galho. Só o Zito, êste, era de fora; só primo. Meia-manhã chuvosa entre verdes: o fúfio fino borrifo, e a gente fica quase presos, alojados, na cozinha ou na casa, no centro de muitas lamas. Sempre se enxergam o barranco, o galinheiro, o cajueiro grande de variados entortamentos, um pedaço de um morro — e o longe. Nurka, negra, dormia. Mamãe cuida com orgulhos e olhares as três meninas e o menino. Da Brejeirinha, menor, muito mais. Porque Brejeirinha, às vêzes, formava muitas artes.

Nesta hora, não. Brejeirinha se instituíra, um azougue de quieta, sentada no caixote de batatas. Tôda cruzadinha, tracadas as pernocas, ocupava-se com a caixa de fósforo. A gente via Brejeirinha: primeiro, os cabelos, compridos, lisos, louro-cobre; e, no meio dêles, coisicas diminutas: a carinha não-comprida, o perfilzinho agudo, um narizinho que-carícia. Aos tantos, não parava, andorinhava, espiava agora — o xixixi e o empapar-se da paisagem, — as pestanas til-til. Porém, disse-se-dizia ela,

83

Senhor, no. 39. Arte de Babinsky.

Em “A estória do homem do pinguelo”, a história contada por um narrador sertanejo é intercalada pelas reflexões de um comentador culto, o qual analisa não só o enunciado, mas a própria enunciação, de modo a, por vezes, “traduzir” as palavras do narrador sertanejo para um registro culto e poético. As vozes dos dois, no entanto, interseccionam-se no final: palavras de um são usadas pelo outro e vice-versa; o refrão do narrador (“pouquinha dúvida”) aparece na enunciação de seu comentador, o que deixa implícita uma supressão de limites

[8] *Ibidem,* no. 39, maio de 1962.

entre o letrado e o iletrado, o erudito e o popular, o urbano e o sertanejo, vale dizer, a conciliação dialética entre esses polos. A valorização deste último é explícita no conto, pois o narrador, que se chama José *Reles*, isto é, o homem comum, quase anônimo, tem papel decisivo no sucesso de duas personagens que pareciam condenadas ao fracasso, ao colocá-las em contato uma com a outra.

Em "Nenhum, nenhuma", o narrador vive uma experiência de caráter onírico ou metempsicótico em que se vê numa casa de fazenda habitada por uma velha, um velho e uma moça. Um moço parte após ser rejeitado pela moça, e leva consigo o menino. Ao fim do conto, este se revela o narrador da história, chegando a casa e revendo o pai e a mãe, os quais se teriam "esquecido de tudo": a moça e o moço apaixonados que foram no passado – ou até em outra existência. A mescla de perspectivas e vozes se dá ao longo de toda a narrativa, que começa em terceira e termina em primeira pessoa.

Considerando-se o conjunto dessas seis narrativas, percebem-se forças conflitantes ou opostas que permanecem em tensão ("Meu tio o Iauaretê" e "Nenhum, nenhuma") ou se resolvem de modo dialético, já que em "A simples e exata estória do burrinho do comandante", "Substância", "Partida do audaz navegante" e "A estória do homem do pinguelo" as adversidades superam-se ou anulam-se. No entanto, ainda que em "Meu tio o Iauaretê" não se possa falar em conciliação no nível da fábula, pode-se observá-la no nível da linguagem, pois o universo iletrado é não só *representado* por meio dela, o "jaguanhénhém" falado pelo onceiro, como também *apresentado*, como demonstrou Haroldo de Campos pouco depois da publicação dessa novela em *Senhor.* O "tupi-onceiro" cria um universo refratário à razão, em que o falante se metamorfoseia em onça[9].

Um outro grupo ainda, dentre essas seis narrativas, pode ser formado segundo o critério das que tratam direta ou indiretamente do sertão, que são "Meu tio o Iauaretê"; "Substância", "Partida do audaz navegante" e "A estória do

[9] CAMPOS, Haroldo de. "A linguagem do Iauaretê", em *Metalinguagem e outras metas.* São Paulo, Perspectiva, 1992. (Esse texto fora publicado em Dezembro de 1962, no Suplemento literário de *O Estado de São Paulo*).

homem do pinguelo” - por meio de seus narradores, de suas personagens e ambientação, mas, como se observou, sobretudo por meio de uma linguagem que mais consubstancia o sertão que o recria ou representa. Nesse sentido, essas histórias partilham, se não da ideia de conciliação, como fica sugerido na identificação de narradores em “A estória do homem do pinguelo”, da ideia de problematização do “Brasil profundo”.

Nesta tese, os objetos de análise serão as três primeiras novelas publicadas na revista, “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, “Meu tio o Iauaretê” e “A estória do homem do pinguelo”. A justificativa para a escolha é que as três, de certa forma, constroem-se sobre uma estrutura dialógica: a primeira, na forma da conversa da qual surge o “caso” do burrinho marítimo; a segunda, na fala do onceiro-onça, também inserida na moldura da conversa; a terceira, sob a forma da alternância entre a narração do iletrado e o comentário do erudito, como num jogral. Tais novelas, portanto, estabelecem, cada uma a seu modo, a relação com certa poética vigente, caracterizada por um discurso de integração e síntese.

Ao comentar a noção de “campo”, Maingueneau ressalta que, no âmbito literário, esse conceito só pode ser entendido enquanto “fronteira”, uma vez que não há nada próximo de um “lugar” ou “território” fixo, delimitado e unívoco a que escritores pertencem ou convergem. No entanto, o literário é discurso constituinte (o discurso de autoridade, não no sentido de poder, mas no de legitimidade), o que implica que ocupe um “espaço” social, a que o autor chamará de “negociação entre o lugar e o não lugar” ou “paratopia”. O artista será aquele que pertence sem pertencer. Comumente, *pertence pelo discurso* e *não pertence no plano empírico/biográfico*, caso de funcionários-modelo como Kafka e Pessoa, de cotidiano ordinário e que se absorvem pela criação. Não “pertencem” pelo que vivem ou fazem, mas pelo escrevem.

No caso de Rosa, tem-se caso diverso. O pertencimento do autor se dá, em grande proporção, pela figura pública e pelo lugar social que ela ocupa. Como se viu, a figura do escritor-diplomata é assunto de notícia, notas, matérias, reportagens especiais. É evidente que Rosa também pertence ao campo em

decorrência de seu discurso literário – seu estilo ou "assinatura". "Inovador", "moderno", "radical" - serão alguns dos adjetivos com o que o saudará a crítica, elemento constitutivo do campo. Ainda assim, a radicalidade será o motor de sua paradoxal *inserção no entre-lugar* da paratopia. Esse mesmo discurso merecedor da aprovação da crítica quanto à invenção, à "genialidade", será paratópico em razão do *inscritor,* presente nos narradores que, eles sim, têm muito mais a ver com o "não pertencer", com o estar fora não só do campo como também de qualquer discurso constituinte. Maingueneau estabelece a diferenciação entre as instâncias da *pessoa, do escritor* e do *inscritor*, da qual me valerei aqui.

"A denominação 'a pessoa' refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. 'O escritor' designa o ator que define sua trajetória na instituição literária. Quanto ao neologismo 'inscritor', ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto (aquilo que vamos chamar adiante de 'cenografia') e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista...". Note-se que "os enunciados da literatura oral também supõem 'inscritores', ainda que sua estabilização se resuma à memória". [10].

No caso de Guimarães Rosa, a pessoa civil é atrelada à profissão de diplomata; o escritor, ao artista original e inventivo, ganhador de prêmios, que frequentemente promove a própria identificação com a figura do vaqueiro; o inscritor é o vaqueiro propriamente dito, o jagunço, o capiau que assume a voz enunciadora do discurso.

O que se pretende a partir deste capítulo é verificar como esses narradores, representantes de um universo arcaico e periférico, fazem da literatura rosiana um lugar de tensão crítica entre o "pertencer", e o que fica relegado à marginalidade, ao "não-pertencer". As novelas "A simples e exata estória do burrinho do comandante", "Meu tio o Iauaretê" e "A estória do homem do pinguelo", publicadas em *Senhor*, serão interpretadas por esse viés, numa

[10] Maingueneau, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo, Contexto, 2012. P.136.

leitura que não só as considera como publicações primevas (em relação aos livros), mas as leva em conta como partes de um discurso maior, constituído, num primeiro círculo, pela própria revista em que vieram à luz. A despeito de todo seu caráter de vanguarda no conteúdo e no design, *Senhor* é manifestação de um discurso constituinte, do *establishment*, da inserção num meio sociocultural conhecido e reconhecido. O mesmo se pode dizer dos discursos literários que a frequentam, já reconhecidos (casos de Clarice Lispector, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes), mas cuja legitimidade é reforçada pelo *midium*. Ainda assim, a despeito do pertencimento à literatura institucionalizada; dos "prêmios, academias, antologias, lugares ao sol" garantidos a Guimarães Rosa e muitos de seus colegas colaboradores em *Senhor*, o discurso literário pautado pela invenção artística, pela ruptura e pela expressão da perspectiva do marginalizado situa o autor num polo paratópico, marginal e heterodoxo:

"A situação paratópica do escritor o leva a identificar-se com todos os que parecem não ser incluídos nas linhas divisórias da sociedade: boêmios, judeus, mulheres, palhaços, aventureiros, índios americanos... a depender das circunstâncias.

(...)

O artista boêmio é menos um nômade no sentido habitual do que um contrabandista que atravessa as divisões sociais. Seja ele preceptor numa família rica, bibliotecário de algum príncipe ou de algum ministério, capitalista, professor de colégio... o escritor ocupa seu lugar sem ocupá-lo, no compromisso instável de um jogo duplo." [11]

Esses trechos podem iluminar um tanto do que vemos como uma situação paratópica de Guimarães Rosa. De acordo com o segundo, o lugar socialmente estabelecido pela pessoa do escritor pode variar (podendo-se incluir a ocupação de *diplomata*, por exemplo, na lista de Maingueneau); ainda assim, seu lugar *como escritor* será um *entre-lugar*. Rosa funda sua literatura nesse âmbito, e ele pode ser identificado no tipo mencionado no primeiro trecho, que é o de gente marginalizada. Nesse caso, na lista de Maingueneau se poderiam incluir

[11] Idem, p.99.

jagunços, capiaus, beatos, loucos, visionários, prostitutas, crianças, animais, índios onceiros, a pária Mula-Marmela, de “A benfazeja”; os doidos e “bobos” de “O recado do morro”; a menina-profeta, de “A menina de lá”; as parentes de Sorôco, de “Sorôco, sua mãe, sua filha”; os bois-filósofos, de “Conversa de bois”; o homem-onça de “Meu tio o Iauaretê”, entre certamente outros.

Assim, o *diplomata-escritor*, pertencente a um lugar estabelecido e reconhecido, transveste-se de *viajor-vaqueiro,* personagem marginal[12], e vira notícia de jornal, mas é o *inscritor* que o situará no não-lugar da paratopia, por meio de sua fala ou enunciação. Simultaneamente artístico, moderno, experimental, e calcado nos arcaísmos e regionalismos; simultaneamente culto e representação de enunciações orais, em primeira pessoa, de matutos e iletrados, esse discurso será, por estar nesse entremeio, o do não-lugar, e que pode corresponder ao *entre-lugar* de que trata Marli Fantini no estudo que fez sobre a tópica e os procedimentos de *fronteira* em Guimarães Rosa[13].

Para ressaltar a paratopia do escritor, Maingueneau a detecta na vinculação, urdida no Romantismo, entre o parasitismo criador e o “papel” da mulher, na verdade, associado à improdutividade. Parte da fórmula de Flaubert,

[12] No que tange à “marginalidade” do tipo – o vaqueiro, o sertanejo, o retirante – verdade é que vingou, no encalço do engajamento e do Regionalismo de 1930, ainda à época de *Sagarana* (anos 40) e posteriormente, o projeto de valorização do vaqueiro. A produção cultural em torno desse tipo sai do âmbito popular (do livreto, do cordel, da música “caipira”) e chega a um meio erudito e/ou intelectualizado, como o Cinema Novo e a própria literatura roseana. Ainda assim, o vaqueiro será a “inspiração”, o “tema” ou *topos* literário, mas permanecerá à margem em termos sociais. O próprio Mariano, que serviu a Rosa como fonte de casos e da relação com a natureza e os animais, diz-se magoado por entender que o autor o teria esquecido, ao não lhe enviar um exemplar de *Entremeio com o vaqueiro Mariano* (a matéria saiu em *Flan,* intitulada “O personagem fala sobre o autor” - Arquivo IEB, Fundo João Guimarães Rosa, R2, 172). Posteriormente, a marginalização do tipo social que trabalha, paradoxalmente, na construção da “capital da integração”, será inspiração literária. É o caso de *O vaqueiro voador*, poema-romance sobre a morte de um dos sertanejos que deixaram seus lares para trabalhar na construção de Brasília – e morreram anonimamente. Aboiando nos andaimes e “vaquejando no cimento”, o vaqueiro despenca do alto em um acidente e “Ei-lo caído de bruços / Para o campo paramentado / Peitoral, perneira, gibão / Chapéu passado o barbicacho / Voou no rabo da rês / Mas só chão havia embaixo”. Esse “romance” é inspirado no documentário de Vladimir Carvalho, *Brasília segundo Feldman*, de 1980, o qual, por sua vez, resgata as imagens feitas pelo americano Eugene Feldman em 1959, durante a construção de Brasília.
BONFIM, João Bosco Bezerra. *Romance do vaqueiro voador*. São Paulo, Callis Ed., 2010.
Rosa incorporará o vaqueiro/sertanejo, na figura do jagunço, dialogicamente a partir de *Grande sertão: veredas*, quando este não será só um “tipo” ou um “topo”, mas *o inscritor, o enunciador* do discurso.
[13] FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac, 2003.

“Madame Bovary sou eu”, para constatar não uma identificação pura e simples entre autor e personagem, mas para analisar como os embates desta contra a ordem burguesa têm paralelo com a figura do escritor, “cigarra” num mundo de “formigas”. Também Fantini irá recorrer à fórmula flaubertiana para citar a rosiana: “provavelmente, eu seja como meu irmão Riobaldo” e apontar a homologia entre autor e personagem no que diz respeito à intenção daquele de “afiar suas ‘armas’ para atacar as várias formas de injustiça social e de defasagem cultural materializadas no contexto histórico de que ele provém”. A homologia seria especular, sendo que o escritor-jagunço (ou vaqueiro) corresponde ao jagunço-letrado, os quais teriam um “alternativo ‘projeto-piloto’ em insurgente confronto com o projeto político de modernização brasileira e latino-americana”. [14]

Ao que Maigueneau entende como *paratopia*, que é o *lugar-não-lugar*, Fantini nomeia de *entre-lugar*. O primeiro enfatiza o lugar indefinido e/ou transgressor do escritor. A segunda, em leitura de Ángel Rama, seu papel transculturador, qual seja, o de mediador da “travessia” entre universos culturais distintos e distantes. O segundo pode ser viabilizado pelo primeiro. Nesta leitura das novelas de Rosa, entendemos que a paratopia do autor, seu lugar de pertencimento e simultâneo não-pertencimento é que permite que o escritor seja o mediador, o integrador, o que realiza a síntese os tais universos.

Ambos os conceitos interessam aqui. Por um lado, a condição paratópica de Guimarães Rosa se flagra em sua situação social canônica, oficial, político-acadêmica e urbana – correspondente à pessoa e ao escritor - que coexiste com sua situação discursiva marginal, transgressora e sertaneja – correspondente ao inscritor. Por outro, e em consequência disso, seu “entre-lugar” é o que permite o papel mediador, o qual, por sua vez, o situa como um resistente. Para Fantini, Rosa tem um “plano-piloto” que entra em confronto com o projeto político de modernização brasileira, que consiste justamente na resistência contra a homogeneização que esta implica. A resistência é projeto literário de Guimaraes Rosa, sendo que seu modo de resistir se faz por meio do diálogo e da síntese

[14] FANTINI, Marli. *Op. Cit.,* P.56.

dialética. Garantir a sobrevivência da cultura sertaneja, um dos pilares de seu projeto literário, implica realizar uma poética do diálogo, que leve em conta contradições e jogos de força para buscar uma síntese entre eles, um vislumbre de conciliação. Nesse ponto exatamente reside a coincidência do projeto roseano com o discurso veiculado por *Senhor.*

O Brasil tem um projeto-piloto, o da integração do país, simbolizado por Brasília. A integração deve ser levada a cabo, ainda que à custa, como se sabe, da descaracterização cultural e geofísica do Brasil arcaico, já que a outra palavra de ordem, a modernização, tem o mesmo valor na equação desenvolvimentista. Rosa tem também o projeto da integração, o que seria um ponto de articulação com o discurso propagado nos – e pelos – anos JK. Mas a modernização não tem o mesmo peso em sua equação, uma vez que ele intui como ela começa a neutralizar e mesmo anular a energia cultural regional. Daí que o diplomata de postura discreta comumente interpretada como conservadora, seja o rebelde quando escritor, ou melhor dizendo, quando narrador/inscritor/enunciador, papel em que assume a postura de resistência contra a desfiguração ou até anulação do "Brasil profundo".

A leitura das três primeiras novelas publicadas em *Senhor* pretende corroborar o lugar de inclusão e exclusão do autor, por conta tanto do sentido dos textos quanto de seu suporte material: a revista e o discurso de que ela é parte.

Capítulo IV – "A SIMPLES E EXATA ESTÓRIA DO BURRINHO DO COMANDANTE": TOPIA E PARATOPIA DO AUTOR

O texto empurra sempre para mais longe – e é esse movimento de miragem que tentei descrever e justificar há pouco, ao falar da literatura – ele empurra para outro lugar, um lugar inclassificado, atópico, por assim dizer, longe dos topoi *da cultura politizada, esse constrangimento de formar conceitos, espécies, formas, fins, leis..."*

Roland Barthes, *Aula*

A ESTÓRIA DO BURRINHO – E DE SEU RESGATE

O oficial de marinha tem de ter muito de um diplomata.

O sr. Sabe, o mar ensina pouca lógica.

(G. Rosa)

"A simples e exata estória do burrinho do comandante" deu início à colaboração de Rosa em *Senhor*, na edição de abril de 1960. Como se viu, de acordo com a capa, ela teria sido obra escrita especialmente para a revista. Na novela, volta à cena o animal que protagoniza a primeira novela do primeiro livro publicado por Rosa, "O burrinho pedrês", de *Sagarana.* Mais uma vez, tem-se o burrinho enfrentando a água: enquanto Sete-de-ouros, símbolo de sabedoria estoica, é o sobrevivente do rebojo criado pelo cheio Riacho da Fome, o burrinho do Comandante será sobrevivente de naufrágio ao ser resgatado pelo narrador. Neste caso, ele não é protagonista, como o título sugere, nem personificado, como Sete-de-Ouros; é "evento" capaz de reconduzir o narrador à calma, à sabedoria e à certeza que lhe vinham faltando.

O Comandante é o narrador da aventura. A narrativa, como é tão comum à obra rosiana, é emoldurada pela situação de diálogo ou, melhor dizendo, de conversa, dada a presença de um interlocutor a quem se fala. Diferentemente do que recorre nas narrativas do autor, quem fala é um narrador culto, versado em clássicos, sobretudo em Camões, sendo *Os Lusíadas* o principal intertexto presente na novela. Também a ambientação é ímpar na literatura rosiana, pois

se trata de uma missão política confiada a um oficial de marinha, passando-se a ação em alto-mar e no litoral maranhense. A novela é dividida em 27 partes. Além de ser o produto dos números 3 e 9, tão estimados por Rosa dado seu sentido esotérico[1], o número não só é o mesmo do ano em que se extinguiu a Coluna Prestes, 1927, fato histórico a que a novela se refere, como também é o número de meses que durou a marcha comandada por Luís Carlos Prestes[2].

Uma paráfrase da fábula, mais útil aqui que um resumo, pode ser a seguinte: um narrador institui uma cena de conversa; ele é interlocutor do Comandante, que lhe mostra a fotografia de um burrinho, "presente do mar". Para contar a história de como o mar lhe trouxera o burrinho, abre-se o travessão e tem início, na segunda parte, a narração do Comandante, protagonista da história e que assumirá o papel de narrador/inscritor até o final. Convocado para uma missão oficial, o Comandante parte para o Maranhão. Por se tratar de "carta-de-prego, como em tempo de guerra", isto é, de informação sigilosa, ele poderia abrir o ofício apenas em alto mar, na Bahia ou em Pernambuco. Só então viria a saber que seu dever seria ajudar, se preciso fosse, na detenção da Coluna Prestes, que para lá se dirigia, ou, no mínimo, atuar na intimidação da marcha. No comando do destróier "Amazonas", o narrador empreende a viagem ao Nordeste, durante a qual viria a enfrentar grave temporal na região de Abrolhos e se submeter a quatro noites em claro.

---

[1] Como se sabe, nove é o número de novelas de *Sagarana e Estas estórias. Corpo de baile* tem sete, e elas viriam a ser divididas em três partes. *Tutameia* tem como subtítulo *Terceiras estórias*, e as *Primeiras estórias* são vinte e uma, número também múltiplo de três.

[2] Pesquisadores eventualmente divergem quanto a essa duração; vinte e sete é o número citado, entre outros, por Anita Leocádia Prestes em artigo sobre os noventa anos da Coluna (2014):
"Momento culminante do tenentismo, cujo programa de reformas de cunho liberal (voto secreto, representação e justiça, liberdades públicas, etc.) adotara, a Coluna Prestes, durante sua marcha de 25 mil quilômetros, com a duração de *2 anos e 3 meses*, através de 13 estados do Brasil, ao vencer 18 generais governistas e tentar a derrubada do presidente Artur Bernardes, contribuiu significativamente para debilitar o poder das oligarquias agrárias - o sistema de dominação oligárquico - então vigente no país".
https://www.brasildefato.com.br/node/27823/
Também no estudo de Maureli da Costa Santos sobre a passagem da Coluna Prestes pelo Maranhão é possível encontrar esse dado; ver:
Santos, Maureli da Costa. *A marcha dos revoltosos: passagem da coluna Prestes pelo Maranhão.* São Luis, SIOGE, 1991. P. 18.

Ele e sua tripulação chegam a São Luís, onde são recebidos por imprensa e autoridades, inclusive o governador. O comandante descreve os dias que seguem como uma "vida de anfíbio", por participar de almoços, jantares, reuniões no Palácio, em terra, estando hospedado no destroier, na água. Serão dias de angústia, dados os boatos sobre a chegada da Coluna e às desconfianças e suspeitas vindas dos oficiais, e das que o narrador também nutria em relação a eles. A angústia se agravará, pois o Comandante vem a se encontrar no meio de um fogo cruzado: enquanto o General propõe que o "Amazonas" seja deslocado para a foz do Parnaíba, onde barraria a invasão da Coluna, o Governador é contrário à ideia[3]. O comandante expressa o incômodo que essa situação lhe causa, por exigir habilidade com jogos políticos. Para aguçar as inquietações do dia, ao regressar ao navio, recebe a notícia de que um marinheiro havia sacado faca numa briga.

Então, contemplando a paisagem, o Comandante avistou um navio cargueiro que, para seu espanto, ia "apinhado de burros"; vinha do Sul, e seguia para o Pará, tendo parado no porto de São Luís para fazer escala. Vem a noite, e o Comandante não dorme, tomado por temores e preocupações. Amanhece, e um dos marinheiros sugere que o Comandante compareça ao Palácio para se inteirar de boatos. Este desconversa e, ao olhar para o mar, revê o cargueiro dos burros, que voltava devido a avaria no leme. O conserto, embora se faça no intervalo de baixa da maré, num banco de areia, não é tranquilo, porque o barulho assusta os burros. A solução será retirá-los do navio, com um guindaste. No meio do processo, os animais vão todos para o mesmo lado da embarcação, com o perigo de tombá-la; daí que os homens passam a gritar "Burros n'água! burros n'água!". A situação piora, pois a maré começa a subir. Nova confusão, ao instarem pelo embarque dos burros.

[3] O substrato histórico da novela é explícito em vários detalhes, como se demonstrará. No que tange às divergências entre Governador e General, de que o texto trata, elas ocorreram no sentido de que o segundo foi enviado ao Maranhão por suposta incompetência do primeiro, ou desconfiança dos partidários do presidente Artur Bernardes, já que nesse estado muitos chefes locais estavam apoiando a coluna. Ver nota 48 deste capítulo.

Um deles ruma então para o destroier, mesmo tendo três homens em seu encalço, e mesmo tendo deles escapado "por três trizes"[4]. O burrinho então alcança o canal, e nada rumo ao "Amazonas". Cansado, parece que vai sucumbir e se afogar, quando a tripulação une esforços para resgatá-lo e salvá-lo. O comandante decreta o burrinho propriedade do "Amazonas", pois, de acordo com a ética náutica, tem-se o "direito de salvagem" sobre um salvado. O burrinho é içado ao navio, para a alegria da tripulação do *Amazonas* e dos navios que assistiam ao resgate; e também para alívio do narrador, que se sente em "convalescença", como se "tivesse rezado". O animal pertenceria à União, seria leiloado, e viria a morrer no sítio de um amigo do Comandante. Laconicamente, o narrador encerra a narrativa, sugerindo ter resolvido o impasse Governador-

[4] Abordamos anteriormente a importância do três para Guimarães Rosa. Aqui, os três homens, os "três trizes" são a concepção esotérica do número posta em prática no manejo literário dos significados míticos e arquetípicos. A presença sistemática do *três* na obra do autor, no *triângulo* (inscrito no círculo) que marca Nhô Augusto; na "*Terceira* margem do rio"; nas *Terceiras estórias* costuma, como no resgate do burrinho, apontar para a transcendência representada pelo número, tanto nos mitos (como nas tentativas ternárias dos heróis até a consecução de um feito) quanto nos textos esotéricos ou sagrados. O três é a transcendência na medida em que supera a dualidade, o que remete à dialética que funda a cosmovisão do autor. O "terceiro passo" é o movimento, a "travessia", o ir ao encontro do destino, ao cumprimento da missão, ou pelo menos à transformação pessoal. Nesse sentido, tem significado análogo ao do círculo, do qual se tratará adiante.
Quanto ao *topos* da ação desenvolvida em três momentos, tomo por base textos de fundo mítico como *O Guarani*, de José de Alencar, na "cena estupenda, heroica, sobre-humana", "uma sublime loucura", que foi o salvamento de ambos, ele e Ceci: "Três vezes os seus músculos de aço, estorcendo-se, inclinaram a haste robusta; e três vezes o seu corpo vergou, cedendo a retração violenta da árvore, que voltava ao lugar que a natureza lhe havia marcado."
Alencar, José de. *O Guarani*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999. P.504.

e a interpretação que faz Fernando Pessoa, em *Mensagem*, do episódio do Gigante Adamastor, de *Os Lusíadas:*

Três vezes do leme as mãos ergueu,
Três vezes ao leme as reprendeu,
E disse no fim de tremer três vezes:
«Aqui ao leme sou mais do que eu:
Sou um povo que quer o mar que é teu;
E mais que o mostrengo, que me a alma teme
E roda nas trevas do fim do mundo,
Manda a vontade, que me ata ao leme,
De El-Rei D. João Segundo!

PESSOA, Fernando. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992. P.79.

O esoterismo atribuído ao número três associa-se ao sentido providencial e místico que o Comandante imprime ao aparecimento do animal.

General: a solução, proposta por ele, foi enviar alguns de seus marinheiros ao delta do Paraíba – e não ir até lá com o destroier – onde combateram com "mínimas baixas". Tendo terminado sua missão, o destroier toma o rumo de volta.

Um comentário sobre essa novela, mais a respectiva interpretação, deve tratar da ambientação marinha, inusitada em relação à obra rosiana, em geral. Toda a ação narrada pelo Comandante se passa no mar, em oposição às recorrentes paisagens sertanejas. É possível que o mar tenha comparecido aqui para tornar o universo da novela mais próximo do leitor de *Senhor.* A referida edição traz na capa a chamada "Especialmente ***escrita*** para a Sr." No entanto, além de o assunto ser "datado", sendo o fato (a Coluna Prestes) já antigo em relação ao ano de publicação, também o estilo diverge daquele que já então caracterizava a "assinatura" de Rosa, o estilo pós-*GS:V*, também encontrado nas novelas coetaneamente publicadas em *O Globo* e que viriam a compor *Primeiras estórias*.

Assim, num esquema comparativo, enquanto contos como "A terceira margem do rio", "A menina de lá", "Um moço muito branco", "O espelho" traziam o sertão mítico, grandes questões metafísicas, e personagens inquietantes e/ou marginalizadas, como as parentes de Sorôco, Ninhinha, Brejeirinha, Mula-Marmela, e uma linguagem poética e neológica, "A simples e exata estória do burrinho do Comandante" concebe ambientação marinha; um protagonista a serviço do governo federal, representante do *status quo*, reticente e evasivo; uma linguagem classicizante, coerente com a personagem e com o intertexto camoniano, mas muito distante de qualquer "falar sertanejo" ou popular, e até exalando certo pedantismo (este, presente desde o título, longo e despistador). A esse respeito, quando se compara a versão publicada em *Senhor* com a que integra *Estas estórias*, verifica-se ser a linguagem, nesta última, ainda mais rebuscada, reveladora do retrabalho rosiano, e calcada na erudição lexical, como se percebe nos seguintes exemplos:

Senhor	***Estas estórias***
“Adejavam pares de gaivotas”.	“*Deadejavam drapes* pares de gaivotas”.
“Desci, de uniforme branco”.	“Desci, sob os dourados da farda”.
“Os marinheiros instigavam-no [o burrinho] a que viesse, viesse, quase imploravam”.	“Os marinheiros instigavam-no [o burrinho] a que viesse, viesse, quase *requeriam quejanda* rapidez de espírito”.
“Eu estava em oblíquas!”	“Eu estava *em loxodrômicas*!”
“(...) apreciando os sucessos que narrei”.	“(...) apreciando *as solércias que referi*”.

Entretanto, o que sobretudo faz pensar na novela como texto não *escrito* para *Senhor,* mas *resgatado* para *Senhor,* são as anotações e desenhos que compõem os estudos para a obra. Sem data, eles incluem listas de termos relativos a mar, pesca e peixes; um mapa (desenhado) da costa de São Luís, Maranhão, com a representação do dique natural formado, e um X indicando a posição do cargueiro; desenhos do burrinho sendo içado, do cargueiro e suas partes nomeadas; notas, como “A prôa estava para a terra”, “Jogar os burros n’água!” e “Pegar a vaga pela bochecha”.[5] Assim, a novela pode ser a história de um triplo resgate. No nível textual literal, o do salvamento do burrinho; no simbólico, o do narrador, hesitante, inerte e aflito antes, resoluto, diligente e confiante depois do resgate do animal. Já no nível extratextual, ter-se-ia o resgate da própria novela, hipótese reforçada pela dificuldade da equipe editorial de *Senhor* em obter um original de Rosa.[6]

[5] Desenhos e notas em
Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, MO, Cx 09, 16 e Cx 09, 23.

[6] De acordo com Luiz Lobo, foram meses “importunando” o autor em busca de um original, “que ele, diplomática e mineiramente, nunca recusava ou prometia”. (Ver nota 6, capítulo III). A dificuldade em obter um original também pode ter explicação em questões de saúde: Rosa adoecera em fins de 1959. Assim, em 1960, ele publica apenas “A simples e exata estória...” em *Senhor.* Em compensação, no ano seguinte, publicaria dois textos (enquanto inicia intensa

Se inédita e "escrita especialmente para *Senhor*" ou se "resgatada" e aproveitada para a revista, a ambientação marinha é um dos fatores que vincula a novela ao público e ao veículo, sendo este vitrine estético-ideológica da elite intelectual, num âmbito urbano, especificamente carioca-zona-sul. Por esse viés, a estreia em *Senhor* pode ter sido calculada em termos de adequação texto/contexto da revista, o que situaria o autor muito antes num polo *tópico* do que *paratópico*. Queremos dizer com isso que a novela, a ambientação, o estilo estabelecem, situam, reforçam a imagem do escritor-*diplomata* em detrimento da figura do escritor/-*vaqueiro*. O diplomata, lugar reconhecido socialmente e representante do Estado, tem uma espécie de duplo num narrador-protagonista Comandante que está a serviço do governo federal, do poder central.

Não que Rosa precisasse fazer qualquer concessão a essa altura, escritor consagrado que já era. Certamente, significava mais *status* para *Senhor* trazer um *Guimarães Rosa* em suas páginas que o era para o autor ser publicado ali. Mas a revista se distingue dos demais periódicos em que ele publicava e publicara, considerando, como se viu anteriormente, sobretudo o caráter de vanguarda de *Senhor*, seu projeto gráfico diferenciado, seus colaboradores e seu público. Há um capital simbólico que funciona num sistema de retroalimentação: o veículo valoriza o artista que valoriza o veículo:

Como se vê particularmente no caso da arte de vanguarda, esse sentido de orientação social permite mover-se em um espaço hierarquizado onde os lugares – galerias, teatros, editoras - que marcam posições nesse espaço marcam ao mesmo tempo os produtos culturais que lhes estão associados, entre outras razões porque

---

colaboração em *O Globo)* e no seguinte ainda, 1962, quatro textos em *Senhor,* mesmo ano em que vêm à luz as *Primeiras estórias.*

A hipótese de um resgate do texto também se reforça ao se considerar que "A simples e exata estória..." viria a compor *Estas estórias*, volume póstumo, mas que fora projetado pelo autor, e no qual figuraria também "Bicho mau": essa novela era parte da primeira versão de *Sagarana, Sezão*, a que ele acabou por batizar de *Contos*, como se sabe, o volume com o qual Rosa participou do concurso Humberto de Campos, promovido pela José Olympio em 1937. Um exemplo, portanto, de texto primevo, que ficara inédito mas viria a ser aproveitado pelo autor.

através deles indica-se um público que, com base na homologia entre campo de produção e campo de consumo, qualifica o produto consumido, contribuindo para constituir-lhe a raridade ou vulgaridade (...)[7]*.* (grifos meus).

A revista, a partir do momento em que conta com chamada de capa, editorial, ilustrações, e que publica o autor ao lado de outros autores e em meio a outros gêneros textuais, engendrando, todos eles, um discurso constituinte, é também um discurso sobre a obra, como qualquer outro texto crítico ou exegético. Importa a ciência de que

"(...) o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor". [8]

A revista traz, no editorial, a ideia de que é difícil saber quando se está lidando com o Rosa-diplomata e quando com o Rosa-escritor. A dúvida se articula diretamente ao sentido da novela, pois nela um inscritor (narrador-enunciador) assume ares de erudição, de literato, e manifesta visão de mundo místico-filosófica, como a propagada pelo autor, ao mesmo tempo em que, personagem, age de modo "diplomático". Ao destacar a dúvida sobre a identidade do autor, se o escritor ou o diplomata, o editorial se constitui como um texto do discurso amplo que estabelece seu entre-lugar, sua paratopia, ou, no caso de Rosa, seus vários lugares possíveis. No entanto, o narrador-protagonista-comandante será o inscritor *culto* (aspecto que o aproxima do escritor) e diplomata (aspecto que o aproxima da pessoa ou identidade civil), agente resumidor de três instâncias e que instaura para si um lugar central, e não periférico, como será os dos inscritores matutos, jagunços, sertanejos, os de fato "outros". O comandante se situa num *topos* coincidente com o do escritor consagrado e com o do diplomata, camadas superpostas que se correspondem.

A história do burrinho salvo vem à urbana, litorânea e cosmopolita *Senhor* com a novidade da ambientação marinha. Em contrapartida, o mar é também

[7] BOURDIEU, Pierre. "O mercado dos bens simbólicos", em *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. P. 190.
[8] Idem, p. 197.

sertão. A amplitude, os perigos, o mistério, as forças da natureza, as intervenções providenciais se verão em ambos, comumente metaforizados um no outro. O imprevisível também é atributo de ambos, e frase como "O sr. sabe, o mar ensina pouca lógica", bem poderia ser encontrada em *GS:V:* estão aí a interlocução, a sentença aforística, os elementos (seja terra, seja água) ingovernáveis. O próprio Comandante alude ao deserto, que é o mar: "Desse jeito se ia, normalmente, com fogos espertos, com 20 milhas, sob a '*poeira da estrada*' – como dito é – os salpicos de água, que nos recobriam, quando o destroier puxava". [9]

AVE, NAVIO-NAVE

"O navio, essa é a heterotopia por excelência" (Michel Foucault)

Para tratar desse *entre-lugar* do autor, apoio-me no conceito de paratopia, já que ele trata especificamente da condição de estar e não-estar "inserido" no campo literário. Para analisar a história do burrinho, no entanto, julgo apropriado recorrer ainda a um outro conceito, concebido para a categoria de espaço físico, mas análogo quanto ao sentido, que é o de *heterotopia*. Segundo Foucault, heterotopia é o lugar "outro" (*hetero*), fora de todos os lugares, simultaneamente real e virtual. Lugar que "existe" – no sentido de apresentar correspondência com um espaço concreto – e "não existe" – no sentido de se retirar do cotidiano pragmático ou de um espaço fixo e identificar-se ao sagrado, ao proibido, ao mórbido, à morte (jardins, templos, bordéis, cemitérios). Heterotópicos são também os lugares em que se dão o efêmero, o transitório e os estados doentios (meios de transporte, hospitais, hospícios) ou o lazer (acampamentos, festivais).

[9] *Estas estórias*, p. 34.
Mar e sertão (ou *de*sertão) metaforizados um no outro é *topos* tradicional na literatura brasileira: imortalizadas nas páginas de *Os sertões*, estão as profecias de Antônio Conselheiro, segundo as quais "Em 1894 há de vir rebanhos mil correndo do centro da Praia para o certão; então o certão virará Praia e a Praia virará certão".
CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001. P.277.
No poema marítimo que é "O Navio Negreiro", também Castro Alves realiza o intercâmbio, ao referir-se tanto ao mar como "Saara", quanto ao deserto como "oceano de pó".

Como heterotopia por excelência, Foucault elege o *navio*, que tem a propriedade de existir circunscrito a si mesmo, como espaço fechado, finito e autorregulado, ao mesmo tempo em que existe em função de/em relação a um espaço muito mais amplo, que é o mar infinito. Tem o seu cotidiano próprio, ao mesmo tempo em que se retira da vida cotidiana continental, razão pela qual é "a maior reserva de imaginação" para a civilização ocidental desde o século XVI.

A situação do Comandante é a de quem tem seu cargo e sua vida "em terra", de leitor de clássicos, mas está "fora" dela, em missão no Nordeste, exercendo sua função. A paratopia do navio, nesse sentido, corresponde tanto ao deslocamento temporário do Comandante quanto à situação paratópica do autor, aquele que está presente e ausente deste mundo, na medida em que pertencer ao campo literário é negociar entre o lugar e o não-lugar, é fazer parte e excluir-se. Para se referir à ilha como símbolo de paratopia, Maingueneau usa praticamente as mesmas palavras que Foucault na menção ao navio como símbolo de heterotopia:

"Porém, o espaço paratópico mais evidente é a ilha, cujos recursos a literatura não cessa de explorar. Ela materializa na verdade o distanciamento constitutivo do autor em relação à sociedade. Tal como o sanatório, a prisão ou a fortaleza (...), a ilha pertence ao mundo sem lhe pertencer".[10]

Assim o Comandante, que navega em sua "ilha em movimento" que é o navio, pertence ao mundo, dada sua carreira, seu lugar social, sem lhe pertencer, enquanto viaja num "pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado sobre si e é entregue, ao mesmo tempo, ao infinito do mar". [11] Essa posição ambígua do *inscritor* identifica-se com a do *escritor*: diplomata e "ancorado" na sociedade, ao mesmo tempo em que fora do mundo pela própria natureza na paratópica do escritor.

[10] MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo, Contexto, 2012. P.131.
[11] FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. (Conferência proferida por Michel Foucault de Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967).
Estudos Avançados n.27 (79), 2013. P.121.
http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705

VIAGEM, VIATOR

Outra tópica recorrente em Rosa, que se articula tanto com o sertão quanto com o mar, e é decisiva em "A simples e exata estória...", é a da *viagem.* Desde que se instituiu como escritor[12] – concorrendo com *Sezão/Contos* no referido concurso de 1937 – e como inscritor – adotando o pseudônimo *Viator*, Rosa se estabelece no polo dos narradores viajores. Penso aqui nos dois tipos evocados por Benjamin, o agricultor e o marinheiro, para representar o narrador enraizado, de um lado, e o aventureiro ou viajante, de outro. Se é verdade que "quem viaja tem muito a contar"[13], isso se deve a ser a viagem sinônimo de movimento e experiência. Nesse sentido, é metáfora do mundo. Especificamente, a viagem finda – e Benedito Nunes a chama de "viagem redonda" – é aquela que começa e termina para, só então, poder ser relatada e adquirir um sentido[14].

A "viagem redonda", em que se perfaz um círculo, pois consta de ida e volta, encontra-se presente desde *Sagarana*. Em "O burrinho pedrês", a travessia (literal) do Riacho da Fome se dá na ida e na volta, mas só esta última constitui a *travessia* (simbólica), que no caso é a sobrevivência, a "hora e vez" do burrinho e dos que ele salva. Em "A hora e vez de Augusto Matraga", o caminho de ida (ao norte, ao Tombador), é parte do processo de busca do protagonista pela redenção; mas é só na viagem de volta (ao sul, seguindo as maritacas e a intuição), no reencontro e no duelo de morte com Joãozinho Bem-bem, que se dá sua travessia ou transmutação, no caso, sua "ida ao céu". O círculo que as viagens findas desenham é tido por símbolo de movimento, à semelhança do triângulo, perfeição e unidade[15]. Também o Comandante, ao

[12] Penso aqui na inserção no campo literário com obra em volume, já que o nome "Rosa", de escritor, já viera à luz com os contos de juventude publicados em *O Cruzeiro*, em 1929 e 1930.
[13] BENJAMIN, Walter. "O narrador". Em:
Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1975. P.64
[14] NUNES, Benedito. "A viagem", em *A Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro, Difel, 2013. P.80.
[15] Walnice Nogueira Galvão e Adélia Bezerra de Menezes se aprofundaram na simbologia do círculo e do triângulo na análise de "A hora e vez de Augusto Matraga", fazendo ambas uma leitura baseada na simbologia alquímica e sagrada.

fazer sua viagem de ida e volta, completa seu círculo, vale dizer, realiza sua travessia. Sua transformação, desencadeada pelo burrinho, dá-se de pusilânime a decidido, e pressupõe aprendizagem e aprimoramento, como se verá adiante.

O Comandante é o inscritor cuja enunciação se faz por meio de jargão, o náutico. Conhecimentos técnicos de navegação (partes do navio, manobras, exercícios navais) permeiam seu discurso e, nas primeiras partes da novela, uma expressão dessa ordem é repetida, três vezes, quase como refrão: *"Ala-e-larga!"*. Ele a usa como interjeição, mas trata-se de "voz de manobra para *dar uma volta completa* com a embarcação, isto é, virar de bordo, ao atracar um navio no cais"[16]. Desde o início, portanto, o discurso se permeia pela ideia de ida e volta ou círculo, trajeto completo que permite a reflexão sobre a experiência vivida e acabada, que, no presente e ao ser narrada, ganha um sentido. Só a viagem finda e o narrar (no presente, mas para desfiar o relato de fatos passados) dão sentido àquilo que não fazia sentido enquanto vivido, enquanto puro "viver", que, afinal, "é muito perigoso". O relatar redimensiona, sobrepõe o *logos* ao *pathos.*

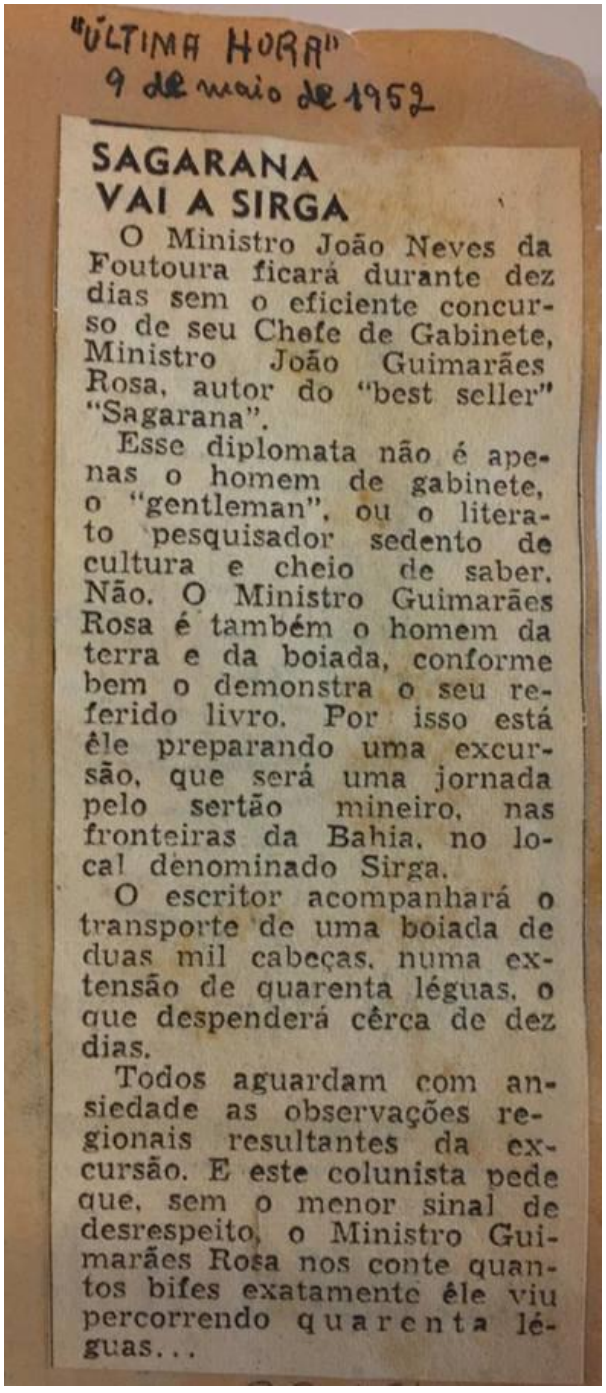
"Ora, dias de hoje, reformado e em digno ócio, e vendo o temporal em que vai o mundo, reconheço que tudo aquilo se formava muito de nada, reflexo do sub-imaginado. Era só a angústia, essa maligna transparência. Pesava-me."[17]

Ao lado de todo o sentido literal e simbólico que assume na literatura, a viagem é sobremaneira constituinte da imagem do diplomata, por razões óbvias, intrínsecas à profissão. Guimarães Rosa é exemplar desse aspecto da atividade diplomática, afinal, serviu na Alemanha, em Paris, na Colômbia. Mas no caso dele, a viagem também é inerente à imagem do diplomata-*escritor*, cujas viagens

GALVÃO, Walnice Nogueira. "Matraga, sua marca", em *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
BEZERRA DE MENESES, Adélia. "A hora e vez de Augusto Matraga" ou *de como alguém se torna o que é"*, em *Cores de Rosa.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

[16] http://www.navioseportos.com.br/site/index.php/glossarios/glossarios/ala-e-larga (visto em 14/12/2017)
[17] Trecho transcrito da versão de *Senhor*. Na edição de *Estas estórias*, lê-se:
"Era só a angústia, essa maligna transparência, *às isostáticas*. *Re*pesava-me."

pelos sertões foram noticiadas pela imprensa, quase sempre num tom de aclamação do intelectual que sai do gabinete e vai “a campo”:



"ÚLTIMA HORA"
9 de maio de 1952

SAGARANA VAI A SIRGA

O Ministro João Neves da Foutoura ficará durante dez dias sem o eficiente concurso de seu Chefe de Gabinete, Ministro João Guimarães Rosa, autor do "best seller" "Sagarana".

Esse diplomata não é apenas o homem de gabinete, o "gentleman", ou o literato pesquisador sedento de cultura e cheio de saber. Não. O Ministro Guimarães Rosa é também o homem da terra e da boiada, conforme bem o demonstra o seu referido livro. Por isso está êle preparando uma excursão, que será uma jornada pelo sertão mineiro, nas fronteiras da Bahia, no local denominado Sirga.

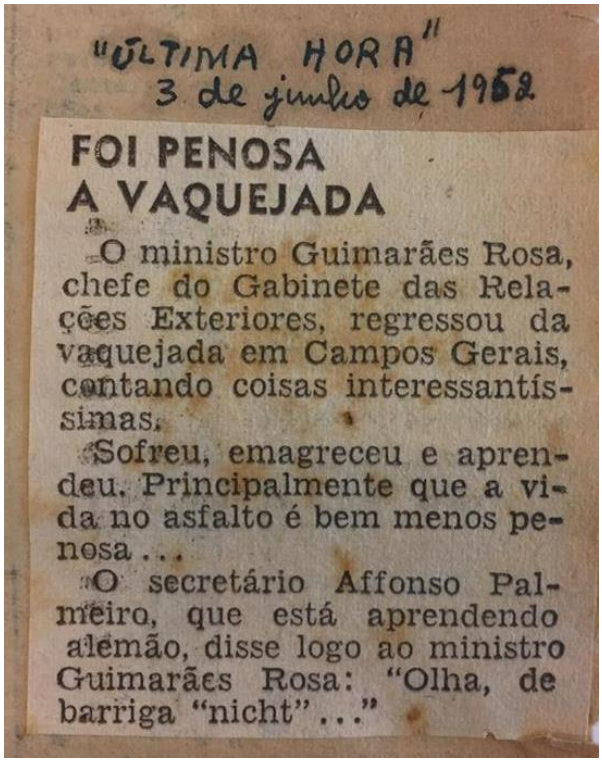
O escritor acompanhará o transporte de uma boiada de duas mil cabeças, numa extensão de quarenta léguas, o que despenderá cêrca de dez dias.

Todos aguardam com ansiedade as observações regionais resultantes da excursão. E este colunista pede que, sem o menor sinal de desrespeito, o Ministro Guimarães Rosa nos conte quantos bifes exatamente êle viu percorrendo quarenta léguas...

Arquivo Guimarães Rosa IEB, JGR, R2, 154

*“Este **diplomata** não é apenas o **homem de gabinete,** o **“gentleman”** ou o **literato pesquisador**, **sedento de cultura e cheio de saber**. Não. O Ministro Guimarães Rosa é também o **homem da terra e da boiada**, conforme bem o demonstra*

o seu referido livro [Sagarana]. Por isso está ele preparando uma excursão, que será uma jornada pelo sertão mineiro, nas fronteiras da Bahia, no local denominado Sirga". [18]



"ÚLTIMA HORA"
3 de junho de 1952

FOI PENOSA A VAQUEJADA

O ministro Guimarães Rosa, chefe do Gabinete das Relações Exteriores, regressou da vaquejada em Campos Gerais, contando coisas interessantíssimas.

Sofreu, emagreceu e aprendeu. Principalmente que a vida no asfalto é bem menos penosa...

O secretário Affonso Palmeiro, que está aprendendo alemão, disse logo ao ministro Guimarães Rosa: "Olha, de barriga "nicht"..."

Arquivo Guimarães Rosa IEB, R 154.

Vê-se que, de fato, pessoa, escritor e inscritor - este, o *Viator* - se justapõem de modo mais coincidente do que vertentes críticas formalistas fazem supor, isolando o enunciador como categoria supostamente "pura", e puramente literária. Ao comentar uma carta escrita por François Chateaubriand, texto pertencente, portanto, à esfera pessoal, Maingueneau aponta como o autor mostra nela "seus talentos de artista" e traz à cena "o escritor romântico que ele encarna no campo literário", ao viajar pela Itália "vagando sozinho na natureza selvagem e meditando sobre as ruínas antigas".[19] De forma semelhante, Rosa faz suas anotações e diários de viagem de forma literária. Até mesmo em documento oficial o autor lançará mão de seus recursos artísticos, como na carta

[18] Arquivo IEB-USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR, R2, 154

[19] MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo, Contexto, 2012P.139.

escrita ao cônsul Jorge Kirchhofer Cabral, em 1940, em que absolutamente todas as palavras começam com a letra “c”[20].

Ainda segundo Maingueneau, a viagem é “uma das formas mais literais da condição paratópica do artista”, tendo em mente o gênero “narrativa de viagem”. Os diários de viagem de Rosa, que, como se sabe, cobrem desde anos passados em Hamburgo e Paris, até às incursões pelo sertão, contam a viagem da pessoa, mas sabemos serem registros de um escritor, e neles vemos o estilo, a assinatura, a “grife” do inscritor. A esse respeito, é ainda propícia a distinção de Maingueneau entre os regimes *delocutivo* e *elocutivo* da literatura: enquanto o primeiro é aquele em que o autor fica oculto em relação à realidade que seus textos instauram, no segundo ocorre uma intersecção mais ou menos explícita entre “pessoa” (ser biográfico), “escritor” (ator da instituição literária) e “inscritor” (enunciador do discurso).

“A viagem é tanto um deslocamento geográfico como um deslocamento no interior de representações que ele impôs por sua obra, bem como por suas intervenções na vida pública e seus textos elocutivos”. [21]

Nos textos de viagem, convergem o *ethos* discursivo com o não-discursivo; em outros termos: cria-se a situação paratópica da superposição *pessoa* - *escritor* - *inscritor*. Se os diários de viagem de Rosa – como costuma ocorrer nesse gênero - são escritos pela pessoa e trazem à tona o escritor e o inscritor, sendo, por isso, elocutivos, seus textos ficcionais ou delocutivos fazem emergir a pessoa e o escritor na figura dos inscritores ou enunciadores. Essa emersão se justifica por serem estas personagens *contadoras de histórias,* como é o caso do Comandante, que assume a narração após breve diálogo com um interlocutor, quando não também *viajantes*, caso da mesma personagem.

[20] ARAÚJO, Heloisa Vilhena. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, Fundação Alexandre de Gusmão, 1987. P.160.

[21] Idem, P.141

Especificamente no caso de “A simples e exata estória do burrinho do Comandante”, além de ser o “contador” e o viajante, vale dizer, promover o espelhamento entre inscritor, escritor e pessoa, no que diz respeito a essa última instância, o Comandante explicitamente remete ao sujeito civil Guimarães Rosa na categoria de diplomata. Já na terceira parte da novela, tem-se a identificação da política com o “mar perigoso”. Na décima parte, o narrador irá diretamente relacionar o oficial de Marinha ao diplomata. Posteriormente, revelará ter sido adido, ou seja, funcionário de embaixada, reiterando a repulsa pela política:

“Também precisava de receber a bordo, particulares e políticos, pessoas de consideração. O oficial de Marinha tem de ter muito de um diplomata, sabe-se.”

“Tenho minhas humanidades, assisti a muita coisa, naveguei cinco mares, fui Adido Naval. Nem sou de todo ignorante em política; apenas para dela me arrepiar, bem entendido”[22].

Na 18ª parte, o Comandante irá explicitamente negar a política (“Maldisse da política, comigo mesmo”). Como condensou lapidarmente falando a Günter Lorenz, Rosa colocava a política abaixo da diplomacia: “O papel do diplomata é restaurar o que os políticos arruinaram”.[23] Torna-se difícil, sobretudo nas referências à diplomacia, não ver no Comandante um alter-ego do autor. Nesse ponto identifica-se o surgimento da pessoa (tanto quanto ou até mais que do escritor) no inscritor, narrador ou enunciador do discurso, como se o regime delocutivo desse lugar ao elocutivo, que revela o sujeito biográfico no discurso.

Nesse sentido, as figuras do autor (pessoa) e do inscritor (narrador-personagem) se retroalimentam: o Comandante é não só *diplomático,* como é diplomata; especularmente, o diplomata é o Comandante: lido, culto, viajante, viajor, “viator”, observador dos sinais mágicos imiscuídos na realidade prosaica e cotidiana. A julgar por essa identificação, o inscritor nessa novela tem muito de representação do autor. Guimarães Rosa, ao modo do Comandante, resgata o

[22] Rosa, João Guimarães. “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, p. 14 e p.20.
[23] COUTINHO, Afrânio (org). *Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1983. P.77.

burrinho para estrear em *Senhor:* sua primeira publicação na revista traz o inscritor que reflete muito mais a pessoa – o diplomata – que o escritor – o vaqueiro. Sigo nesse capítulo a ideia que de que a "conservadora e elitista dicção do diplomata"[24], característica do Comandante do Amazonas, versado nos clássicos, e que inaugura sua participação em *Senhor,* dará lugar nas páginas da revista à fala sertaneja na sua mais radical expressão: o falar-animal do onceiro de "Meu tio o lauaretê", segunda novela publicada em *Senhor.*

A situação dialógica emoldura a narração do Comandante. De uma conversa com um interlocutor igualmente culto é que vem à tona a história contada por ele. Recorrente nas narrativas rosianas, a situação dialógica costuma se apresentar como fala ou falas de narradores representantes de uma cultura oral e regional, dirigidas a um interlocutor "de fora", representante de uma cultura letrada, moderna, cosmopolita e até científica. O interlocutor (via de regra, "mudo" e "invisível" na cena que pressupõe o diálogo) a quem os narradores incultos, sertanejos, iletrados se dirigem é "o senhor", e mais de um intérprete já tratou dessa identificação entre o "senhor"/ o "doutor" – e o próprio autor. O douto que vai a campo observando, ouvindo e anotando – e suas varáveis: médico, naturalista, pesquisador, - costumam ser formas de se autorrepresentar. Mesmo em GS:V, o "senhor" a quem Riobaldo se dirige é alguém que ouve e toma notas, sendo que a "caderneta" se tornou praticamente símbolo do procedimento rosiano de recolha de material em suas incursões. Diz Riobaldo: "O senhor escreva no caderno: sete páginas"; "O senhor aí escreva: vinte páginas"; "O senhor enche uma caderneta".[25]

---

[24] FANTINI, Marli. Op. Cit., p.64.

[25] Citações de *Grande sertão: veredas* apud
GAMA, Monica. *Plástico e contraditório rascunho: autorrepresentação de João Guimarães Rosa.* Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, área de Literatura Brasileira. Orientador: Marcos Antônio de Moraes. 2013.
Em tese de doutoramento, Monica Gama trata detalhadamente da autorrepresentação de Guimarães Rosa.

Note-se que o Comandante tem também o seu "canhenho" (caderno de notas), afinal, se ele tem muito do diplomata, não deixa de ostentar sua relação com as letras: "A mãe-ideia disso, achei que podia explicar muita coisa. Até anotei em meu canhenho: ...*se demorar n'água, tubarão come*...".
"A simples e exata estória do burrinho do comandante", p.30.

O tratamento “o senhor”, de que *GS:V* é o exemplo mais evidente e mais mencionado, é frequentemente usado na interpelação desse *outro douto*, também em situação de entrevista “real”. No “Entremeio: com o vaqueiro Mariano”, o diálogo é explícito e mediado pelas intervenções do entrevistador, que é o próprio autor. Digo com isso que o leitor tem acesso às falas de Mariano por meio de um narrador que está no *comando* (e aqui é inevitável não associar esse poder ao que é representado pelo discurso culto do Comandante) na condução do diálogo, e que mescla o discurso direto com o indireto, como se vê nas seguintes passagens:

− *O senhor não acredita: como é que tem umas [vacas] que sabem mais...*

Então Mariano diz que eu beba de Europa – *preta de testa banca e barbela – mestiçada de revez.*

− *O senhor pode avançar comigo junto, que é melhor. Esse cavalo seu é bom, só que é nervoso: vê o boi correr, coração dele fica batendo...*[26].

Essa entrevista nos parece decisiva para a composição de “Meu tio o Iauaretê”, como se verá mais adiante, com a (radical) diferença de que, neste último, a presença do interlocutor, a quem o onceiro se dirige como “o senhor”, apenas se sugere. Longe de estar no comando do diálogo, ele é intimidado e acuado pelo enunciador do discurso, um homem-onça.

No caso de “A simples e exata estória...”, no entanto, os dois participantes do diálogo são cultos, e “o senhor” é usado pelo narrador-Comandante-diplomata: “O sr. sabe,, o mar, em geral, ensina pouca lógica.”; “Mas – veja o sr. – alguém pode ser Ruyter, Cristóvão Colombo ou Morgan o Flibusteiro (...)”.[27]

A despeito de se estar mais uma vez diante da cena de conversa, fundamental para a concepção ética e estética de Rosa, tem-se aqui algo muito

[26] “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano”. Em:
ROSA, João Guimarães*. Estas estórias*. Pp. 83, 86 e 90.
[27] “ Idem, pp. 09 e 30, respectivamente.

distinto do dialogismo que se verá nas outras duas novelas publicadas em *Senhor* e que constituem o *corpus* deste trabalho, “Meu tio o Iauaretê” e “A estória do homem do pinguelo”.

NA TERRA, TANTA GUERRA, TANTO ENGANO

Voltando ao Comandante e seu *comparsa*, o burrinho, a par da possibilidade de associação mar-sertão e da tópica do movimento circular transformador (a viagem ou travessia), há que se ressaltar, na viagem especificamente marítima, o intertexto com *Os Lusíadas*. Ao lado de outras citações, as menções à epopeia ilustram a erudição do narrador e sua familiaridade com os “clássicos”; dela, ele extrairá os versos que bem poderiam servir como epígrafes de algumas das vinte e sete partes da novela. A primeira referência a Camões ocorre logo na primeira parte, em que o discurso é o do interlocutor do Comandante, na cena de diálogo que emoldura a narrativa:

“O Comandante, porém, surpreendera-me. Dele com menor espanto receberia eu a revelação de estima a outro ser qualquer, aéreo ou equóreo – cetáceo bufador, espadarte, arenque, gaivota deposta em tombadilho pelo peso e pulso das tempestades espumantes, senão um dos “feios focas” do *pélago camoniano* (...).”[28]

A segunda ocorre na sétima parte, em que o Comandante reforça sua formação humanística e clássica:

“Hora depois, é o céu coberto, a procela. Veja, *em Camões,* as descrições. Veja em Homero. Sim, senhor, tive minhas humanidades, os clássicos, Platão; li meu Maquiavel...” (...).[29]

A terceira, na décima parte, em sua comparação com Vasco da Gama em função de embaixador junto ao Samorim, em Calecute:

[28]“A simples e exata estória do burrinho do Comandante”. p.4. O interlocutor tem, portanto, repertório cultural e literário semelhante ao do narrador. As referências a Camões estão aqui em itálico.

[29] Idem, p.10.

"Desci, sob os dourados da farda, para minha canoa a remos, de popa e proa afiladas, condução privativa do Comandante. Atraquei em terra, para retribuir, como na *embaixada que fez ao Samorim o nobre e ilustre Gama*. Mas, em matéria de política eu vinha muito à toa."[30] (grifo meu).

A comparação com Vasco da Gama, vê-se, tem um limite: o Capitão luso vem seguro de sua missão, que é, em nome de D. Manuel (daí a função de embaixador, explícita no texto), apresentar ao Samorim as intenções dos portugueses de estabelecerem contato comercial:

Tal embaixada dava o Capitão,
A quem o Rei gentio respondia
Que, em ver embaixadores de nação
Tão remota, grã glória recebia;
Mas neste caso a última tenção
Com os de seu conselho tomaria,
Informando-se certo de quem era
O Rei, e a gente, e terra que dissera[31]*.*

Mais uma vez, e dessa, por meio do intertexto, evoca-se no inscritor a figura civil do Diplomata, uma vez que, não sendo embaixador, o Comandante no entanto se compara a Vasco da Gama na ocasião em que este atua como tal.

O Gama ia seguro e assertivo, pedindo ao Samorim que lhe desse "certíssima resposta" para transmitir ao rei. Em contrapartida, o Comandante vem "muito à toa". No contexto da novela, a expressão, sugestiva de descomplicação, soa irônica. Tanto no plano do conteúdo quando no da expressão, vale dizer, tanto na situação de conflito e disputa de poder em que se encontra, quanto em sua linguagem, a narrativa do Comandante se pauta

[30] Ibidem, p. 13.
[31] Canto VII, estrofe 64.
CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto, Porto Editora, 1997.
Todas as citações de *Os Lusíadas* são transcritas dessa edição.

pela complicação, indo portanto, em direção oposta à do significado de “à toa”, bem como oposta ao sentido do adjetivo “simples”, presente no título.

As demais referências a *Os Lusíadas* constituirão toda a estrofe 106, que é a última do canto I, no entanto dividida na novela em quatro partes:

> *“No mar tanta tormenta e tanto dano,*
> *Tantas vezes a morte apercebida...”*
> (7ª parte da novela)

> *“Na terra, tanta guerra, tanto engano,*
> *Tanta necessidade aborrecida”*
> (12ª parte da novela)

> *“Onde pode acolher-se um fraco humano”*
> (14ª parte da novela)

> *“Onde terá segura a curta vida,*
> *Que não se arme e se indigne o Ceo sereno*
> *Contra hum bicho da terra tão pequeno?”*
> (23ª parte)

Na epopeia camoniana, a estrofe constitui um comentário ou reflexão acerca da fragilidade humana. Ela é inspirada nos perigos encontrados não só no mar, como também em terra, pois Baco trama contra os portugueses, em Moçambique e Mombaça. Quase todas as estrofes do episódio em que se narra a passagem da esquadra pela costa oriental da África conterão expressões ou termos relativos a armação/cilada: “fingimento” (estrofe 69), “peito venenoso” (70), “pérfido inimigo” (71), falso (72), “falso engano” (73), “tanto engano fabricado” (76), “astuto engano” (77), “falsidades” (78); “cuidado engano” (83); “engano já sabido”; (84); “má tenção” (94); “enganoso ardil” (96); “falso pensamento” (98); “falso mouro” (99); “piloto falso” (100); “mentia” (102); “falso piloto” (103); “veneno” e “engano” (105). Entre elas, da estrofe 79 a 81, tem-se o discurso direto de Baco, que, disfarçado de xeque mouro, alerta os habitantes de Moçambique sobre os perigos representados pelos “cristãos sanguinolentos”,

orientando-os a armar-lhes uma cilada e, se não suficiente, a criarem outra "manha e ardil", cedendo-lhe um guia que os leve a perder-se ou morrer.

A digressão presente na estrofe 106, a despeito do tom filosófico e do teor universalizante do tema da fragilidade humana, refere-se aos perigos enfrentados por Vasco da Gama e sua esquadra no mar e em terra, tendo, esses últimos, relação com enganos, ardis e falsidade. Ora, no texto rosiano, o Comandante trata das agruras da viagem marítima, como no momento em que faz a primeira citação da estrofe 106, sobre os riscos oferecidos pelo mar, mas para afirmar que elas não o abalavam, não "o tiravam do ordinário", devido à sua experiência. O que o angustia, portanto, são a "guerra" e os "enganos" encontrados *em terra*, e a segunda citação da estrofe 106 é feita no momento em que o Comandante revela *desconfiar que desconfiam* dele. As intenções e interesses escusos; a dissimulação; os jogos políticos são o que o levam a citar o quinto verso da estrofe 106: *"Onde pode acolher-se hum fraco humano?"*, sugestivo de impotência e desconforto.

Desconforto, angústia, insegurança e fragilidade serão representados por uma alegoria, à maneira das sub-histórias de *Sagarana*: numa cena flagrada pelo narrador, um guarapirá (gavião do mar) pirateia e saqueia o "pobre do mombêbo", pato branco "pesadão, bronco". Este se esforça e pesca, enquanto o outro lhe arrebata o peixe. Posteriormente, ao voltar do encontro com o Governador e o General, o Comandante revê a cena, desta vez se referindo ao pato *"pato"* como "joãograndemombêbo"[32]. Desgostoso de política; vendo-se num fogo cruzado, que são as divergências entre governador e general; contrariado por sentir a pressão de decidir sobre atacar a Coluna, enfim, em meio a um turbilhão, ele se identifica com o pássaro enganado.

A alegoria se encontra na 14ª parte, que é precisamente a central, simetricamente situada entre treze anteriores e treze posteriores. Considerando o destaque que a alegoria ganha nessa estrutura simétrica, vale a pena analisá-

[32] Em *Senhor,* não figura o nome próprio "João". Trata-se de acréscimo feito para *Estas estórias*.

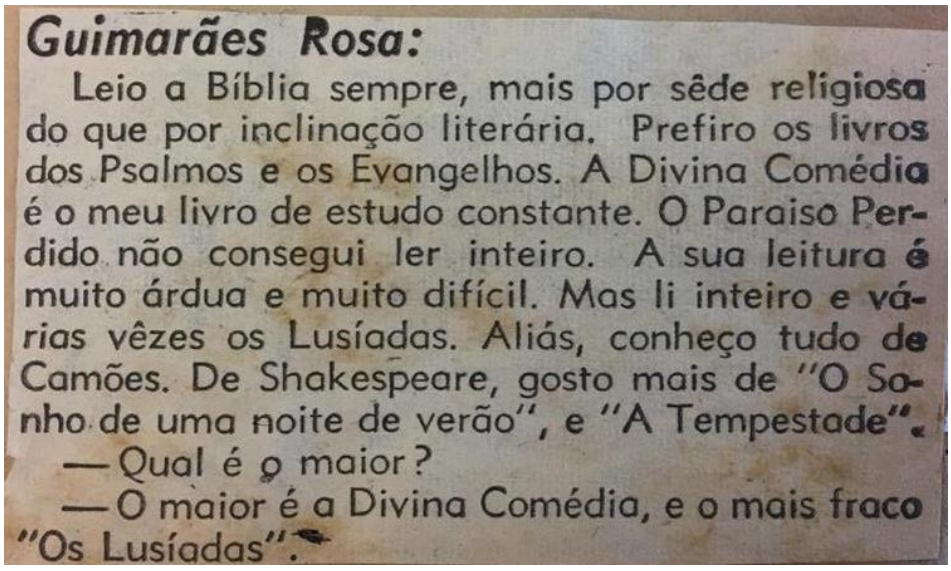
la melhor, tanto mais que, na versão revista para *Estas estórias*, o mombêbo recebe o nome *João.*

Como se sabe, é comum na onomástica rosiana a menção ao nome próprio João, como forma lúdica de metalinguagem, ou como autorrepresentação mais explícita, casos de "São Marcos" e "O burrinho pedrês". Aqui, o mombêbo é a ave explorada e enganada pela outra, o gavião predador. E é o "joão-grande", ave com a qual, em "São Marcos", o narrador se compara devido ao estado contemplativo de ambos. [33] Não por acaso o mesmo pássaro recorre na referência ao mombêbo, que, sendo "joão-grande", seria não-pragmático, e sim contemplativo, verdadeira representação do João-Comandante-diplomata, inerte, angustiado com a própria inércia, mas atento às iluminações que a contemplação do ordinário pode trazer.

[33] Em "São Marcos", de *Sagarana,* o narrador-protagonista identifica-se como José (Izé), não sem antes fazê-lo como João:

"E eu levava a boa matalotagem, na capanga, e também o binóculo. (...); para saber ao certo se o meu xará joão-de-barro fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro.". p 264

O mesmo narrador identifica-se com outro pássaro, o joão-grande, não só por conta do nome como também devido ao estado contemplativo de ambos, no momento que antecede a cegueira do protagonista:
"A lagoa está toda florida e nevada de penugens usadas que os patos põem fora. E lá está o joão-grande, contemplativo, ao modo em que eu aqui estou, sob a minha corticeira de flores de crista de galo e coral." p. 282.
Em "O burrinho pedrês", João Manico será o sobrevivente da enchente, que não entra no riacho cheio por dar ouvidos aos agouros de – uma vez mais – um pássaro homônimo, o João-corta-pau:
- Eu não entro! A modo e coisa que esse passarinho ou veio ficar aqui para dar aviso para mim, que também sou João, ou então ele está mas é agourando... Para mim, de noite, tudo quanto há agoura!
- Perde o medo, Manico! Você não sabe que joão-corta-pau é o passarinho mais bonzinho e engraçadinho que tem, e que nunca ninguém não disse que ele agoura?! Isto, que não veio falar aviso, nenhuns-nada, ele gosta é de se encolher dentro da moita, por causa do molhado, e é capaz que ele fique aí a noite toda, dando seus gritinhos de gaita... V'ambora!". P.91 92.
ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001. (Edição de que se transcrevem as citações dessa nota).
A referência ao próprio nome pode vir também nas epígrafes, como a da terceira parte do "Entremeio: com o vaqueiro Mariano", quadrinha assinada por "João Barandão", ou ainda de forma anagramática, como nos nomes dos poetas que assinam os poemas publicados em *O Globo* e, posteriormente, em *Ave, Palavra* (Soares Guiamar, Meuriss Aragão, Sá Araújo Segrim, Romaguari Sães). A esse respeito, ver o ensaio de Walnice Nogueira Galvão: "Heteronímia em Guimarães Rosa", em
Revista Usp, número 36, *Dossiê: 30 anos sem Guimarães Rosa*. São Paulo, USP, CCS, 1989.



Guimarães Rosa:

Leio a Bíblia sempre, mais por sêde religiosa do que por inclinação literária. Prefiro os livros dos Psalmos e os Evangelhos. A Divina Comédia é o meu livro de estudo constante. O Paraiso Perdido não consegui ler inteiro. A sua leitura é muito árdua e muito difícil. Mas li inteiro e várias vêzes os Lusíadas. Aliás, conheço tudo de Camões. De Shakespeare, gosto mais de "O Sonho de uma noite de verão", e "A Tempestade".

— Qual é o maior?

— O maior é a Divina Comédia, e o mais fraco "Os Lusíadas".

Guimarães Rosa fala de seus conhecimentos camonianos.[34]

A última citação da referida estrofe, relativa às inseguranças da vida, efêmera, virá na XXIII parte, momento mais tenso do salvamento do burrinho, em que ele dá sinais de esgotamento.

Grosso modo, os versos de *Os Lusíadas* simbolizam e enfatizam as angústias do narrador. Ao mesmo tempo, constituem uma retomada paródica da epopeia. Considerando-se que, em Camões, a estrofe 106 expressa as inseguranças do herói, cuja coragem se enaltece justamente por enfrentá-las; que essa mesma estrofe constitui obra épica, de assunto elevado e interesse nacional, a novela soa como um rebaixamento do assunto, uma vez que a intervenção sobrenatural do "maravilhoso" ou da Providência vem não por via de deuses da mitologia, e sim por meio do animalzinho comumente desprezado e inferiorizado. Da mesma forma, o interesse nacional, que seria a marcha da Coluna Prestes, fica em segundo plano, já que o destaque será dado ao indivíduo – o Comandante – e suas inquietações. Por outro lado, o procedimento paródico pode bem ser o modo rosiano de abordar o assunto "sério" e "de interesse nacional", a marcha da Coluna, e até de posicionar-se. Afinal, fica sugerido que o Comandante não desejava obstruir a Coluna, por tudo o que a ação representaria de desgaste e injustiça contra civis.

[34] Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR, R2, 2.

ENSINAMENTOS DE *KAIRÓS*

Como visto anteriormente, o motivo da viagem de ida e volta se faz presente e repleto de significado na obra rosiana, desde *Sagarana*. Com Sete-de-Ouros, a *travessia* do Riacho da Fome é bem-sucedida na ida e na volta, então com o rio cheio; ele sobrevive ao afogamento em que pereceram oito vaqueiros. Sobrevive à travessia. Como se sabe, em GS:V o conceito expresso pela palavra – *travessia* – adquire sentido místico e simbólico. A*travessar* o sertão, o rio (como o De Janeiro), o Liso do Sussuarão, é sair transformado. Do mesmo modo, a travessia do mar perigoso (que é também a política, segundo o Comandante), realizada pela viagem de ida e volta, pela completude do círculo – representação de perfeição, unidade e movimento – é transformação. Nesse caso, de inação e insegurança em ação e autoconfiança.

A viagem de ida e volta – retomada aqui por sua relação com o sentido completo implicado na concepção de tempo como *kairós – é* o movimento de Augusto Matraga. De abominável prepotente a andarilho anônimo e asceta, e daí a herói nomeado e lendário, Nhô Augusto atravessa o pior de si mesmo, para descobrir, em seu avesso, a chance de redenção. Se a ida (ao norte, ao Tombador) é a busca, a volta é o encontro com sua "hora e vez", seu tempo certo, *kairós*. O "deus do minuto oportuno" será citado pelo Comandante, que vê, portanto, em seu encontro com o burrinho em apuros, sua "hora e vez" de tomar atitude, de atravessar seus medos infundados. *Kairós* preside o "momento" do burrinho pedrês, "parente" do burrinho do Comandante. Seu destino e o daqueles que salva é selado pela oportunidade de acionar sua sabedoria no instante decisivo, e assim fazer cumprir seu destino: "A estória de um burrinho, como a de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida. "

Intuir a chance de escrever a própria história a partir do momento oportuno e reconhecer a própria "hora e vez" são sinais de sabedoria. Nesse sentido, o burrinho do Comandante é o burrinho pedrês – fluvial – revisitado, ou em versão marítima. Sábio como o outro, é tido pelo narrador como "mestre":

"Digo que o meu [mascote] foi diferente. Um mensageiro, *personificação do deus do minuto oportuno,* que os gregos prezavam -; li os meus clássicos... O burrinho, que, como dito é, para mim veio do mar, segundo o sentido sutil da vida, a coisa caligráfica. Ou talvez, mais sobre o certo, um *meu mestre*"[35]. (grifos nossos).

Mestre na sabedoria: "o meu burrinho sabia das águas arábias" e no modo de nadar até o navio, até seu resgate; mestre no modo de fazer a travessia: calmo como Sete-de-Ouros e sem lutar contra a corrente. Até mesmo o perigo representado pelo rebôjo (sorvedouro) que mata os vaqueiros na novela de *Sagarana*, faz-se presente no percurso aquático do burrinho do Comandante:

"(...) Os marinheiros instigavam-no a que viesse, viesse, quase imploravam semelhante rapidez de espírito. Ah, e vinha, *aos poucos*, feito menino medroso que beira parede, sempre mantendo o abordo. Só se afundou, um tanto, e daí se espertou, para *se esquivar do gorgôlo de um embornal* – um desses *buracos abertos no trincaniz, por onde se escoam águas perdidas,* os sobejos do convés". [36]

Mais contemplativos que propriamente ativos, embora resolutos (chamo a atenção para o "escolher rumo", de um, e o "optou rumo", de outro), ambos apresentam a postura de "semissono", sendo que as pálpebras semicerradas guardam significação mística[37]:

Sete-de-Ouros:

"O burrinho permanecia na coberta, teso, *sonolento* e perpendicular ao cocho (...).

"Enfarado de assistir a tais violências [confusão e agitação dos bois], Sete-de-Ouros *fecha os olhos*"

"De curto, Sete-de-Ouros perdeu o fundo e rompeu nado; mas já tivera tempo de *escolher rumo* e fazer parentesco com a torrente". P.92

[35] Ressalte-se que "mestre" é a ocorrência na primeira versão, a de *Senhor*. Em *Estas estórias*, o termo é substituído por "comparsa".

[36] "A simples e exata estória do burrinho do Comandante". Pp. 30 e 31.

[37] *Mistikos* deriva de "de olhos fechados", como se exige dos iniciados em mistérios. No caso dos burrinhos, sua postura pode ser tida por mística na medida em que eles confiam na atuação das águas, agem sem agir, estoicamente aceitam o fluxo das correntes.

Burrinho do Comandante:

"(...) Mas o burrinho era marítimo: *optou rumo, escolhendo* o nosso lado (...). Devia de estar *com sono*, se amparava à firmeza do barco, qual numa cama".

Enfim, como em "O burrinho pedrês", a história do burrinho se identifica à do "homem grande", o próprio Comandante:

"Ainda pois, que falamos do burrinho – é a estória dele e minha"[38].

Contar a história do burrinho é contar a própria história. As viagens eram uma constante na rotina do Comandante, mas a que ele empreende ao Maranhão é matéria de narrativa por ter-lhe ensinado algo. E o burrinho-mestre tem papel nisso. Comuns na literatura rosiana, na novela também estão presentes os aforismos, máximas de extração filosófica[39]. O mais importante deles, que o Comandante iria anotar no seu "canhenho", por achar que "podia explicar muita coisa", é "...se demorar n'água, tubarão come...". Inclusive, seu "saldo" de viagem, segundo ele, será "um bicho e uma meia-frase[40]", "sempre lembrando: ... *se tardar n'água, etc*." Para não se demorar n'água é preciso se mover. E o movimentar-se, como ensinam os burrinhos, deve antes ser contemplar e confiar no momento oportuno – e "agir não-agindo" – que tomar atitude de modo precipitado e atabalhoado.

[38] Essa é a versão de *Estas estórias*. Em *Senhor*, tem-se: "- é a estória minha e do burrinho".

[39] "Em certas horas de incertos dias, todo o mundo é romântico. Eu também. A beleza e disciplina, o que serve para ensinar a não se temer a morte. Para não temer a vida, não tanto; porque, isso, é aqui a outra coisa." P.07.
"Hoje, penso que a arte de viver deve ser apenas tática; toda estratégia, nessa matéria particular, é culposa." P.08.
"Dos males e bens, na ida, a gente tem bens e males, na volta. Ou, seja, que cada um se resguarde, mediante rotina e disciplina. O sr. sabe, o mar, em geral, ensina pouca lógica." P.09.
"Ah, a gente tem de mover-se entre homens – os reais fantasmas, e de partilhar das dúvidas e desordens, que, sem cessar, eles produzem". P 16.
"Ah, o erro é o elemento nosso, da vida, ele está nas velas e está no vento". P.23.

[40] Em *Senhor*, tem-se: "um bicho e *uma* frase".

Logo, os ensinamentos dizem respeito a recobrar a autoconfiança nos momentos de angústia e instabilidade; a ter a coragem suficiente para passar da inércia à ação; a como enfrentar situações adversas – que, no caso do Comandante, são as forças políticas antagônicas – com sabedoria, justiça e diplomacia. Se a arte de viver exige *mais tática que estratégia*, de acordo com um dos aforismos, é preciso antes saber esquivar-se da adversidade que agir premeditadamente (a estratégia, segundo o Comandante, é "culposa"), isto é, o agir implica sempre injustiça e parcialidade. Já o reagir é sábio. É estoico, como também ensinam os burrinhos, que só se desviam dos perigos e usam a correnteza a seu favor.

FARDA, FARDÃO

Procuro percorrer aqui a ideia de que a estreia de Rosa em *Senhor* revela muito do diplomata, quase mais que do escritor, aquele que estreara com sucesso com *Sagarana,* o escritor-vaqueiro. A autoimagem do "caipira" se ajusta naturalmente ao escritor regionalista, não ao diplomata. Nas palavras dele mesmo: *"O black-tie é só por fora. Por dentro eu sou todo caipira. Sou muito mais caipira que diplomata*". A assertiva é feita em entrevista concedida a *Flan, o jornal da semana*, 14/06/1953, e publicada sob a frase "Há títulos e brasões também no mundo dos bichanos" [41].

[41] Acervo digital da Biblioteca Nacional: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=100331&PagFis=305&Pesq=vaquejada

REPORTAGEM REPORTAGEM REPORTAGEM REPORTAGEM REPORTAGEM REPORTAGEM REPORTAGEM REP Pág. 7

Há Títulos e Brasões Tambem

NO MUNDO DOS BICHANOS

O Ministro Guimarães Rosa deixa de lado a literatura e fala de seus nobres gatos — Afirma o autor de "Sagarana": "Gesto de gatos e bois porque são contemplativos, e o gato tem sido injustiçado porque é introvertido e não faz estardalhaço como o cachorro" - "Yoguí" - "Tout-Petit" na intimidade é um autentico proletario e "Xizinha" (fina flor de Paris) é uma "lady" desdenhosa — (Reportagem de CARLOS R. M. de LAET — Fotos de JADER NEVES)

Vale conhecer a apresentação dessa entrevista, que se dá nos seguintes termos:

"O ministro João Guimarães Rosa não é apenas *o autor de Sagarana,* o *entusiasta de assuntos bovinos, o vaqueiro ou o diplomata* que entre Paris e o médio São Francisco pode preferir uma boa e autêntica vaquejada. Não. É também um grande amigo dos gatos (...). E foi pelos gatos que obtivemos esta reportagem, porque todas as perguntas que fazíamos *ao escritor e ao diplomata*, recebiam *respostas evasivas*, pedindo-nos encarecidamente que falássemos mais dos gatos que dele. " (grifos meus).

Além de justapor ministro, escritor e vaqueiro, a referência a Rosa menciona seu modo evasivo de responder às perguntas. É sabido que ele era avesso a entrevistas. A julgar por sua ficção, em que, como se viu, os ouvintes cultos dos enunciadores iletrados são comumente projeções do próprio autor, ele preferiria *ouvir/entrevistar/perguntar* que *falar/responder*. Se é verdade que a evasiva se deve a supostos traços de personalidade (de quem teria nascido "com o cadeado na boca") e a determinações de sua criação artística, também o é que se associe a cautelas exigidas pelo cargo diplomático, tanto mais após a experiência dos anos passados em Hamburgo no auge da II Guerra[42]. Na

[42] Não se descarte, nas evasivas e até recusas, eventual estratégia consciente do autor, de certa forma relativa à imagem e a "marketing": "Barulhada prévia seria contraproducente, cheirando a propaganda

ocasião, a indiscrição e a postura crítica poderiam ter-lhe custado não só o posto, mas a vida[43]. Sob esse aspecto, vê-se no Comandante a figura reticente do Ministro, e cautelosa quanto ao cargo e à reputação: "Medo de vergonha, de difamarem da minha reputação, esfarraparem língua à minha custa."[44]. Segundo ele, o problema não é ter de combater, e sim estar no centro de um conflito de interesses e de decisões políticas, quais sejam, as divergências entre governador e general, posição que o imobiliza e angustia.

Estrear em *Senhor* antes como o "escritor-ministro" que como "o escritor-vaqueiro" passa por uma questão relevante de identidade e imagem, ainda que já então se tratasse de autor consagrado, de "assinatura" reconhecida e reconhecível. Mas o primeiro contato com o veículo e seu público se deu por meio de história marítima. De cena de diálogo em que os interlocutores cultos se encontram em Copacabana. De história concernente a política. De história em que as agruras de um Comandante-diplomata são expostas: todos esses, substratos muito distintos daqueles presentes na ficção rosiana em geral (cerrado, chapadas, fazendas e coronéis, iletrados, marginalizados, loucos, tópicas alheias a questões políticas no sentido histórico). Um oficial da Marinha passa por experiência angustiante, mas edificante, relativa a um fato político, historicamente delimitado. Como conciliar as obrigações do cargo e as pressões exteriores com suas inclinações morais e espirituais? Para dar ordens, o Comandante sente a necessidade de se manter de farda:

---

encomendada". Por isso recusei até entrevistas grandes, com fotografia. " (Carta a Vicente Guimarães, de 14/01/1946).
Apud GAMA, Monica. *Op. cit*., p.102. É desse mesmo estudo sobre a autorrepresentação do autor a referência à expressão "com o cadeado na boca", usada por Rosa em entrevista a Álvaro Lins (19/2/1950, disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/04/mais!/11.html (visualizado em 19/01/2018).

[43] Refiro-me não só ao estratagema adotado por Aracy Moebius, de forjar vistos de turista para que judeus fugissem da Alemanha rumo ao Brasil, de que Rosa foi cúmplice ao assinar os passaportes, mas também às "declarações avessas à Alemanha" que comprovariam a "simpatia aos judeus", as quais foram motivo de repreensão por parte da polícia secreta nazista e a causa de sua internação por cem dias em Baden-Baden, sob custódia do governo Alemão, bem como de sua remoção de Hamburgo. Esse episódio da carreira diplomática de Rosa é um dos pontos altos do premiado documentário *Outro sertão*, de Adriana Jacobsen e Soraia Vilela, ao qual assisti na ECA (USP) e no IMS (Rio de Janeiro). O documentário traz inédito desenho, feito por Rosa, de Hitler numa forca, que o teria levado a ser espionado e repreendido.
Outro Sertão (doc., Brasil, 2013, 73 min.)
Direção e Roteiro: Adriana Jacobsen e Soraia Vilela.

[44] *Estas estórias*, pp. 23.

"Não me despi. O hábito não faz o monge, há quem o diga. Mas, o marujo, ele faz. Sem uniforme, eu podia ver-me dando ordens, numa ponte de comando?".[45]

O Comandante não concebe agir valendo-se de poder e autoridade sem a respectiva imagem, criada pela farda, que lhes serve de insígnia. Em se tratando de uniforme como símbolo de autoimagem e autoafirmação, a alusão a "O espelho", de Machado de Assis, é não só inevitável, mas esclarecedora. Como se sabe, nesse conto aborda-se a dependência do indivíduo em relação à imagem que se tem dele, a qual é chamada de "alma exterior". Esta é requisitada quando falta a interior. A identidade de Jacobina passa a se definir a partir de seu posto de alferes, consubstanciado na farda. Ele passa a ser sua imagem, ou aparência, destituído que se vê de uma essência. A atitude do Comandante se associa a essa dependência, que implica a sobreposição da "alma exterior", representada pelo uniforme. Em seguida, ele diz sentir a "alma mal no corpo": nesse caso, o mal-estar é manifestação da "alma interior", de sua essência, que não coincide consigo mesma, ou até se encontra ausente, como ocorre com o machadiano Jacobina. Mas a farda não é capaz de sanar o vazio e a falta de propósito que se apossam do Comandante.

Rosa costumava manifestar sua preferência por capiaus à "gente do asfalto": ao contrário desta, aqueles são "sem pose", "mais inconvencionais", "menos *uniformizados*".[46] A imagem vem ao encontro de muito do que se aponta nestas linhas: o uniforme (equivalente da farda, da máscara, da pose, da convenção), está para o mundo urbano e artificial, assim como seu despojamento está para o mundo arcaico, do sertão. Daí a preferência do autor – totalmente inserido no mundo das convenções, simbolizadas por seus indefectíveis terno e gravata borboleta com os quais é representado no trabalho, em geral, e no diplomático, em particular – pelo mundo vaqueiro. Já como escritor, a farda que lhe coube foi o fardão da Academia Brasileira de Letras. Foi

[45] Idem, p.51.
[46] Trecho de entrevista a Ascendino Leite, "Arte e céu, países de primeira necessidade". *O jornal,* Rio de Janeiro, 26/5/1946.
Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR – R2, 215. Cx 08.

vestir o fardão, discursar, e “encantar-se”. A farda foi fardo; talvez por isso o autor tenha demorado tanto a recebê-la: sabia tratar-se de mera “alma exterior”.

Na novela, o burrinho fará a alma interior e a exterior coincidirem: “O sr. compreende, porém, que, por ele [o burrinho], graças, eu pudera, dobrada a ponta, achar a risca de demandar barra aberta, por cabo-lamar.”; a dívida ao burrinho encerra a novela, pois, graças a ele, o Comandante recobrou uma espécie de fé no curso das coisas e na própria capacidade – e autoridade, para além da farda – de decisão. O inscritor-personagem, atento às belezas, ao “miúdo” e sua significação mística, concilia-se com o diplomata, também consubstanciado no Comandante.

HISTÓRIA E ESTÓRIA EM *SENHOR*

A primeira participação do autor em *Senhor* traz assim o inscritor-escritor-diplomata assumido, inclusive, em suas negaças e reticências. Ainda que não se inscreva como o narrador culto que dá voz ao iletrado, ele navega em águas conhecidas, quanto à linguagem e ao lugar estabelecido pela enunciação (o discurso culto do Comandante). São no entanto, águas perigosas quanto ao assunto. A aventura do comandante e seu encontro – *kairós* – com o burrinho-mestre se dá em missão oficial, no fim das contas, política: reprimir possíveis ataques da Coluna Prestes ao Maranhão.

As informações e dados sobre detalhes da marcha da Coluna Prestes são, muitas vezes, fragmentadas e desencontradas. No que tange a seu líder e aos depoimentos de familiares e descendentes de testemunhas da época, há os que enaltecem Luís Carlos Prestes e seus soldados, e os que os execram. Pessoas que se sentiram beneficiadas e vislumbraram um sentido no projeto revolucionário, e outras que se viram invadidas, prejudicadas. Os “fatos” mesmos se contradizem, uma vez que são versões ou narradas por correligionários e simpatizantes, ou por órgãos de imprensa oficial. Esta noticiava sobre a Coluna demonizando-a, pois a ela atribuía certas atrocidades muitas vezes cometidas

por jagunços e sectários de coronéis a serviço dos governos locais, estaduais e até federal.

Na ficção não seria diferente. Tanto mais na ficção rosiana, caracterizada justamente pela indeterminação, que consiste na recusa da lógica e da enunciação de cunho cartesiano, a *imitatio,* em favor das formulações paradoxais, desconcertantes, muitas vezes de cunho sofístico.[47]

No começo da novela, pode-se falar não em indeterminação *lato sensu*, mas em imprecisão, de caráter histórico, no entanto, já que o Comandante situa a ida ao Maranhão para defesa de possível invasão da Coluna ao fim de 1926, sendo que o fato ocorreu ao fim de 1925. De qualquer modo, quando se percorre o panorama, ou ainda, o mosaico de que se compõe o fato histórico, encontram-se peças dele de forma explícita e referencial na novela, o que é, senão raro na literatura de Rosa, eventual. O reforço militar enviado pelo governo de Artur Bernardes ao Maranhão; a suspeita, e mesmo a certeza, de que havia conspiradores nos governos estadual e municipais; a função do General (João Gomes Filho*) de cumprir um papel que o Governador (Godofredo Mendes Viana*) não estaria cumprindo; o próprio uso, pela Marinha, de um destroier nomeado "Amazonas" são dados que se encontram nos textos que recompõem histórica e documentalmente a marcha da Coluna Prestes.[48]

*supostamente. A suposição parte de que a novela faz referência a atitudes do General e do Governador que encontram correspondência no que se sabe sobre as atuações de João Gomes filho e Godofredo Mendes Viana.

[47] A ideia de *indeterminação* será detalhada e retomada mais adiante, e segue de perto alguns pontos do ensaio de João Adolfo Hansen:
"Grande sertão: veredas e o ponto de vista avaliativo do autor".
https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=220&s=grosa
Já a oposição entre um discurso pautado pela *imitatio* (a representação em sentido cartesiano) e um, como o de Rosa, pautado pela *mimesis* (a necessidade ficcional, que tudo permite salvaguardada a verossimilhança) foi assunto de comentário e análise de Luís Costa Lima, feita na Casa das Rosas, por ocasião dos 60 anos de publicação do ensaio de Haroldo de Campos sobre "Meu tio o Iauaretê", no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo* (22/12/1962).
O gosto pelo paradoxo será teorizado nos prefácios de *Tutameia*, sobretudo no primeiro dos quatro, "Aletria e Hermenêutica".

[48]De acordo com estudo de Maureli Santos, o governo federal não confia em Godofredo Mendes Viana, governador do Maranhão, motivo pelo qual envia o General João Gomes Filho para assegurar a defesa do Estado contra a Coluna. No entanto, o General "nada resolveu quanto ao controle da marcha da coluna, mesmo trazendo grande contingente de força federal. "

A política, tomada enquanto assunto, é rara na ficção rosiana, o que se relaciona à sua opinião, citada anteriormente, de que, senão a política, os políticos arruínam o que o diplomata tem a função de restaurar. Nesse sentido, a opinião do Comandante é análoga à do autor: a política "devia ser função para anjos ou escravos"[49], isto é, estaria além ou aquém do que deve ser considerado humano. Parece-me que a formulação sugere ser a política impossível, por ter ou uma dimensão ideal, sublime e transcendental, um funcionamento enquanto teoria; ou um aspecto sub-humano, degradante e alienante. A visão da política como um mal necessário – e não como escolha positiva, é própria antes do escritor engajado que do militante. Nesse sentido, Rosa é, sim, autor engajado, pois tudo é tomada de posição, ainda o "não falar": "calar-se não é estar mudo, é recusar-se a falar, portanto, falar ainda"[50]. Por isso, não faria sentido distinguir "engajamento" de "desengajamento", pois a escolha do silêncio é, inescapavelmente, uma escolha. Paradoxalmente, para Barthes, o desengajamento seria a mais autêntica forma de engajamento no âmbito literário, pois só o separar-se do mundo e o suspender a realidade permitiriam lançar sobre ela um olhar de fato questionador.[51] Cabe, então, não voltar a uma questão já bastante debatida, acerca da suposta falta de engajamento do autor, e sim lidar com sua tomada de posição, vale dizer, com seu engajamento, que

---

SANTOS, Maureli da Costa. *A marcha dos revoltosos: passagem da coluna Prestes pelo Maranhão.* São Luís, SIOGE, 1991. P.61.
Ainda segundo esse estudo, a tomada do Maranhão seria decisiva para o sucesso da Marcha, e o estado foi, ao lado do Piauí, o que mais apresentou adesão popular ao movimento. Outra pesquisa que apresenta dados quanto a essa adesão é a de Werneck Sodré:
SODRÉ, Nelson Werneck. *A coluna Prestes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

A menção ao destroier Amazonas se encontra em livro do jornalista Domingos Meirelles. Segundo o autor, "o Destroier Amazonas e o navio Pará chegam a São Luís apinhados de tropas federais e estaduais, trazendo ainda um carregamento de armas e munições destinada à capital do Piauí. Um destacamento de 776 praças da Brigada Militar do Rio Grande do Sul acaba de desembarcar em Teresina para reforçar as defesas da cidade". Ver:

MEIRELLES, Domingos. *As noites das grandes fogueiras – uma história da Coluna Prestes.* Rio de Janeiro, Record, 1995. P.455.

[49] *Estas estórias*, p. 52.
[50] Sartre, Jean Paul. *Situations II.* Paris, Gallimard.
Apud:
DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*. Bauru, SP. EDUSC, 2002. P.36.
[51] *Idem*. P.37

se dá por via de sua cosmovisão, da indeterminação de seu estilo e, sobretudo, de sua linguagem problematizadora.[52]

Quanto à materialidade histórica dos temas, uma crônica escrita três anos após o término da II Guerra Mundial apresenta referência temporal precisa. Trata-se de "O mau humor de Wotan", publicada em 1948 no *Correio da Manhã*, em que o narrador conta o "triste fim" de Hans-Helmut Heubel. A falta de malícia e a mansidão do jovem soldado o levaram a ser vítima da própria polícia nazista a que servia. Tem-se aqui um narrador-testemunha, isto é, alguém que, diretamente envolvido nos fatos, conta a história de um outro, cujos lances de vida e infortúnio fatal presenciou. Como figura diretamente envolvida na II Guerra, tem-se, nesse enunciador, mais um caso de justaposição de inscritor, escritor e pessoa (sujeito civil, diplomata servindo em Hamburgo), tanto mais que o protagonista, Hans-Helmut, existiu e travou relações de amizade com "Herr Rosa"[53]. A truculência e a injustiça cometidas contra Hans-Helmut são apenas sugeridas pelo narrador. O próprio título aponta de forma indireta para o poderio nazista por meio de referência à mitologia nórdica, numa identificação entre o deus germânico Wotan (da guerra, correspondente ao nórdico Odin) e Hitler, ou o próprio nazismo. A postura crítica em relação ao regime nazista existe, mas sua interpretação se apoia nos textos *elocutivos* (no caso, os Diários de

[52] A esse respeito, vale conhecer o estudo de Roniere Silva Menezes, sobre os perfis de Guimarães Rosa, Vinicius de Moraes e João Cabral de Melo Neto como diplomatas, sugerido pela professora Monica Gama. Em sua tese, Menezes trata de representações do Brasil via literatura e diplomacia, abordando questões como o *tipo de engajamento* desses escritores:
"O pensamento político que se destaca na obra desses escritores está pautado não pela forma tradicional de luta de classes, partidos, disputa pelo poder, mas pelas mediações, negociações e táticas da vida cotidiana e pelos encontros marcantes de amizade, duradoura ou fortuita, entre componentes da multidão dos que não se sentem incluídos no projeto de nação. Essas formas de construção política revelam-se capazes de assinalar caminhos estéticos e éticos caracterizados pela desconstrução das instâncias de enquadramento e de controle sociais." Ainda aqui, portanto, a voz de Rosa emerge não como manifestação isolada ou alheia, mas em conformidade com uma geração compromissada com a "desconstrução de distâncias", ou seja, com a integração.
MENEZES, Roniere Silva. *O traço, a letra e a bossa : arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius.* Tese apresentada à UFMG, Faculdade de Letras, 2008. Orientadora: Eneida Maria de Souza. P.337.

[53] "O mau humor de Wotan", em *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1970.
No arquivo do IEB é possível ler os cartões postais trocados entre Rosa e Hans-Helmut, datados do ano de 1941, nos quais se encontram também referências a Márion, esposa de Hans em "O mau humor de Wotan". A relação com Hans e Márion também é destaque no referido documentário *Outro sertão.*

Hamburgo), nos quais, embora se mantenha a discrição, há referências mais explícitas à indignação provocada pelos horrores presenciados.[54]

Uma posição mais ou menos explícita quanto a certo cenário político apresenta assim uma gradação, considerando-se os últimos textos mencionados: nos elocutivos (diários de Hamburgo na Alemanha em guerra), a opinião é negativa e explicita; na crônica (gênero intermediário entre o regime elocutivo e o delocutivo) é negativa, mas implícita; na novela (texto delocutivo), é hermética, feita de evasivas.

Considere-se agora a posição política do Comandante à luz do foco narrativo. Para, de certa forma, assumir posição secundária na trama, é recorrente na obra rosiana o narrador em primeira pessoa do tipo *testemunha.* Alguns desses narradores, presentes em *Sagarana,* encarnam, como se viu, a figura do "doutor" e/ou do médico, homens de passagem mais ou menos estendida pelos arraiais e vilarejos que se põem a fazer o retrato de tipos locais e a narrar-lhes as histórias. "Corpo fechado" é célebre exemplo desse tipo de narrador: o "doutor" é quem narra, mas os feitos são de Manuel Fulô, protagonista-capiau. As histórias contadas por Fulô surgem na forma do discurso direto, quando o narrador lhe "cede" a voz. Por tratar-se de tipo "cara de bobo de fazenda", "sujeito pingadinho, quase menino", mas vivaz e malandro, contador de "causos" e capaz de prover o doutor, recém-chegado ao arraial, que vinha "ansioso por conversas à beira do fogo", o narrador abre o espaço para sua fala graciosa e prolixa.

[54] Refiro-me, por exemplo, ao entusiasmo revelado frente ao sucesso de bombardeio com a RAF (Royal Air Force) inglesa, no combate à FLAK (artilharia antiaérea) alemã:
"A Flak hamburguesa fracassou completamente: os *dandys* fizeram o que puderam. (...) *Brave, fellows*!" (18 e 19/5/1940); do mesmo modo, o choque e a aversão diante da discriminação contra judeus é crescente, e manifesto de forma explícita: a tabuleta num parque infantil com o alerta "Lugar de brinquedo para crianças arianas" "estraga toda a poesia do lugar [margens do rio Alster]" (13/7/1940); a obrigatoriedade do uso de distintivo amarelo (estrela de Davi), identificação para os judeus, até para crianças de quatro anos, é "infamante! ", e a cena de judias chorando no Consulado é "horrível". (26/9/1940). Entremeando essas anotações, encontram-se os registros das visitas feitas aos Heubel (Hans-Helmut e Márion).
Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JRG – EO – 21.

Trata-se do mesmo procedimento que se verificará no “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, publicado pela primeira vez um ano apenas após *Sagarana*, e do qual se tratou no capítulo II. Nessa conversa, no entanto, fica claro que Mariano é entrevistado não pelo que teria de “pitoresco”, mas por ser um *tipo* no sentido de arquétipo, que Rosa lhe atribui. A entrevista é uma homenagem: diante das falas de Mariano, a postura do entrevistador tende a ser não só respeitosa, como reverente. Tanto Fulô quanto Mariano serão referidos pelo narrador – projeção do autor, na narrativa ficcional - e pelo “entrevistador” – o autor assumido, em atividade de campo, como “amigos”. Em Mariano, está o protótipo da homenagem feita ao vaqueiro, cinco anos depois, na reportagem poética “Pé duro, chapéu de couro”, que enaltecerá a “Ordem do Vaqueiro” e a cultura boieira. Mais que homenagem, esse texto tem teor, se não de manifesto, de projeto cultural nacional. Interessante observar que os três textos constituem uma gradação crescente quanto à nitidez do projeto, que corresponde inversamente a uma gradação decrescente quanto ao grau de ficção, do mais ficcional (ou delocutivo, a novela “Corpo fechado”), passando pela entrevista com Mariano, personagem de existência “real”, ao mais documental (ou elocutivo), em que o autor se porta como ele mesmo, no caso, um enviado especial à vaquejada em Caldas do Cipó, à maneira de Euclides da Cunha, principal intertexto da reportagem.

Como se afirmou anteriormente, o papel de “entrevistador” favorece certo apagamento de si, no caso, do representante de uma cultura dominante e de um discurso de poder, em favor da fala sertaneja. O “dar a voz” plenamente, no entanto, será conquistado em *GS:V*, em que a fala sertaneja domina integralmente a narração, escolha do autor que só vem comprovar seu engajamento no sentido exposto anteriormente. Nesse romance, o “entrevistador”, ao invés de “ceder” a voz ao jagunço liberando-lhe turnos de fala, apaga-se por completo. O romance é “ato de palavra” contínuo, em que a representação culta (a do “senhor”) está *emudecida, calada, silenciada à força*: ela só é dita nos movimentos do não-dizer, só quando incorporada e deglutida é que “fala”, ausência”[55]. Essa inversão – de entidade dominadora do discurso e

[55] HANSEN, João Adolfo. *O* o*: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo, Hedra, 2000. P.47.

“doadora” da chance de fala – a entidade invisível e receptora do discurso alheio – será verificada em sua forma mais radical em “Meu tio o Iauaretê”, à qual se aplica ainda mais perfeitamente a condição de fala “deglutida”, para usar o termo de Hansen. A deglutição ou devoração do “senhor”/interlocutor será um dos objetos de análise dessa novela.

Em “A simples e exata estória...”, tem-se algo diverso: um enunciador em primeira pessoa que é narrador-*protagonista*, e não narrador-*testemunha,* e que fala a alguém em condição sociocultural simétrica, seu ouvinte culto. Os fatos narrados lhe pertencem, e não a outro, e ele é quem os expõe, o que implica que se situe mais no polo do “entrevistado” que do “entrevistador”. Nesse caso, o “entrevistado”, cujo discurso é o dominante na narração e na narrativa, é por assim dizer “o mesmo” (em relação à cultura que o escritor representa): é o *douto*, e não o “outro”, o iletrado. E discurso dominante também quanto à representação social que constitui, a de uma elite culta.

A saga do burrinho marítimo apresenta vínculo explícito com a História, raro ou esparso na obra rosiana. Em contrapartida, traz o termo “estória” no título, uma sua “assinatura”, como atestam os títulos de várias outras de suas obras (“Uma estória de amor”, *Primeiras estórias*, *Terceiras estórias,* “Estória do homem do pinguelo”, *Estas estórias*), para nem mencionar as ocorrências do termo em seus textos, sempre em detrimento de “história”. A invenção que a estória pressupõe a coloca num patamar de verdade superior em relação à história, porque mais acabada e com mais sentido: “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho desse jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor”, diz o narrador de “A hora e vez de Augusto Matraga”.

Ainda quanto ao título, destaca-se que a aventura narrada diz respeito a um animal e (fica-se sabendo) sua sobrevivência por “três trizes”. Só isso bastaria para que se entendesse os adjetivos “simples” e “exata” como ironia, pois *simplicidade* se opõe à complexidade, que corresponde tanto ao limite entre vida e morte, quanto ao processo de transformação por que passa o narrador (afinal a estória do burrinho é a dele). Já *exatidão* se opõe a toda a

indeterminação, conceito com o qual me tenho referido às potencialidades de sentido abertas pela obra rosiana.

A máxima presente num dos prefácios do maduro e experimental *Tutameia*, "A estória, em rigor, deve ser contra a História"[56], é lapidarmente resumidora da novela. O resgate do animalzinho é o clímax da narrativa e é o que lhe dá título, sobressaindo-se, portanto, à história da defesa do Maranhão contra a Coluna. Nesse sentido, a estória do burrinho se narra de fato contra a História, a marcha da Coluna Prestes. Segundo essa leitura, a ironia só se potencializa, pois, se nem a "estória" – do burrinho – é *simples* ou *exata*, que dizer sobre a História – no caso, da Coluna? Quem deve ser atacado, e por quê? Quem, defendido? Quem tem razão? Governador? General? Imprensa? Luís Carlos Prestes?

Ainda que possa ter sido escrita anteriormente, ela é resgatada para vir à luz em *Senhor,* e não só isso, para ser a *estreia* de Rosa nesse periódico, tão desejada e há tanto aguardada pela equipe editorial. Volte-se, portanto, ao que o caso narrado pelo Comandante teria a dizer aos leitores de *Senhor.* Em verdade, mais do que perseguir *o que* o caso narrado diz ao leitor, trata-se de verificar o que o *modo de narrar* o caso tem a dizer. É apropriado aqui explorar a ideia de *indeterminação*, tal como formulada pelo crítico João Adolfo Hansen e mencionada anteriormente. Esta, em Rosa, reside na recusa da lógica e na incorporação do paradoxo, ambas formas de valorização da intuição. Sob essa perspectiva, importam menos o conteúdo e mais os *modos de dizer*, ou o discurso, ou ainda o "sentido estético e político" desse discurso.

Para além de interpretações "temáticas" (as que analisam os textos a partir de sistemas extraliterários: filosofia, psicologia, religião, mitologia...), há que se interpretá-los a partir dos procedimentos que acionam para constituir um discurso – este, o da indeterminação – quais sejam: "duplicidade, paródia, ironia,

[56] "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". "Aletria e hermenêutica", em ROSA, João Guimarães. *Tutameia*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979. P.03.

humor”[57], aos quais acrescento metalinguagem e intertextualidade, esta última constitutiva da novela em nível estrutural, inclusive. *Os Lusíadas* são o intertexto que permeia a narrativa. As referências a Camões não têm apenas, embora também tenham, o objetivo mais superficial de atestar a erudição do narrador. Trata-se, igualmente, de relação paródica com a epopeia. Desse modo, para além de ver na narração do Comandante a vertente clássica da linguagem como um espelho, há que se perceber o grau de paródia que a história estabelece, que é o espelho invertido. Sendo a epopeia um gênero elevado, em que se narra assunto de natureza heroica e de interesse nacional, a partir do emprego de recursos retóricos e ornamentos oriundos da mitologia greco-latina, a “estória” do burrinho se coloca num polo oposto: ao invés de feitos grandiosos, heroicos, e seres míticos e maravilhosos, tem-se um Comandante-hesitante e o “heroísmo” de um animalzinho prosaico, o que consiste num rebaixamento. A novela guarda em comum com a epopeia a linguagem classicizante e a história marítima, sendo justamente esses os elementos que justificam a retomada, enquanto a subversão do resto justifica a paródia. Não se chega ao sentido de sátira que se tem na “Carta pras Icamiabas”, a missiva hilária escrita pelo semianalfabeto Macunaíma, mas com pretensa erudição. Entretanto, nos moldes desta, mantém-se uma linguagem erudita, quase quinhentista, no plano da expressão, para se narrar outra no plano do conteúdo.

“A simples e exata estória do burrinho do Comandante” demarca sua dívida aos “clássicos”. Mas se engana quem vê nela um mero tributo a Camões ou apenas um recurso de caraterização do narrador-protagonista. Para além do sentido estético-retórico, a paródia tem seu sentido político: falar do burrinho, assunto “miúdo” (como aliás é miúdo seu parente “Sete-de-Ouros”) pode ser negar-se a falar do assunto político de interesse nacional, no caso, a marcha da Coluna. Mas também pode ser um modo indireto, cifrado, *indeterminado*, de dizer que não há heróis a exaltar quando não se tem projeto coletivo para a nação, pelo menos, não um projeto que una de fato a sociedade e quando não se tem um discurso coerente – como o da epopeia clássica – acerca do fato. No caso da Coluna, o episódio foi, e continua sendo, visto de tantas formas quantos

[57]HANSEN, *Op.cit* p.63.

são os interesses que ela defende ou ameaça. Se a História "dá com os burros n'água", a estória de um burrinho é matéria de reflexão, e seu salvamento fora inspiração para um oficial agir de forma a nem se negar a cumprir sua missão, nem ser injusto com a população civil – uma saída "diplomática".

"A simples e exata estória..." leva e não leva a "assinatura" de Rosa. Não leva porque fala de mar e perfila termos náuticos, tomados em acepção literal, e não como metáforas de sertão[58]. E leva porque fala de um burrinho, sábio, mestre e estoico como Sete-de-Ouros, animalzinho inaugural da prosa Roseana no campo literário do regionalismo, que o levará a redimensionar essa vertente.

Apresenta a moldura de conversa para que se conte a história, como mimese de transmissão oral, mas diferentemente do que ocorre em outras obras, não se pode falar em *estrutura dialógica*, pelo menos não num sentido bakhtiniano. A partir da moldura, que é a cena de conversa, tem-se exclusivamente o discurso parnasiano do Comandante, "lido nos clássicos", o que difere da incorporação do discurso de um outro – outro não só como indivíduo, mas como cultura – no lugar privilegiado de enunciação. Em outros termos: o enunciador é o "douto", que fala a um igual, quando o dialogismo rosiano se constitui da figura do "douto" apenas pressuposta, como ouvinte ou interlocutor, e não como o enunciador. A primazia da voz que se ouve no texto será radicalmente dada ao jagunço, ao onceiro, ao "homem do pinguelo", pois, via de regra, em suas narrativas se prescinde do porta-voz de cultura erudita.

A novela foge à atemporalidade que predomina nos textos de Rosa, porque se inscreve num eixo espaço-tempo específico e a todo momento determinado, por isso, *representado* e situado aquém do lugar *apresentado* nas – ou criado por – suas histórias de chapadões, veredas e Mutuns. Via de regra, ainda quando circunscreve a história em tempo e espaço mais concretos, como

[58] Em 1946, ano de publicação de *Sagarana,* Rosa diz que talvez futuramente fosse um escritor da cidade, posto que sua memória viria a ser preenchida não só com as coisas de infância, Cordisburgo e Itaguara, que o levaram a escrever *Sagarana*, mas também com "um mundo diferente da minha infância". Algo que, como se sabe, não aconteceu.
Entrevista a J.C.Borba, "Histórias de Itaguara e Cordisburgo". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19/5/1946.
Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR – R2, 214.

ocorre em “As margens da alegria” e “Os cimos” – ambas sobre a ida do “Menino” para Brasília que se construía – tem-se não só a imprecisão arquetípica (o “Menino”, que até se verifica no “Comandante”), como também referências históricas menos precisas, quando comparadas à novela. Esses contos de *Primeiras estórias* ressaltam o mito da formação e o processo dialético que ela pressupõe; a interpretação política da decepção e da destruição implicadas na substituição das árvores e tucanos pelo concreto moderno da Nova Capital se faz a partir de dados extratextuais e textos elocutivos, como as cartas em que Rosa conta aos pais sobre suas idas a Brasília em construção, 1958. A história do burrinho prescinde de textos elocutivos para que se possa submetê-la a coordenadas espaço-temporais.

Verificar em que aspectos a novela se aproxima e em quais se afasta da “marca” de Rosa pode ajudar a compreender a paratopia do autor e o lugar deste em *Senhor*. O escritor, consagradíssimo, não está inaugurando um lugar para si no campo literário, mas o faz na revista. O surgimento do burrinho do Comandante, “parente” de Sete-de-Ouros, embora marinho; salvo de afogamento, mas enredado num discurso classicizante, técnico, dado o jargão náutico, e um tanto afetado – dá-se na “revista para o Senhor” (*slogan*), *midium* privilegiado, de circulação privilegiada e central, para um público privilegiado e intelectualizado. “Centralidade” que se verifica no próprio mês e ano da edição, abril de 1960, os mesmos da inauguração da nova capital.

Se é verdade que “a transmissão do texto não vem depois de sua produção” e “a maneira como o texto se institui materialmente é parte integrante de seu sentido”[59], o burrinho nas páginas de *Senhor* não vem apenas contar a história de uma experiência mística (concentrar-se no salvamento do animal, segundo o Comandante, foi *quase como ter rezado*), de acontecimento enviado por Kairós e de aprimoramento espiritual, todas essas, constituintes da tal “assinatura” do autor; mas vem também, e principalmente, instituir-se num discurso cultural associado à ideia de transformação nacional. Flagra-se aí o surgimento do Rosa-diplomata, na figura do Comandante comedido, prudente,

[59] MAINGUENEAU, Dominique. *Op. Cit*., p.212

reticente. No entanto, o Rosa-vaqueiro fica implícito numa enunciação caraterizada pela indeterminação.

Por Rosa-vaqueiro, entenda-se o escritor cuja imagem se (auto) constrói como escritor-*irmão* do tipo conhecido como vaqueiro[60]. Será, diferentemente do Comandante, um inconformado, cujo inconformismo se traduz num radicalismo linguístico – que não deixa de ser político – e que é evidente, por exemplo, na segunda novela publicada em *Senhor*, "Meu tio o Iauaretê". Dito de outro modo, na linguagem e no conteúdo explícito, a novela se situa num polo de ortodoxia e bom comportamento diplomático. Em outros termos, um polo de "topia", isto é, de lugar oficialmente estabelecido, reconhecido, canônico. No uso paródico dos intertextos, sobretudo de *Os Lusíadas*, e na indeterminação, vale dizer, num conteúdo sugerido e cifrado, ela se situa num polo de heterodoxia e questionamento da ação oficial. Vislumbra-se aí o entre-lugar, ou ainda a situação de paratopia, conforme abordada no início deste capítulo.

Estabelecer-se como Guimarães Rosa em *Senhor* pressupõe, ao que parece, valer-se de um "estratagema diplomático", para usar as próprias palavras do autor ao se referir a sua ação, e de Aracy Moebius, quando atuando no Consulado brasileiro em Hamburgo. Não se comemora a derrota da Coluna, nem o possível fracasso de uma missão governamental. Mas há a sugestão de que foi penoso ser protocolar e cumpridor de ordens que implicavam autoritarismo, uso de força e violência. O narrador se nega, por exemplo, a intimidar a população de São Luís, lançando sobre a capital os holofotes do destroier, e a boicotar um suposto "herético" (alguém que apoiasse Prestes), ações que o levam a se sentir traidor da missão a que fora confiado[61].

---

[60] "Provavelmente, eu seja como meu irmão Riobaldo". Günter Lorenz, "Dialógo com Guimarães Rosa". Em:
ROSA, João Guimarães Rosa. *Fortuna crítica*. Org. Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. P. 73.

[61] "Eu me soçobrava ali torvado e atônito, em maus espaços, um contra-almirante Nebogatoff". A identificação se dá por ter sido o dito almirante russo (Nikolai Ivanovich Nebogatov, 1849 – 1922) considerado um traidor, após ter se rendido aos japoneses na guerra russo-japonesa. Foi expulso do almirantado, preso, julgado e condenado à morte. Traidor, preso, expulso, julgado e condenado: identificar-se ao contra-almirante sugere o sentimento de culpa do Comandante.
Em outra passagem, o Comandante sugere que não será um desertor, nem abandonará o Amazonas, mas que tampouco obedeceria às ordens de intervenção militar: "Sem desertar do [declarável*]

Tome-se por *ethos* a confiança que o discurso é capaz de obter por parte do leitor. Em seu capítulo sobre o *ethos retórico*, Maingueneau afirma que este se mostra no ato de enunciação, sem que precise ser dito no enunciado. Dito de outro modo, não *o que* se diz, mas o *como* se diz é que configura o *ethos*, construído, portanto, por meio do discurso, e não fora dele, propriedade em que reside sua eficácia[62]. Em "A simples e exata estória...", ter-se-ia o exemplo do *ethos* sugerido na enunciação, e não só *não-explicitado*, como até *oculto* no enunciado. Afinal, quanto ao *que* se enuncia, tem-se as notícias de um militar em apuros por se sentir na berlinda, e que se tranquiliza quando age mais ou menos de acordo com o que esperavam dele. Já quanto ao *como* se enuncia, acionam-se as ironias, os intertextos e as paródias que rebaixam o "heroísmo" do Comandante e fazem crer que, num âmbito mais essencial e intuitivo, o "do coração", que a ficção do autor valoriza, ele tinha seus motivos para retardar a ação a que fora designado. Uma das paródias presentes na novela, além da principal, de *Os Lusíadas*, encontra-se na cena em que os marujos do cargueiro, ao perceberem o risco de o navio tombar (já que os burros pendiam para o mesmo lado), passam a gritar "Burros n'água! Burros n'água!". A ordem constitui evidente menção à expressão popular "dar com os burros n'água", cujo sentido é ter malogro, ser malsucedido em algum empreendimento.

A expressão poderia remeter à Coluna, afinal, como esta, os burros também vieram do Sul. Além disso, consta que, para tentar libertar Paulo Kruger, um dos líderes da Coluna, foram usados burros como montaria.[63] A missão fracassou porque o prisioneiro já havia sido transferido para São Luís. No

decorável, e sem descuidar do *Amazonas*. Só que não haveria palácio, nem política, nem piauí nem maranhão, não havia".
Estas estórias, pp. 22 e 25.
*declarável ocorre apenas na versão para *Senhor.*

[62] MAINGUENEAU, Dominique. Op. cit, p. 268.
[63] "O destacamento comandado por João Alberto (para libertar Paulo Kruger, rebelde preso) chegou em Grajaú (MA) servindo-se de burros como meio de transporte. "

SANTOS, Maureli da Costa. *Op. cit*., p. 51.

entanto, a marcha de Prestes não teria dado “com os burros n’água” no Maranhão. Foi este o estado em que o movimento obteve maior adesão popular. Soma-se a isso o fato de que as estratégias de Prestes foram bem-sucedidas, a ponto de seus homens conseguirem passar do Maranhão ao Piauí, onde houve temor, por parte dos governos, de ataque a Teresina.

Desse modo, os “burros n’água” poderiam ser menção à própria expedição do Comandante, também ela vinda do Sul. A missão era fazer a defesa contra a Coluna, que pretendia atacar no Parnaíba. O Comandante deveria se dirigir para lá, e não o fez. Nos registros históricos, consta que, nas margens do rio, nem chegou a ocorrer o enfrentamento entre tropas prestistas e governistas, pois na cidade de Floriano os soldados do governo fugiram covardemente.[64]

[64] Segundo Dias Ferreira, tropas se prepararam para combate em ambas as margens do Parnaíba, que não aconteceu porque as forças governistas abandonaram o lugar: “Tropas governistas fugiam rio abaixo de uma para outra cidade”.
Ferreira, J. Dias. *A marcha da columna Prestes*. Pelotas, Livraria do Globo, 1928. P.160.

É o que se lê também em estudo sobre a passagem da coluna pelo Piauí:
“Os primeiros combates entre governistas e prestistas resultaram numa retumbante derrota para os primeiros. Não havendo mais como combater por falta de munição, Gaioso [Jacó Manuel Gaioso e Almendra , secretário de segurança publica do PI] fez uma travessia desesperada de volta a Uruçuí. A confusão aumentou ainda mais quando perceberam que o grosso da tropa estacionada em Uruçuí tinha fugido vergonhosamente levando parte das embarcações rio abaixo para a cidade de Floriano. (...) Os relatos de populares contam que foi tão desabalada a fuga que os cabos das embarcações, ao invés de serem desamarrados, foram cortados pelos fugitivos com facas e machados. (...). Não houve meios que convencessem a população a não abandonar a cidade de Floriano, nem mesmo os militares que chegaram de barcos vindos de Uruçuí. Estes ao saberem da ameaçadora aproximação dos rebeldes, mais que depressa entraram novamente nos vapores, deixando armas e equipamentos, tomando o rumo de Teresina".
E em depoimento do próprio Luís Carlos Prestes:
“Como sabíamos que eram 2600 homens, bem armados, não nos interessou combater com eles [soldados do governo aguardavam a Coluna em Floriano]. De maneira que desviamos, deixamos à direita a força e fomos pegar o Rio Parnaíba, para descê-lo. Houve um contato de patrulha, quando a patrulha chegou e disse que os comunistas, os revolucionários vinham aí. Nós éramos chamados "Os Revolucionários", "Os Rebeldes", e desde então, escureceu o dia, veio a noite e eles começaram a gastar munição inutilmente. À meia-noite acabou a munição deles; então, eles tomaram um vapor que tinha lá e desceram o rio, dizendo que tinha havido um grande combate. Não houve combate algum, porque nós não chegamos lá. Na cidade de Floriano, o comandante da coluna, que era o chefe da polícia do Piauí – um capitão do exército comissionado e coronel – passou um telegrama para o governador de estado descrevendo o combate. O combate que não houve; eram fantasmas, porque eles estavam gastando munição e gastaram toda até à meia-noite, depois seguiram”.
http://altoshomepage.xpg.uol.com.br/A_PASSAGEM_DA_COLUNA_PRESTES_POR_ALTO_.pdf

No entanto, o inscritor identifica-se antes com a imagem do escritor como diplomata que como vaqueiro. Por conta disso, há muito de "bom comportamento" em sua atitude. Seu discurso mantém o decoro, mas pode-se dizer que muito mais na superfície. Há, sim, uma posição na novela, e em *Senhor*, por meio da cenografia[65] instaurada pela fala de um Comandante que, ao não agir, estaria agindo, e de modo político; que, desconversando e citando os clássicos, cria um discurso paródico que, de certo modo, rebaixa o conteúdo em sua dimensão histórica.

Quando se olha para tais antagonismos pelo prisma da relação entre discurso e poder, conclui-se que, na novela, tem-se um enunciador completamente situado na esfera do poder constituído, institucional, oficial. A linguagem que o representa, por sua vez, situa-se num polo oposto àquela usada – e organicamente criada – por Macuncôzo, o homem-onça de "Meu tio o Iauaretê", segunda publicação de Rosa em *Senhor,* a cuja análise se passa agora.

[65] Por "cenografia", entenda-se o conceito de Maingueneau, segundo o qual o próprio texto constrói uma cena narrativa, um discurso em que determinada fala é encenada. A cena valida, na enunciação, o que o texto diz.
MAINGUENEAU, Dominique. *Op.cit*, pp.250 e 252.

Capítulo V - CENTRO OU MARGEM? - ATOPIA DO IAUARETÊ

Afirmar o 'eu' do outro não como objeto mas como outro sujeito. (M. Bakhtin)

Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra. (S. Santiago)

ONÇA, UMA ONTOLOGIA

Em sua segunda colaboração em *Senhor,* Rosa publicou outro texto inédito, a novela "Meu tio o Iauaretê", mas sem a chamada de capa "escrita especialmente para *Senhor*", como ocorrera com "A simples e exata estória do burrinho do comandante". Na edição de março de 1961, a novela ocupa treze das oitenta e três páginas da revista, tendo sido publicada com a gafe de ter o nome do autor omitido, um "fenômeno de desatenção", segundo Paulo Francis.

Trata-se da edição de aniversário de dois anos da revista, o que justifica a reunião de "celebridades de vários campos" reunidas e "misturadas da melhor maneira para o senhor", conforme se lê no editorial. Como se afirmou no início deste trabalho, o objetivo aqui não é estabelecer relação direta entre conteúdos da ficção rosiana e dos artigos ou anúncios publicados na revista, e sim de verificar uma confluência de discursos. No entanto, nesse número de *Senhor*, a novela rosiana que traz o negro-índio-onça Macuncôzo como enunciador vem em companhia de artigos sobre África, cuscuz e Didi, jogador de futebol. Traz ainda os coincidentes artigos sobre a ingestão de álcool, e aqui relembro que Macuncôzo vai sendo embebedado por seu temeroso interlocutor, e sobre o cachimbo, cujo fumo será associado ao habito do homem civilizado, mas cuja etimologia vem do quimbundo; "Macuncôzo" se aproxima de "makungo", que é berimbau.

O primeiro artigo é de autoria de Paulo Mendes Campos, o segundo, de Franklin de Oliveira. O editorial afirma ter a revista garantido diversão a esses escritores, concedendo-lhes "férias de suas preocupações com a literatura". Outros escritores continuarão, no entanto, "enquadrados", ou seja, frequentarão a edição com seus textos de ficção:

"Já Guimarães Rosa, Marques Rebelo e Otavio Faria continuaram enquadrados, os dois primeiros são velhos conhecidos do Senhor. (...). E Guimarães Rosa com um monólogo de 34 laudas, 'Meu tio o iauaretê', uma novela que recebeu elogios até dos mais duros críticos de qualquer publicação: os revisores. É um trio que representa, por certo, a orientação de Senhor de manter-se no melhor nível literário e de divulgação do autor brasileiro."

Para Haroldo de Campos, que leu a novela pela primeira vez nas páginas de *Senhor*, ela seria posterior a *Grande sertão: veredas*, dado seu passo além em direção a uma radicalidade linguística[1]. Em comum com esse romance, a narração, em "Meu tio o Iauaretê" consiste num diálogo em que só se tem acesso à fala de um dos interlocutores. No caso da novela, a sugestão de diálogo é mais explícita, dado que o narrador incorpora as perguntas que teriam sido feitas por

[1] Ver a nota 10 da Introdução.

seu interlocutor: *"Cê quer saber de onça?"; "Nhor? Nhor sim. Muitos, muitos anos. Acabei com as onças em três lugares"; "Nhem? Nhor não, disso não sei não. Só sei de onça. Boi, sei não; Por que mecê quer saber? Quer saber tudo?".*

A situação nela criada é também, no que diz respeito à forma, uma radicalização em relação à que se desenvolve em *GS:V*, na medida em que todas as questões ontológicas, sociais, morais, arquetípicas, emergem do discurso de quem não é só o iletrado, transmissor de cultura e/ou sabedoria oral, tipo recorrente na ficção do autor, mas também alguém que se animaliza ao mesmo tempo em que cria uma linguagem animal; alguém que narra na iminência de morrer, e que para de narrar porque morre.[2]

De fato, não só a experiência radical da linguagem tornada ato constituinte da ação e do sujeito enunciador, mas também a desenvoltura com que o autor estrutura a história na moldura da "conversa monológica", análoga à que constitui o romance de 1956, permitem aventar a hipótese de que a novela seja posterior ao romance.[3]

No entanto, ainda que publicada no início dos 1960, é muito possível que, para vir à luz em *Senhor*, a novela tenha sido recuperada e retrabalhada, pois sua gênese remontaria a um tempo *anterior* a *Grande sertão*, vale dizer, o da

[2] A criação de uma linguagem que, aos moldes do protagonista, metamorfoseia-se, é o motivo central do ensaio de Haroldo de Campos, "A linguagem de Iauaretê", originalmente publicado em 1962. Já a dimensão metalinguística do conto, cujo *final* corresponde ao *final* (assassinato) do narrador, é o aspecto investigado por Clara Rowland, em "Terrível simetria". Ver:
CAMPOS, Haroldo. "A linguagem do Iauaretê". *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. Editora da Unicamp/Edusp, 2011.

[3] Seis anos após a publicação de "A linguagem do Iauaretê", Campos ainda manifesta sua admiração pela novela em carta-poema a Guimarães Rosa (17/12/1966):
"Fico aqui neste fim de ano
augurando-lhe estrelas propícias para o próximo:
muita caça para o Iauaretê (o sobrinho e o tio)
nas trilhastramas dessa sua
inesgotável Jaguaretama."
Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR – CP – 09, 177.

viagem ao Pantanal, em 1947, da qual resultaria o “Entremeio com o vaqueiro Mariano”. [4]

Adotamos aqui essa hipótese, de que a gênese desse texto seja, de fato, anterior ao romance, uma vez que algumas notas presentes no arquivo contêm curiosidades sobre as onças (acasalamento, reprodução, espécies, características que as distinguem) e listas de termos em tupi que vieram a ser empregados[5]. Ocorre que essas notas remetem, por alguns motivos, ao conto-entrevista “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, também, como “Meu tio o Iauaretê”, publicado postumamente em volume em *Estas estórias*. Nesse conto, o entrevistador (o próprio autor), ouve as respostas do vaqueiro Mariano às perguntas formulados pelo primeiro a respeito do mundo dos bois, que é também o “mundo das onças”. Nesse texto, o suposto autor dá voz sistematicamente a seu interlocutor, o que implica que o vaqueiro Mariano se constitua como o “dono” do discurso na maior parte do tempo. A valorização do discurso do iletrado, ou do homem do sertão, do vaqueiro ou do jagunço, verifica-se não só em sua incorporação na forma de discurso direto, mas em sua constituição como discurso de um narrador que protagoniza a enunciação.

[4] Os dois datiloscritos que se encontram no arquivo do autor, no IEB, não trazem a data da criação da novela. Segundo Paulo Rónai, ela seria anterior a *Grande sertão: veredas*.
RÓNAI, Paulo. Nota introdutória à edição de *Estas estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
Possivelmente, Rónai se baseia numa anotação manuscrita feita no segundo dos datiloscritos da novela, em que se lê “O conto é anterior ao G.S.:V.”, cuja caligrafia não se tem certeza que seja de Guimarães Rosa.
Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR – M – 07, 02.

[5] Tais anotações parecem ser o registro de alguém *falando* sobre os hábitos das onças. Nelas residem, portanto, a arqueologia do conto. Além dos hábitos desses felinos, as notas enumeram uma série de interjeições – regionalismos e tupinismos –, mais seus respectivos significados, que são aproveitados com maior ou menor variação em “Meu tio o Iauaretê”.
Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR – EO - 04, 1.

Assim, supõe-se que o substrato do conto date desse período pós-viagem ao pantanal (e, nesse sentido, anterior a *GS:V*)[6], mas sua "escritura", sua elaboração definitiva, seja posterior a 1956, o que justificaria sua publicação apenas em *Senhor*, em 1961. Assim, a vinda à luz da história de um primitivo homem-fera encontra seu suporte na revista-ícone da modernização e da urbanização do Brasil.

O enunciador dessa novela, o onceiro-onça, situa-se num plano oposto ao do narrador de "A simples e exata estória do burrinho do comandante", por pelo menos três motivos: ele se encontra sozinho e isolado, o que, numa perspectiva ampliada, equivale a uma condição de marginalização social. Em contrapartida, o comandante se encontra no navio, espaço heterotópico, mas totalmente inserido no âmbito do poder. O onceiro manifesta-se numa linguagem primitiva, e mais que isso, ele a cria enquanto fala, enquanto o comandante se vale da linguagem "dos clássicos", do *logos*. Por fim, enquanto o comandante perfaz seu bem-sucedido périplo de ida e volta, o onceiro não tem "volta": acabar de narrar é acabar de viver. Esses fatores determinarão sua *atopia,* sua falta de lugar, representada peremptoriamente por sua morte, correspondente à "morte" de sua fala.

Retome-se, inicialmente, a fábula, isto é, a sequência cronológica dos acontecimentos, independentemente da ordem em que são narrados. Em seguida, serão abordados alguns níveis de significação não só da fábula, mas também do enredo, vale dizer, do modo de expor os fatos, e da narração ou enunciação, que também são aspectos reveladores da transformação de onceiro em onça, de que resulta sua eliminação.

[6] A arguição do professor Frederico Camargo corrobora essa hipótese, ou ainda, permite tratá-la como fato, pois traz a contribuição de que há, no arquivo de Aracy Moebius, o registro preciso do término da novela: 23 de janeiro de 1949.

Um homem fora contratado por certo Nhô Nhuão Guede para eliminar as onças de uma fazenda (“desonçar o mundo”). Matara inúmeras onças, a ponto de obter intimidade com elas e com seus hábitos. Um dia, descobre-se “parente” delas: põe as mãos no chão e sai à noite, como um desses animais de hábitos noturnos; quando volta, tem as unhas sujas de sangue. Passa então a se metamorfosear no felino e, nesses transes, faz tudo o que eles fazem, o que inclui atacar e devorar pessoas. Essa eliminação de seres humanos irá ocorrer até a chegada de um hóspede a seu rancho, à noite. Tem-se então o enredo, a exposição dos fatos por um narrador que será o próprio ex-onceiro.

A história começa com este recebendo o hóspede adoentado, com febre, cuja montaria fugira e que precisaria, portanto, pernoitar ali. O narrador é, portanto, o próprio hospedeiro, que não é o proprietário do lugar, tampouco se diz morador dali. A narração é dramática, no sentido de ser a presentificação da fala do protagonista, que terá o hóspede como seu interlocutor. Trata-se de um diálogo em que, à maneira de *Grande sertão: veredas*, o leitor não tem acesso às falas do interlocutor, mas, como se observou, pode supor seu conteúdo e suas (re)ações a partir das respostas do narrador/emissor.

O onceiro vai tentando deixar seu hóspede à vontade, mas tudo indica que este, por sua vez, procura embebedar o primeiro, numa verdadeira luta para ver quem sucumbe antes ao sono. Enquanto o visitante parece querer se defender – por isso, é fundamental que permaneça acordado – o anfitrião parece ter a intenção de atacar, razão pela qual insistiria para que seu hóspede dormisse. Nesse embate, o onceiro ameaça inclusive fazer um feitiço para seu hóspede pegar no sono (*“Ói, se eu quero eu risco dois redondos no chão – pra ser os olhos de mecê – despois piso em riba, cê dorme de repente...”*). A situação de ameaça se delineia gradualmente, na medida em que, em sua fala – e cada vez mais descontraído pela cachaça – o narrador vai revelando não só sua transformação em onça, como também a verdade por detrás do desaparecimento das pessoas que, de acordo com o início de sua narração, teriam “morrido de doença”.

No clímax da novela, o onceiro dá início à sua metamorfose, mas não tem tempo de conclui-la, pois é assassinado pelo interlocutor, o que se sugere por sua fala agônica, desarticulada em “resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor”.[7]

O teor dramático da narração/diálogo, em que uma longa fala se presentifica, criando a ilusão de que a própria realidade, constituída pela enunciação, substitui o “enunciado da realidade”[8]; a atmosfera noturna; a queda-de-braço envolvendo a resistência ao sono; o terror sub-reptício à narração de um homem-fera feita por ele próprio a um interlocutor sozinho – são os elementos que criam crescente tensão na narrativa, cujo desfecho vai se delineando com a chance de apenas um deles sobreviver. Acrescentem-se a lua cheia, a gradativa embriaguez de um homem-onça, as imagens grotescas presentes em sua narrativa e a potencial violência pulsante em seu discurso, e tem-se a imersão no universo do macabro, do noturno, do irracional, do dionisíaco e do pânico, universo, aliás, oposto ao que a atmosfera diurna e a amplidão marítima instauram em “A simples e exata estória do burrinho do comandante”. Estendendo a comparação, em “Meu tio...” o enunciador se encontra em polo distante, senão oposto, ao do comandante-diplomata erudito e super-civilizado. O “outro”, o inculto, selvagem, primitivo, animal e canibal é o “eu”, é protagonista *do que narra* e protagonista *do narrar*, um “outro” que se torna “eu” pelo discurso. No caso dessa novela, ele é não só o criador de seu discurso, como o criador de sua linguagem, o jaguanhenhém.

No polo oposto de sua condição de dono da palavra, à qual se voltará adiante, está sua condição social de marginalização. Ele não é proprietário, nem

[7] CAMPOS, Haroldo. *Op. Cit*, p.62.

[8] “No lugar do enunciado de realidade entra a própria realidade como fator de orientação na lógica e fenomenologia da ficção dramática”.
Ver: HAMBURGER, Käte. “O lugar do drama”, em *A lógica da criação literária*. São Paulo, Perspectiva, 1986. p.141.

mesmo se vê como morador do lugar que habita: *(...) Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. É. Aqui eu durmo.* (...).

O nomadismo é mais um aspecto do homem-animal que, ao molde das onças, só procura a toca para dormir. No entanto, funciona também como caracterizador de um tipo que não é proprietário, nem empregado, nem agregado, nem arrendatário, nem morador. Com a função pregressa de matar onças, o ter "mudado de lado" e desertado para a causa de seus "parentes", já faz insinuar seu *não-lugar*, sua *atopia,* e equivale à sua "falta de caráter", no sentido macunaímico de "falta de identidade definida", nem humano, nem onça. A falta de lugar social se complementa com a informação de que ele rejeitara serviço de morte:

Descartado o serviço de jagunço, ou de qualquer espécie de matador contratado, o narrador aceitara o de matador de onça, com o prejuízo de viver totalmente sozinho. Assim, o isolamento de Macuncôzo assume vários níveis de significado, do mais simbólico ao mais literal. No que diz respeito a esse último, ressalte-se o preconceito sofrido pelo mestiço de índio. Seo Rauremiro, veredeiro dispensava tratamento diferente a preto Tiodoro e ao narrador; ao preto Tiodoro, prosa; ao onceiro, comida, como se faria a um animal:

Seo Rauremiro falava: "- Entra em quarto da gente não, fica prá lá, tu é bugre...". Seo Rauremiro conversava com preto Tiodoro, proseava. Me dava comida, mas não conversava comigo não. [9]

A solidão, que também será elemento desumanizador, associa-se à aversão ao trabalho para também configurar sua marginalidade:

[9] *Estas estórias,* p. 154.

Aquele Nhô Nhuão Guede, pai da moça gorda, pior homem que tem: me botou aqui. Falou: - "Mata as onças todas!" Me deixou aqui ***sozinho, eu nhum****,* ***sozinho*** *de não poder falar sem escutar...* ***Sozinho,*** *o tempo todo, periquito passa gritando, grilo assovia, assovia, a noite inteira, não é capaz de parar de assoviar. Vem chuva, chove, chove. Tenho pai nem mãe. Só matava onça. Não devia. Onça tão bonita, parente meu. Aquele Pedro Pampolino,* ***disse que eu não prestava****. Tiaguim falou que eu era mole, mole, membeca. Matei montão de onça. Nhô Nhuão Guede trouxe eu pr'aqui, ninguém não queria me deixar trabalhar junto com outros... Por causa que* ***eu não prestava****. Só ficar aqui* ***sozinho****, o tempo todo.* ***Prestava mesmo não, sabia trabalhar direito não, não gostava****. Sabia só matar onça. Ah, não devia! Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo mundo me xingando. Maria-Maria veio, veio. Então eu ia matar Maria-Maria? Como é que eu podia? Podia matar onça nenhuma não, onça parente meu, tava triste de ter matado... (...).* (Grifos meus).

O trecho evidencia sua condição marginal, fora do mundo da propriedade e do trabalho[10]. Mas, ao mesmo tempo, e num sentido mais universal e arquetípico, remete à sua condição de excluído ou banido, e ainda à sua propensão à desumanização e à animalização. Afinal, estar fora do mundo do trabalho é estar fora do mundo da razão; é pertencer ao plano da irracionalidade animal e da violência. Se o mundo do trabalho é o da razão, da sensatez e do cálculo, o mundo que dele prescinde é o animal, o do excesso e da violência.[11] A partir daí, infere-se que Tonho Tigreiro, mesmo enquanto ainda supostamente humano, já não pertencia de certa forma ao mundo humano do trabalho. Ele mesmo desassocia sua atividade, a de "desonçar o mundo", do *trabalho*

[10] Sobre a condição marginal de uma "ralé de homens a rigor dispensáveis" de que se constitui a sociedade brasileira desde os aventureiros, agregados, valentões, capangas, malandros, ver a introdução de João Camillo Penna ("Jagunços, topologia, tipologia) a *Modos da margem*.
PENNA, João Camilo et alii (orgs). *Modos da margem – Figurações da marginalidade na Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 2015.

[11] "Em nossa vida o excesso se manifesta na medida em que a violência prevalece sobre a razão. O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Ele exige uma conduta sensata, onde os movimentos tumultuosos que se liberam na festa, e geralmente no jogo, não são decentes. Se não pudéssemos refrear esses movimentos, não seríamos suscetíveis ao trabalho, mas o trabalho introduz justamente a razão de refreá-los."
BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre, LP&M, 1987. (p. 38).

propriamente dito: *sabia trabalhar direito não, não gostava*. *Sabia só matar onça*[12].

Ser marginal em relação ao mundo do trabalho animaliza o onceiro desde o início e estabelece as condições necessárias para a posterior metamorfose em onça. Seu ofício, na verdade, é destituído de propósito e sentido, consiste em matar apenas visando ao lucro. É o aspecto mercenário dessa atividade uma das causas de seu arrependimento. Transcrevo o seguinte trecho, grifos meus, por ser revelador ao mesmo tempo: da visada ao lucro; da crença – falsa – de que sua identidade, sua "missão", sua *aretê* (virtude ou excelência)[13] era ser caçador de onça; do arrependimento quanto a ter acreditado nisso, e matado mais de uma centena e meia desses felinos:

Nhenhem? Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Guede me trouxe pra cá. Me pagava. Eu ganhava o couro, ganhava dinheiro por onça que eu matava. Dinheiro bom: glim-glim... Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo. Anhum, sozinho, mesmo... Araã... Vendia couro, ganhava mais dinheiro. Comprava chumbo, pólvora. Comprava sal, comprava espoleta.(...) Eu tinha cavalo, morreu, que foi, tem mais não, cuéra. Morreu de doença. De verdade. Tou falando verdade... Também não quero cachorro. Cachorro faz barulho, onça mata. Onça gosta de matar tudo...Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não. Eu não mato mais onça, mato não. É feio — que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão. Cê sabe contar? Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes. Tanto? Cada que matei, ponhei uma pedrinha na cabaça. Cabaça não cabe nem outra pedrinha. Agora vou jogar cabaça cheia de pedrinhas dentro do rio. Quero ter matado onça não.

[12] De origem desconhecida e referente à certa situação financeira, há no repertório popular de frases feitas a expressão "estar na onça", ou "andar na onça", que se origina de *onze, onzena, ounce*, e significa estar à mingua, sem dinheiro.
RIBEIRO, João. Frases *feitas – estudo conjetural de locuções, ditados e provérbios*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2009. P.540.

[13] ARISTÓTELES. *Ética a Nicômano.* Capítulos V a IV. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
Voltarei adiante a tratar da *aretê.*

Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo. Fala que eu não matei, não, tá-há? Falou? A-é, ã-ã. Bom, bonito, de verdade. Mecê meu amigo! [14]

Matar por dinheiro é uma das causas do arrependimento, mas não a principal: o que o leva a arrepender-se é, sobretudo, a consciência de que *matava iguais*, seus "parentes".

Não matar iguais será mais uma prova da natureza animal do ex-onceiro, que se vislumbrava já *antes de sua metamorfose.* Quando ainda pertencente ao gênero humano, por mais sórdida e mercenária que fosse sua atividade, por mais que matasse as onças visando, apenas, ganhar dinheiro; por mais que fosse um despossuído, excluído ou marginal em sentido socioeconômico - ele recusara serviço de assassinar pessoas:

Hum, hum. Ói: eu tava lá, matei nunca ninguém. No Socó-Boi também, matei ninguém não. Matei nunca, podia não, minha mãe falou pra eu não matar. (...) No Socó-Boi, aquele Pedro Pampolino queria, encomendou: pra eu matar outro homem, por ajuste. Quis não. Eu, não. [15]

Só o ser humano mata iguais. As espécies humanas, inclusive as mais próximas da animalidade, não o faziam, assim como os animais não o fazem, a não ser excepcionalmente.[16] Assim quando descobre que matava seres da "mesma espécie", Tonho Tigreiro desperta para sua animalidade – e passa a caçar diferentes, os humanos. A tomada de consciência acerca de sua natureza animal se dá a partir da percepção de que a onça não é o "outro", é o "mesmo". A descoberta, espécie de epifania, do erro que vinha cometendo, dá-se quando

[14] *Estas estórias,* p.128.
[15] *Idem,* p.148.
[16] "Não há, na animalidade, interdição para matar os semelhantes. Ne realidade, a morte do semelhante é excepcional no comportamento animal tal como seu instinto o determina, seja qual for a dificuldade que este apresente. Mesmo as lutas de animais da mesma espécie não levam, em princípio, à morte. " BATAILLE Georges, Op. Cit, p.68.

ele fica muito perto de Maria-Maria; nesse sentido, é o momento que descortina o conflito, pois a intimidade com a onça-fêmea o fará ver esses animais como "mesmos", e não como "outros", o levará a *identificar-se* com eles. Do mesmo modo, Maria-Maria não ataca o narrador, pois parece sentir que ele é de sua espécie. O episódio em que se narra essa aproximação é repleto de sugestões eróticas:

Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. (...) ela chega esfregou em mim, tava me olhando. Olhos dela encostavam um no outro, os olhos lumiavam – pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente, quer munguitar[17]*: tira mais não. Muito tempo ela não fazia nada também. Depois botou mãozona em riba de meu peito, com muita fineza. Pensei — agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afofado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça — que ela gostava de mim, fiquei sabendo... Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: — "Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria..." Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém... Já tava de rabo duro, sacudindo, sacê-sacemo*[18]*, rabo de onça sossega quage nunca: ã, ã. (...)*

Eh, catú, bom, bonito, porã-poranga! — melhor de tudo. Maria-Maria solevantou logo, botava as orelhas espetadas pra diante. Eh, foi indo devagar, no diário dela, andar que mecê pensa que é pesado, mas se ela quiser vira pra ligeiro, leviano, é só carecer. Ela balança bonito, jerejereba, fremosa, porção de pelo, mão macia.... Chegou no pau de peroba, empinada, fincou as unhas, riscou de riba pra baixo, tava amolando fino, unhando o perobão. Despois foi no ipê-branco. Deixou marcado, mecê pode ir ver adonde é que ela faz. Aí, eu quisesse, podia matar. Quis não. Como é que ia querer matar Maria-Maria? .[19]

---

[17] *Munguitar*: neologismo, de "munguitá" = seduzir (anotação de Guimarães Rosa).
Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR EO 04, 1.

[18] *sacê-sacemo*, tupi: balançando.
A esse termo, somam-se "esfregar", "rabo duro", "sacudindo", "balança", "jerejereba"*, "pau de peroba", "empinada", "unhando o perobão" , todos sugestivos do erotismo na sedução exercida pela onça fêmea.
*jereba: origem tupi, vocábulo com várias acepções, dentre as quais duas associadas a esse campo semântico do erotismo: "prostituta" e "órgão sexual masculino de grandes proporções".

[19] *Estas estórias,* pp. 137 a 139.

O ensaio de Luís Roncari ("As três árvores de Rosa") analisa as referências eróticas na descrição da mata no conto "São Marcos", de *Sagarana:* jequitibá roliço, cipós libidinosos, catuaba erótica, folhas que se

A aproximação erótica entre o narrador (que, por sinal, assim como não matava homens, não gostava de mulheres) e a onça-fêmea será responsável por sua nova identidade. É após essa percepção do erro cometido que Macuncôzo irá, pela primeira vez, pôr-se de quatro e sair à noite, esturrando e "onçando", a ponto de ter devorado parte do próprio cavalo. Dar-se conta de seu erro equivale a descobrir sua missão, que não era a de "desonçar" o mundo, mas a de eliminar os humanos do mundo das onças. A essa descoberta da verdade pessoal pode-se chamar de encontro com sua *aretê*. Homem sem lugar, sem nome definido e sem escrúpulos, encontrará sua *aretê* ou essência entre onças: na *jaguaretama* terá sobretudo um *éthos*: será fiel a seus "parentes" e inclemente com homens viciosos.

BOM, BONITO

O caminho percorrido pelo narrador vai, portanto, de uma condição humana em que ele realiza uma atividade sórdida (época em que caçava onças), a uma condição animal, em que ele procura purgar o mundo da sordidez. Passa, então, a "caçar" – e devorar – humanos após metamorfosear-se em onça. Agora, em missão oposta, a de "desumanizar" o mundo das onças, só interessa o que é "bom, bonito". Em sua narração, Macuncôzo repete o par "Bom, bonito" pelo menos dezesseis vezes em referências aos felinos e a seu suposto "modo de pensar", a que ele agora tem acesso:

retesam. Após se deparar com essa vegetação, o narrador afirma que ainda havia de erguer ali "uma estatueta e um altar a Pan. " É daí que Roncari parte para considerar o terror *pânico* que assola o narrador, cego subitamente, no meio do mato, pois ao deus Pã era atribuída a causa dos terrores sentidos por quem viajava à noite, ou se isolava em florestas e lugares ermos. A menção feita pelo narrador, no entanto, deve-se antes a que Pã era também tido por possuidor de intensa libido. As duas "propriedades" de Pã podem ser detectadas em "Meu tio o Iauaretê": no trecho, na incitação à libido por parte de Maria-Maria; no contexto geral, no terror pânico que se apossa não do narrador, mas do viajante, seu interlocutor, pois este é o que se encontra perdido, em lugar ermo, à noite. Quanto ao narrador, este não é acometido por tal terror, ao contrário: sua natureza animal faz com que ele procure o ermo, a solidão e a noite.
RONCARI, Luiz. "As três árvores de Rosa", em *O Brasil de Rosa – O amor e o poder.* São Paulo, Editora Unesp, 2004.

Sabia o que onça tava pensando, também. Mecê sabe o que é que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: onça pensa só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar.

"Bom, bonito" é um verdadeiro refrão presente nas falas de Macuncôzo, e pode ser identificado à *kalokagathía* grega. Se os valores *kalós kai agathós* correspondem aos ideais do Belo e do Bom (ou justo), o ex-onceiro os encontra no mundo animal, e não no âmbito humano. Daí que sua "missão" seja eliminar quem se porte segundo o oposto desses ideais, os pecadores que infringem as virtudes. No pensamento grego, sobretudo em Aristóteles, a "aretê", isto é, a virtude, corresponde à excelência ao se cumprir aquilo a que algo ou alguém se destina, cumprir uma missão de acordo com uma essência. Atinge-se a excelência, o fazer bem alguma coisa, quando se tem ciência de um propósito. A aretê equivale a *levar para dentro* de algo, uma qualificação condizente com a natureza deste algo, quer dizer, uma qualificação que lhe cabe e em que se veja sentido, propósito, e, inclusive, função.[20] Por isso, é a partir da prática, do

[20] SPINELLI, Miguel. (2014) *A aretê filosófica de Platão sobreposta à do éthos tradicional da cultura grega.* Archai, Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental. Imprensa da Universidade de Coimbra, n. 12, jan - jun, 2014, pp 169 – 181.
http://dx.doi.org/10.14195/1984-249X_12_17
Aqui, emprego *aretê,* conceito grego, para tratar do *ethos* de Tonho Tigreiro. Ainda que o emprego possa sugerir anacronismo ou eurocentrismo, por ser próprio do pensamento ocidental e alheio ao pensamento indígena, penso que, por outro lado, ainda seja válido pela relação que a novela estabelece com a tradição escolástica medieval, ao relacionar os mortos pelo tigreiro aos sete pecados capitais, concepção igualmente alheia à cosmovisão indígena. Soma-se a isso a própria plasticidade da palavra – nesse caso, palavra-valise – "iau*aretê*" – que contém a virtude grega.
Um ponto fundamental da arguição do professor João Adolfo Hansen diz respeito a essa aplicabilidade do conceito de *aretê* (bem como o de *hamartia*, ou erro). Ele sugere aplicar o conceito de multinaturalismo perspectivista do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, o que me parece ser uma rica possibilidade de desenvolvimento dessa questão do interdito. Em linhas gerais, Castro estuda como, na visão indígena, tudo é humano, mesmo os animais: "A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade". Dessa forma, o trigueiro que come gente age totalmente de acordo com sua essência-onça; o deixar de caçar (e comer) onça, por sua vez, corresponde ao não se comer o "parente".
Ver: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002. P.67.
Assim, se o tigreiro devora humanos, isso se deve à sua parte onça, bicho que come gente (na "metafísica da predação", "você é o que você come", e o que você come não é humano). Por outro lado, ele não pode devorar onças, que são humanas, "parentes". Devorar humanos não seria, portanto, crime sob essa perspectiva.

exercício, do hábito, que se desenvolve a virtude no sentido de *aretê* ou excelência. Macuncôzo era exímio caçador de onças, mas não era essa sua função ou essência, tampouco essa atividade possuía sentido ou propósito. "Meu tio o Iauaretê", portanto, pode ser lido como a história da busca da essência, virtude ou *aretê*; numa outra chave de leitura, também abordada aqui, essa busca corresponde à demanda de uma *topia*, de um lugar. O lugar do onceiro se estabelecerá exclusivamente na – e pela – linguagem. À parte isso, sua condição é atópica.

Macuncôzo encontrou sua "aretê" no universo das onças, ao identificar-se com elas. A virtude pode ser essencial ao indivíduo, inerente a ele; no caso, inclusive em chave semiótica, ela se encontra no nome: Iau*aretê*. Antes disso, e de modo complementar, os componentes do nome, tupi, equivalem a "onça verdadeira"[21]. Como empregar a excelência na caça à onça, se ser onça é essencial ao caçador, é a sua *verdade*? A prática ou o exercício da matança levará o caçador a migrar para o lado da caça, num percurso de condenação de hábitos ou vícios que afastam da virtude. Assim é que Macuncôzo não só descobre que atentava contra a *aretê*, como, depois da descoberta, irá punir os que o fazem, que são os cultivadores de vícios.

É certo que irá fazê-lo por meio de crimes hediondos, assassinatos, e até tortura. No entanto, sua natureza animal e instintiva não os assume como interditos, o que pode ser associado à subversão de vários lugares-comuns promovida pelo conto. Um homem encontrará sua identidade e sua individuação – o que deveria corresponder a um processo de *humanização* – no momento em que se *animaliza*; encontra sua "aretê", virtude ou excelência quando passa a

[21] "Decomposto, o vocábulo dá *iauara* + *eíê*, ou seja, a onça verdadeira, a onça legítima". GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica*. P.19.

caçar humanos; irá moralizar a humanidade (representada pela comunidade local) por meio de assassinatos que pressupõem inclusive canibalismo, dada a natureza híbrida do narrador. [22]

O marco dessa "mudança de partido" é o dia em que, após calafrios e câimbras, tem um "acesso", põe-se de quatro e "onça", isto é, transforma-se no felino. Virar onça fará com que ele abandone o projeto, vazio de sentido ou de virtude, de "desonçar o mundo", e abrace outro, que será o de "desumanizar" o mundo, no entanto, dessa vez, segundo um *critério*, o que vale dizer, dando um sentido a essa "limpeza". O critério adotado é o da infração à moral que estabelece certos vícios como "pecados capitais", aspecto já apontado por analistas da novela, mas pouco interpretado. De acordo com a tradição escolástica medieval, eles são sete: *gula, inveja, soberba, ira, preguiça, avareza* e *luxúria;* todos estão presentes na novela de Guimaraes Rosa[23], e a cada um corresponde uma pessoa assassinada pelo ex-onceiro-onça. A seguir, transcrevem-se os trechos que caracterizam os humanos assassinados pelo narrador, cada um associado a um pecado capital.

- Preto Bijibo: *Preto Bijibo cozinhava. Me dava do de-comer dele, eu comia de encher barriga. Mas preto Bijibo* ***não esbarrava de comer, não.*** *(...). Olhei preto Bijibo comendo, ele lá com* ***aquela alegria doida de comer, todo dia, todo dia, enchendo a boca, enchendo barriga.*** *Fiquei com raiva daquilo, raiva danada...* (Gula).

[22] Walnice Nogueira Galvão analisou a passagem do civilizado (identificado ao "cozido") ao selvagem (identificado ao "cru") em "Meu tio o Iauaretê" a partir da presença do fogo tanto na novela quanto nos mitos ameríndios relacionados ao jaguar, no ensaio "O impossível retorno", em
GALVÃO, Walnice Nogueira. *Idem.*

[23] Em 1964, Rosa participou de uma antologia de contos cujo tema são os pecados capitais. Coube-lhe tratar da soberba, com o primeiro conto do livro, "Os chapéus transeuntes", o qual viria a integrar *Estas estórias* (ao lado de "Meu tio o Iauaretê"). Avareza, luxúria, ira, gula, inveja e preguiça ficaram por conta de Otto Lara Resende, Carlos Heitor Cony, Mário Donato, Guilherme Figueiredo, José Condé e Lygia Fagundes Teles, respectivamente. Na apresentação, o editor Ênio Silveira ironiza os objetivos, comerciais, do volume, constituintes de mais pecado.
ROSA, João Guimarães et alii. *Os sete pecados capitais.* Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1964.

- Preto Tiodoro: *Preto Tiodoro f**icava danado comigo, calado. Porque eu sabia caçar onça, ele sabia não.** Eu tajipara, sajipara[24], achava os bichos, as árvores, plantas do mato, todas, ele nem não. Eu tinha esses couros todos, nem não queria vender mais, não.* ***Ele olhava com olho de cachorro, acho que queria os couros todos pra ele,*** *pra vender, muito dinheiro...* (Inveja).

- Seu Rauremiro: *Veredeiro seo Rauremiro, bom homem, mas **chamava a gente por assovio, feito cachorro.** (...). Me dava comida, mas **não conversava comigo não**. saí de lá com uma raiva, mas raiva, de todos: de seo Rauremiro, mulher dele, as filhas, menino pequeno....*

(...)

*Uê, uê, rodeei vota, despois, cacei jeito, por detrás dos brejos: queria ver veredeiro seu Rauremiro não. Eu tava com fome, mas queria de-comer dele não – **homem muito soberbo**.* (Soberba).

- Seo Riopôro: *O outro [geralista] era seo Riopôro, **homem zangado, homem bruto**: eu gostava dele não...*

(...)

*Uai, então eu enxerguei que vinha vindo geralista, aquele seo Riopôro, homem ruim feito ele só, **tava toda hora furiado.*** (Ira).

- Gugué: *Aquele jababora Gugué, homem bom, mas mesmo bom, nunca me xingou, não. eu queria passear, **ele gostava de caminhar não: só ficava deitado, em rede, no capim, dia inteiro, dia inteiro.** Pedia até pra eu trazer água na cabaça, mor de el beber. **Fazia nada** (...) então peguei a não querer espiar pra ele, eh, raiva não, só um enfaro.* (Preguiça).

- Antunias: *(...) outro [geralista] chamava Antunias – aquele **tinha dinheiro guardado**!*

(...)

*Ô homem amarelo de rídico! **Não dava nada, não, guardava tudo pra ele,** emprestava um bago de chumbo só se a gente depois pagava dois.* (Avareza).

- Maria Quirineia: *Aquela mulher, Maria Quirineia, muito boa. Deu café, deu de comer. Marido dela doido tava quieto, seo Suruveio, era lua dele não, só ria, ria, não gritava. Eh, mas Maria Quirineia **principiou a olhar pra mim de jeito estúrdio, diferente mesmo:** cada olho se brilhando, **ela ria, abria as ventas**, pegou em minha mão, alisou*

[24] *Tajipara, sajipara,* do tupi, respectivamente: "que conhece o terreno", e de sapejar = rastejar.

meu cabelo. Falou que eu era bonito, mais bonito, eu – gostei. Mas aí ela ***queria me puxar para a esteira, com ela****, eh, uê, uê... Me deu uma raiva grande, tão grande, montão de raiva, eu queria matar Maria Quirineia (...).* (Luxúria).

A eliminação do vício é especularmente correlata ao culto da virtude. O onceiro, que eliminava seus parentes, agora afirma "É feio – que eu matei", mostra-se arrependido e passa a eliminar "o inimigo", pecador que atenta contra a *aretê*, contra o bom (o justo) e o belo (o "bonito").

Dessas personagens, alegorias dos sete pecados capitais, apenas a última, Maria Quirineia, representante da luxúria, será poupada. A homonímia com a mãe, que tinha o "Maria" duplicado em Mar'Iara Maria, já justificaria a sobrevivência de Maria Quirineia. Nas origens do onceiro, a mãe – índia – é enaltecida, é *"boa, bonita", "boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas"*, enquanto o pai – branco – é rebaixado, "*homem burro*". É da mãe a matriz animal, porquanto o irmão dela (o tio) é o Iauaretê, e não o pai. A homônima Maria Quirineia, embora casada e tendo tentado seduzir o onceiro, tem a sorte de elogiar-lhe a mãe. Ele, que já estava enraivecido e prestes a agarrá-la pela goela, desiste quando a ouve falar: "*Ói, sua mãe deve de ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?".* O narrador então a alerta sobre o perigo de ser morta por onças, e a leva para a vereda próxima. Ela e o marido doido, seo Suruveio, foram poupados, *"não morreram de doença*". [25]

A filiação por parte de mãe, que constitui a essência do narrador e determina sua aretê, sua virtude, enquanto animal, manifesta na excelência para eliminar humanos viciosos, garante, como se viu, que Maria Quirineia seja poupada. Mas isso se justifica ainda pelo fato de ter sido senão a luxúria, pelo

[25] O marido de Maria Quirineia foi também, como ela, poupado da devoração. Sua loucura pode ter sido a responsável por essa sorte, já que o aproximava mais da irracionalidade animal e da licantropia; inclusive, sua fala sem sentido é associada ao "nheengar", a fala das onças:
"Marido dela era doido, seo Siruvéio, vivia seguro com corrente pesada, marido falava bobagem, em noite de lua incerta ela gritava bobagem, gritava, nheengava... Eles morreram não. Morreram todos dois de doença não."
Estas estórias, p. 133.

menos o encontro com o erotismo o que o levara a descobrir-se onça. Trata-se de um contato que o levará a animalizar-se, embora esse processo, paradoxalmente, corresponda à descoberta de aspectos essencialmente humanos: a atração erótica e a missão moralizadora. Paradoxo, pois, se a noção do bem e do mal distingue humanos de animais, Tonho Tigreiro adquire essa noção quando passa a agir como onça, o que resulta de seu reconhecimento como tal.

A *anagnorisis* ou reconhecimento se dá quando se passa do ignorar ao conhecer. De acordo com a *Poética*, o reconhecimento pode ocorrer de quatro maneiras: por sinais, pelo arbítrio do poeta, pelo despertar da memória do herói e por silogismo[26]. Esta última é a que se verifica na descoberta de Macuncôzo: Maria-Maria é onça; ela gosta de mim; logo, sou onça:

(...) Depois [Maria-Maria] botou mãozona em riba do meu peito, com muita fineza. Pensei – agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afofado com a outra, de soçoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça - que ela gostava de mim, fiquei sabendo... (...).

(...)

Aí, se eu quisesse, podia matar. Quis não. Como é que eu ia querer matar Maria-Maria? Também, eu nesse tempo eu já tava triste, triste, eu aqui sozinho, eu nhum, e mais triste e caipora de ter matado onças, eu tava até amorviado. Dês que esse dia, matei mais nenhuma não (...).[27]

Ao narrar o contato com Maria-Maria, até a linguagem sofre transformação, abusando de diminutivos sugestivos de afetividade: “Testa pintadinha, tiquira de

[26] ARISTÓTELES. *Poética.* Cap XVI. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

[27] *Estas estórias,* pp.138, 139.

aruvalhinho"; "o rabo batia bonzinho"; "vi o cinhim dos peitinhos"; "cara mascarada, pequetita"; "uma pintinha em cada canto da boca, outras atrás das orelhinhas"; "dentro das orelhas é branquinho".

Também da *Poética,* faz-se útil aqui o conceito de *hamartia*, ou erro. Como sugere o trecho transcrito, é após a percepção de seu erro que ele se reconhece onça, espelhado em Maria-Maria, e desperto por seu amor. A descoberta do herói trágico deve-se à percepção de um erro, comumente cometido por "falha de cálculo", e não de caráter. Obviamente, em Macuncôzo não se tem o herói bom, que será desgraçado ao conhecer a desdita. De todo modo, é alguém que se dá conta de como agia contrariamente à virtude, e que vê nisso um erro. *Hamartia*, lato sensu, equivale a "errar o alvo", coisa que o onceiro, destro no manejo da zagaia, literalmente nunca fazia: outros zagaeiros pereceram nas garras felinas, enquanto ele só leva uma cicatriz na testa. Seu erro de alvo, portanto, é obviamente no tocante às vítimas abatidas. No caso de Macuncôzo, vê-se antes a concepção escolástica medieval de erro moral que a erro de cálculo. E não poderia ser diferente, uma vez que é leitura medieval de Aristóteles a que associa a *hamartia* ao pecado, critério usado pelo ex-onceiro para fazer justiça, eliminando pecadores, e reparar seu erro.

NOME. LUGAR. LINGUAGEM

"Onçar" será encontrar-se consigo mesmo, adquirir uma consciência e individualizar-se, no que é levado a encontrar um sentido para suas ações, um sentido para sua excelência, ou "aretê". Tonho Tigreiro, a partir daí, deixa de caçar os felinos, "seus parentes", e passa a nomeá-los, o que lhes atribui identidade e faz deles "mais indivíduos" do que o próprio onceiro era quando "humano".[28]

[28] Sugere-se que o interlocutor tenha feito essa afirmação (de que o tigreiro teria nomeado as onças), refutada imediatamente pelo narrador, que alega ter, na verdade, *descoberto/aprendido* os nomes que

Sua falta de individualidade, de identidade, é flagrada em seus sete nomes: Bacuriquirepa, Breó, Beró, Tonico, Antonho de Eiesús, Macuncôzo, Tonho Tigreiro. A múltipla nomeação não é quantitativa ou cumulativa, é representação da origem heteróclita do onceiro. Ao lado dos antropônimos indígenas (Bacuriquirepa, "menino levado", Breó/Beró, de "Peró" com que os índios chamavam os portugueses[29]), encontram-se os de origem euro-cristã (Tonico, Antonho, Tonho, de Jesus), os relativos à caça (Tigreiro). Ao encontro do canibalismo do homem-onça vem sua nomeação antropofágica, já que seus sete nomes promovem uma "devoração" de culturas distintas. Os pretos Bijibo e Tiodoro, literalmente deglutidos, também comparecem num dos nomes do tigreiro: Macuncôzo, uma "nota africana", de acordo com Guimarães Rosa:

Quanto a "Macuncôzo (que não encontramos nos dicionários tupis que pudemos consultar), esclareceu-nos Guimarães Rosa em carta (26/4/1963): "...o macuncôzo é uma nota africana, respingada ali no fim. Uma contranota. Como tentativa de identificação (conscientemente, por ingênua, primitiva astúcia? Inconscientemente, por culminação de um sentimento de remorso?) com os pretos assassinados; (...)..[30]

Filho de um branco e "pai de todos", o que equivale a dizer "de paternidade desconhecida", e de mãe índia tacunapéua, Mar'lara Maria[31], trata-se de mestiço que morara com os caraós, índios de Goiás, com quem teria aprendido a matar onça.[32] A mestiçagem do onceiro é, no entanto, ainda mais

elas *já* tinham: "Agora eu não mato mais não, agora elas todas têm nome. Que eu botei? Axi! Que eu botei, só não, eu sei que era mesmo o nome delas. " (*Estas estórias,*, p.140)

[29] GALVÃO, Walnice Nogueira, *Op. Cit*., p. 26.

[30] CAMPOS, Haroldo. *Idem* , p.62.

[31] Tacunapéua ou taconhapé, tribo às margens do rio Iriri, afluente do Xingu.
Note-se que o nome em duplicata da onça-fêmea Maria-Maria é, ao mesmo tempo, espelho do nome materno, também duplamente Maria com o túpico Iara no intermeio.

[32] A relação entre índio e onça tem tradição na literatura brasileira, destacando-se os dois ícones da figura do índio como representação de Brasil, que são *O Guarani* e *Macunaíma*. No primeiro, Peri imobiliza uma onça que os cavaleiros de D. Antônio de Mariz quiseram matar - para levá-la viva a Ceci. No segundo, Macunaíma conta a lenda do automóvel, que fora anteriormente a onça Palauá. A esse respeito, note-se como o nome Macuncôzo traz em si esse seu antepassado "sem nenhum caráter", sabendo-se que "macu" são índios do noroeste da Amazônia e que o termo significa "mau".

complexa do que a determinada pela origem, já que revelada no nome, na medida em que o mais, por assim dizer, definitivo deles é o africanismo *Macuncôzo*, o qual aparece para identificá-lo em sua última e agônica fala.

O "pulo da onça", em "Meu tio o Iauaretê", é a relação orgânica entre sentido e expressão, já que a identificação com as onças, para além do conteúdo, segundo o qual o narrador, tem "catinga" de onça, enxerga no escuro, trepa em árvore, tem rastro - é impressa na linguagem. Esta elimina verbos, cria estruturas de espelhamento direto, como "Eu – onça!", e é permeada por interjeições e onomatopeias, simuladores de resmungos, urros e esturros. Notas escritas por Guimarães Rosa revelam pesquisa e compilação dessas onomatopeias, interjeições, expressões, entre as quais se encontram "hum" (dúvida") e "ixe!" (exclamação irônica), reiteradamente usadas por Macuncôzo[33].

Também as repetições são mais um componente da linguagem "outra" que se vai criando, metamorfoseando, diluindo e deformando nos moldes da metamorfose do homem em onça. Grande parte dessas repetições associa-se ao outro elemento constitutivo da linguagem criada, que é o tupi. As estruturas de espelhamento, como "Eu – onça", "Eu – marupiara", "Eu – toda a parte", "Onça mão – onça pé – onça rabo", e as de duplicação de termos configuram a tupinização da linguagem. O "nhum", no trecho transcrito anteriormente, por exemplo, reverbera tanto o fim de "sozinho", termo exaustivamente repetido,

[33] A lista traz interjeições e termos em tupi, quase todos relacionados ao universo das onças, bem como invenções do autor (as que vem com o sinal m%): "ɣagua-ñeen – falar de onça ou cão, mio, ladrido; verbo intransitivo: miar, rosnar"; "ɣagua-pitã – onça vermelha, onça pintada"; "ɣaguapopó – onça de mão chata"; "ɣ-aí – oncinha".
Há ainda menção a hábitos desses felinos, sobretudo das suçuaranas, a comportamentos quando no cio e no cuidado com os filhotes, e trechos que sugerem ser o registro de depoimentos sobre onças ("Tem coisas que ela vê, e a gente não vê, não vê, não pode"; "onça vê a chuva toda preta, ela não gosta").
Não há dúvida de que sejam anotações e estudos para a composição de "Meu tio o Iauaretê".
Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR EO 04, 1.
Nos recortes do autor encontra-se ainda o livreto *História do vaqueiro Damião,* de Minelvino Francisco Silva. O cordel narra as aventuras de um vaqueiro preguiçoso que, no entanto, tem sorte na captura de onças.
Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR – CULT – 002.

quanto o “nhem”, as interjeições repetidas por Macuncôzo, e seu “jaguanhenhém”, língua de onça, que evocam o nheengatu (o tupi):

Por um lado, o discurso que compõe o texto desde os seus parágrafos iniciais é pautado por interjeições e exclamações que interrompem a narração e deformam o sentido, sem que o leitor as possa interpretar e que apenas se revelarão plenamente onomatopeia na explosão final; por outro, essas mesmas interjeições vão tecendo no texto a tupinização da linguagem do narrador, que eclode, nos últimos parágrafos, numa amálgama confusa em que rugido e significação se parecem fundir. [34]

Sua fala propriamente dita também se vincula ao parentesco com o felino, na medida em que se trata de uma enunciação identificada com o ato de *“macucar”,* cujo significado é: *“pôr-se a falar sozinho, a resmungar cheio de raiva ou ficar zangado, irritar-se, encolerizar-se”.* O verbo pode ser diretamente associado ao nome “Macuncôzo”; mais que polissemicamente, multidiscursivamente, “macucar” reúne, portanto: o *nome* do enunciador; o *ato* de falar, como ele se faz na novela – já que, embora diálogo pressuposto, tem-se acesso apenas a um “falar sozinho”; o estado de *espírito* (a desconfiança, a

[34] A tupinização da linguagem foi abordada no ensaio pioneiro de Haroldo de Campos, bem como em estudos de Walnice Nogueira Galvão e Clara Rowland, todos considerados neste estudo. Deste último, cito a seguinte passagem, que justamente trata da justaposição do tupi e da “fala animal”:

“O mais interessante em “Meu Tio o Iauaretê” é, porém, que o projeto teórico de uma língua inédita não se desvincula, em momento algum do conto, da construção formal e temática de uma metamorfose. Que Guimarães Rosa tenha escolhido, para a construção do animal no texto, sobrepor a voz animal do onceiro que vira onça e o tupi fragmentado de uma identidade em negação traduz a conjugação entre anacronismo e invenção que atravessa, como se sabe, o projeto linguístico “reacionário” de Rosa.

(...)

É sobretudo através das exclamações do tigreiro que uma narrativa paralela se vai interpolando – uma narrativa em que afirmações, recusas e reações contidas em elementos tupi vão sendo codificadas em aparentes interjeições que, do ponto de vista etimológico, se revelam portadoras de um sentido nunca concretizado”.

ROWLAND, Clara. *Língua de onça: onomatopeia e legibilidade em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa*.

http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/107390

Questiono apenas o “sentido nunca concretizado” das interjeições, pois até elas, ao mesmo tempo em que simulam esturros e sons animalescos, tem sim, na maior parte das vezes, sentido, pesquisado e explorado pelo autor.

irritabilidade do onceiro, sobretudo quando seu interlocutor parece abusar de perguntas inquisitórias) e, associado a este último, a animalização. Se é verdade que, numa situação dramática, de fala sem intermediação de um narrador, "a palavra se torna personagem e o personagem se torna palavra"[35], em "Meu tio o Iauaretê" essa fórmula atinge um extremo: não só a palavra e a personagem se identificam, como também o nome designa, simultaneamente, o protagonista, seu *éthos* e as circunstâncias de sua enunciação, aquilo que faz de sua fala uma enunciação "viva", em que "cada elemento contém ao mesmo tempo um sentido e uma apreciação"[36].

Por outro lado, possuir sete nomes equivale, ao mesmo tempo, a ter nenhum que, de fato, o identifique. O próprio onceiro afirma: *"Agora, tenho nome nenhum, não careço"*. O nenhum nome é elemento que se soma ao lugar nenhum: *anonimia, atopia*. Assim, a linguagem criada enquanto o ex-onceiro fala vai se amalgamando sobre matrizes, a animal e a indígena, não só alheias ao universo da cultura dominante como por ela dominadas, marginalizadas e dizimadas. Apesar do clima pânico e da caracterização de um *serial killer*, a tensão urdida no conto resultará no fim não do amedrontado interlocutor de Macuncôzo, como se esperaria, mas em seu próprio fim. Como se observou, esse fim, sua morte, coincide com o - e é a causa do - fim da enunciação, bem como do texto em sua dimensão gráfica. Os esturros agônicos de Macuncôzo devem-se a seu aniquilamento por parte de um interlocutor armado que se mantivera sóbrio. Dar cabo da fera é dar cabo de sua fala, e a extinção desta, que se presentificava no texto, é mimetizada pelo limite gráfico: palavras dão lugar a monossílabos onomatopaicos e guturais, que dão lugar às reticências...

[35] HAMBURGER, Kate. *Op. Cit.,* p.142.

[36] Para Bakhtin, o discurso só adquire concretude se produzido com um acento apreciativo, isto é, articulado com as intenções do falante e com as circunstâncias "reais" de comunicação. No caso de Macuncôzo, a verossimilhança de sua fala é garantida pela articulação entre o significado do que ele diz e seu tom e disposição psicológica, que sugerem suas intenções escusas e o perigo a que estão expostos – ele e seu interlocutor. O que se afirma aqui é que seu nome mesmo, considerando que nele se embute o verbo "macucar", reúne significado e acento apreciativo.
BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Anablume, 2002. P. 135.

que dão lugar ao vazio da página.[37] Acaba o texto, e não há nem narrador que possa, como o rapsodo que conclui a saga de Macunaíma, desfechá-lo com um "Tem mais não". Mas o "tem mais não" lá está, sub-reptício, em relação não só com a história como também com o homem-onça, que deixa de existir. Sua morte é a realização radical de sua *atopia*. Sem lugar no mundo dos homens, agora é também sem lugar no mundo das onças, morto que foi como uma.

A marginalidade do onceiro, portanto, transcende a dimensão social do homem sem posses e sem trabalho e atinge as dimensões filosófica, linguística e ecológica. Filosófica porque com ele morre o critério da *kalokaghatia* grega, se é verdade que onça *"pensa só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar";* linguística porque desparece com ele também sua língua jaguar (jaguanhenhém ou nheengatu); e ecológica porque fauna e flora sofrerão as consequências da modernização, do desenvolvimento do centro-oeste. Como se sabe, a onça pintada viria a correr risco de extinção pela ação de caçadores e por alterações em seu habitat.

ONÇA NO CENTRO

Se semanticamente o texto aponta para questões filosóficas, sociais e ecológicas relativas à extinção do homem-onça-índio, discursivamente sua posição é central, e não marginal. Na trajetória dos índios (que, inclusive interagiram com a onça em algum momento) na literatura brasileira, o que se tem é o índio incorporado ao "centro" (Peri) e o voluntariamente excluído (Macunaíma), sem, no entanto, que tenhamos acesso a seus discursos.[38] Do

[37] "A morte, em *jaguaretama*, não é submissão: ao mesmo tempo que morre, o animal tenta matar. Não se aplicará o mesmo a essa luta pelo texto?" Para Clara Rowland, a narração é sua forma de insubmissão, já que ele morre após ter falado. Ainda assim, no entanto, seria sua "última fala". ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. Editora da Unicamp/Edusp, 2011, p.105.

[38] Também "bugre" e igualmente contratado para matar onça é o capanga Jão Fera, de *Til* (1872, José de Alencar). Marginal meio bandido, meio herói, será "enquadrado" na ordem rural escravocrata ao final da história, simbolicamente apoiado sobre o cabo de uma enxada. Jão Fera, marginal, renegado pelo proprietário Luís Galvão e avesso a qualquer forma de subordinação a ele por meio do trabalho, é identificado com as onças:

índio-onceiro ouve-se a longa fala que ganha espaço num símbolo do "centro", que é *Senhor*, disposta ao diálogo com culturas, senão locais, de matriz popular, à maneira da literatura rosiana.

Como em "Meu tio o Iauaretê" sentido e discurso estão medularmente imbricados, tem-se uma verdadeira tensão no paradoxo centro-margem que ambos estabelecem. Tensão e paradoxo são inerentes à novela, sobretudo ao acento apreciativo do discurso do onceiro, tão aliciador na superfície e tão ameaçador na essência ou intenção. Além de deter a palavra, entendida como turno de fala num diálogo, de modo que a narração se faz exclusivamente por seu discurso performativo, ele *cria* a linguagem em que se expressa. Esse seu código, o jaguanhenhém, aglutina o tupi e a suposta fala das onças. Detentor monopolista da fala, o onceiro domina a cena dialógica, de modo que a narração se faz apenas por meio de sua fala, dramatizada em ato. Desse modo, Guimarães Rosa traz para o centro quem é marginal; cria o *topos* para quem não tem lugar, por meio do discurso. No entanto, o poder da palavra é dado a quem está na iminência de ser destruído, e a destruição é mimetizada no apagamento

---

"Ouviu-se um fungar [de Jão Fera], como o das narinas da onça quando bufa, e arrepia ao mais bravo caçador, que sente lhe estar ela tomando faro ao sangue tépido". P.58.

"- Sei lá! Quando o bugre sai da furna, é mau sinal: vem ao faro do sangue como a onça. Não foi debalde que lhe deram o nome que tem. E faz gabo disso!". P.60.

"- Sangue de gente, ou sangue de onça, todo é um; tem a mesma cor, e a mesma maldade. Já estou acostumado com ele. Sente-se a fumaça do churrasco. Eu gosto! disse o sicário dilatando as narinas, como se esquisito aroma lhe prurisse o olfato." P.117.

Nesse romance, para emular com Jão Fera há o vilão Gonçalo Suçuarana, ou Gonçalo Pinta, que adotara o apelido de onça para disfarçar o rosto manchado, fazer frente ao bugre e tentar ganhar, como este, fama de valentão:
"Para dar à sua pessoa um tom ameaçador e ao mesmo tempo disfarçar o senão do rosto, engendrara o Gonçalo sagazmente o apelido de Suçuarana, que a todo o instante atirava à barba dos outros, mostrando as pampas da cara". P.148.
Note-se que o vilão, ainda que não adotasse o codinome Suçuarana, traria o elemento "onça" no nome, G**onça**lo.
Rosa, de acordo com sua poética de intercâmbio de idiomas, palavras, morfemas, sílabas e até fonemas, explora o "morrer de **doença**" (morte natural, invenção do onceiro) como anagrama de morrer "**de onça**" (verdade sobre as mortes provocadas por ele, quando metamorfoseado). Agradeço a Eliane Robert de Moraes por chamar-me a atenção para o anagrama.

Os trechos de *Til* são de
ALENCAR, José de. *Til*. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2012.

da palavra. Ter a fala interrompida é ter a vida interrompida. O assassinato do ex-onceiro condensa e denuncia, em nível discursivo, o aniquilamento que é da natureza (representada pela onça) e das culturas marginalizadas (representadas pelo índio e pelo negro), a um só tempo.

A falta de lugar do índio e do animal encontra um equivalente na história do próprio texto, enquanto sua publicação num *mídium* como *Senhor* tem significado análogo à centralidade promovida pelo discurso, dominante, do dominado. Esboçado, pelo menos, antes de 1956, e publicado em volume apenas no póstumo *Estas estórias*, foi em *Senhor* que "Meu tio o Iauaretê" teve lugar, tendo permanecido inédito até 1961. Para Galvão, constitui um "mistério" que a "óbvia obra-prima tivesse ficado por tanto tempo por ele [Guimarães Rosa] mesmo relegada" (por não figurar nos livros pós-*Grande sertão, Primeiras estórias* e *Tutameia*), tendo vindo à luz em volume apenas em *Estas estórias*, em que "o desnível de qualidade com relação aos demais textos do conjunto é gritante".[39]

Obra-prima, sim; relegada, ao que tudo indica, não. Essa novela naturalmente não figuraria em *Primeiras estórias* e em *Tutameia.* Estes são livros de contos curtos, reunião das publicações do autor em *O Globo* e *Pulso* e, portanto, em grande parte estruturalmente resultantes do espaço reduzido de que o autor dispunha. Some-se a isso o fato de que, embora póstumo, o volume *Estas estórias* fora concebido pelo autor, como atestam os vários índices manuscritos forjados para ele, dos quais se tratará adiante.

É nas páginas da revista que a *atopia* encontrará lugar, e lugar central. O grito agônico do índio-onça se fará *ouver*[40] em *Senhor*. "Meu tio o Iauaretê" pode ser lido como problematização do embate Natureza x Cultura[41]. A consideração

[39] GALVÃO, Walnice Nogueira. Op, Cit., p.38.
[40] Devo o neologismo ao poeta Ricardo Aleixo, Iauaretê que faz palavra virar ato sob nossos olhos.
[41] É, por exemplo, a leitura que faz Walnice Nogueira Galvão:
"[A novela] longe de ser mera estória de lobisomem ou fábula de licantropia, é uma profunda reflexão sobre natureza e cultura, afinal o tema de toda a obra de Lévi-Strauss. Trata-se de um texto literário

de seu suporte material reforça e ilustra essa leitura, mas faz emergir também outros embates, como o apontado Centro x Margem, e entre o Oral e o Escrito. A revista, de linha editorial mais sofisticada e design gráfico mais inovador de sua geração, é símbolo do código escrito e da linguagem visual artisticamente inovadora: para ser lida, vista e revista. Em contrapartida, a novela rosiana, igualmente sofisticada, é a mais radical experiência do autor na mimetização do código oral[42]. O relato de Macuncôzo é obviamente veiculado de modo gráfico. A propósito, um texto literário impresso "pode muito bem apresentar as características do enunciado oral dependente de contexto (estilo 'falado')". Por outro lado, o relato de Macuncôzo consegue simular a oralidade no que ela tem de "indicadores paraverbais (a gesticulação em particular), as redundâncias e as elipses, as referências à situação de enunciação". Segundo Maingueneau, de quem cito essas observações, a literatura oral ou gráfica tende à estabilização, de modo que, mais importante que distinguir o oral do escrito é verificar a inserção dos enunciados num espaço simbólico protegido.[43] Nesses termos, o suporte em que o enunciado de Macuncôzo se oferece é "espaço simbólico" não só protegido, como prestigiado. O resultado dessa inserção vem ao encontro do projeto rosiano de resistência das culturas periféricas frente à modernização homogeneizadora, de que trato no capitulo II. Lá, como aqui, cabe lembrar o desfecho da reportagem poética "Pé duro, chapéu de couro", em que Rosa trata de necessidade de "dominar a natureza, mas a natureza humana".

Como já se apontou, a esse projeto de resistência serve a forma dialógica, que pressupõe "afirmar o *eu* do outro não como objeto, mas como outro sujeito"[44]. Característica decisiva da poética rosiana, essa forma tem sua

ímpar, como fina percepção do que é a tragédia da extinção de culturas, que ocorreu e ainda ocorre extensamente neste nosso continente americano, do Ártico à Antártida".
GALVÃO, Walnice Nogueira, *Op. Cit*., p. 19.

[42] Claro que se podem adotar outros critérios para essa noção de radicalidade. No que tange à extensão do relato oral, a exposição oral de Riobaldo daria a *Grande sertão: veredas* esse título. Como se viu, em "Meu tio o Iauaretê" a radicalidade decorre não da extensão, mas do relato que se faz enquanto se cria uma linguagem, uma tensão crescente, e se presentifica ao ponto de seu término coincidir com o fim da vida do enunciador.

[43] MAINGUENEAU, Dominique. "Oral e escrito: uma oposição demasiado simples". *Op. Cit.,* Pp. 214 e 215.

[44] BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio De Janeiro, Forense Universitária, 1997.

realização não só em *Grande sertão: veredas,* mas em contos e novelas, como "A estória do homem do pinguelo", também publicada em *Senhor*, em março de 1962, da qual trato no capítulo seguinte. Ocorre que em "Meu tio o Iauaretê", essa poética se manifesta de modo surpreendente e diferente em relação às outras obras citadas. Nelas, pode-se vislumbrar a presença de uma cenografia em que "um homem do mundo" cede lugar a uma personagem para ser narradora... é o caso do *Senhor*-interlocutor de Riobaldo e o do comentador culto da narrativa do "simples" José Reles, em "A história do homem do pinguelo". Em "Meu tio", essa moldura dialógica servirá à cessão da palavra a alguém que não quer contar a própria vida, ou a vida alheia, e sim a alguém que está ameaçado de morte e acaba por narrá-la *in praesentia*. O registro da morte do índio-onça feito *por ele mesmo* será, sim, o fator de radicalidade do texto, a chamar a atenção para a violência da extinção.

Ouvir os esturros de Macuncôzo em meio às fotografias da "moça do mês" de biquíni e os anúncios de voos para Nova Iorque soa como um grito agônico de um Brasil índio, animal e marginal. Agonia que será sofrida pela própria revista, cujo último número foi publicado em março de 1964, mês e ano em que se deu o golpe militar. Com o fim de *Senhor*, teria fim uma época em que parecia possível pensar num Brasil conciliador, em que se projetava a possibilidade de diálogo entre o novo e o velho, o arcaico e o moderno, o letrado e o iletrado, o científico/racional e o religioso/intuitivo, tão afinada com o projeto rosiano. Como se sabe, qualquer diálogo desse ou de outro tipo será interrompido e interditado a partir de 1964. E de forma violenta, como a que dá cabo de um "bugre"-onça, indesejável e ameaçador no que tem de animal, natural, arcaico, indígena e marginal.

“Agora, tenho nome nenhum, não careço”.

CAPÍTULO VI: "A ESTÓRIA DO HOMEM DO PINGUELO": UMA UTOPIA

As utopias ganham em realidade e em realismo, na medida em que se inscrevem no campo das expectativas de uma época ou de um grupo social e, sobretudo, na medida em que se impõem como ideias-guia e ideia-força que orientam e mobilizam as esperanças, ao mesmo tempo que solicitam as energias coletivas. (Bronislaw Baczko)

Não haverá dois cipós que não acabem se emendando (João Guimarães Rosa)

SENHOR FAZ TRÊS ANOS SOB O OLHAR DO REMIROSO

Na edição de março de 1962, *Senhor* completava seu terceiro aniversário e marcava seu ingresso numa terceira fase. O prestígio permanecia inegável, e a direção mudava das mãos de Odylo Costa para as de Reynaldo Jardim. O editorial tem tom mais sisudo (o que, inclusive, tenderia a se acentuar no caminho para o fim da revista, em janeiro de 1964) em relação a edições anteriores e, quanto ao conteúdo, trata de política e de um cenário entre promissor e incerto. Jânio renunciara, e a democracia parece frágil. No entanto, o editor afirma que crê nas palavras no primeiro general do Exército, segundo as quais "não há mais clima no Brasil para golpes contra as instituições". Nas páginas seguintes tem-se ainda artigos sobre cinema, a magia do futebol de Mané Garrincha (por Paulo Mendes Campos), resenha sobre *Serial*, de João Cabral de Melo Neto, matéria sobre "Como devemos beber - o que e em quê etc". O artigo sobre artes plásticas dirige-se explicitamente ao leitor, identificado como "o senhor": "O Sr. Admira, por exemplo, um dos últimos quadros de Lasar Segall (...). E depois vai vê-lo na Bienal de Veneza, pendurado entre milheiros de telas, numa sala esquecida. Por menos malicioso que seja, o senhor há de pensar na relatividade de certos valores." [45]

Ela se firma como revista de ideias, e não de atualidades:

[45] "Um meio de segunda mão: o nosso", por Ítalo Campofiorito. *Senhor*, março de 1962. P 74.

Senhor *não é órgão de atualidade, nem se interessa editorialmente por suprir seus leitores com o que Juscelino disse ao Tancredo, que, por sua vez disse ao Jango, etc. dirigimo-nos a um leitor interessado nas forças sociais que regem os movimentos políticos e econômicos do nosso tempo. E a ele procuraremos fornecer uma interpretação honesta e objetiva dos fatos que decidirão o destino do país.*[46]

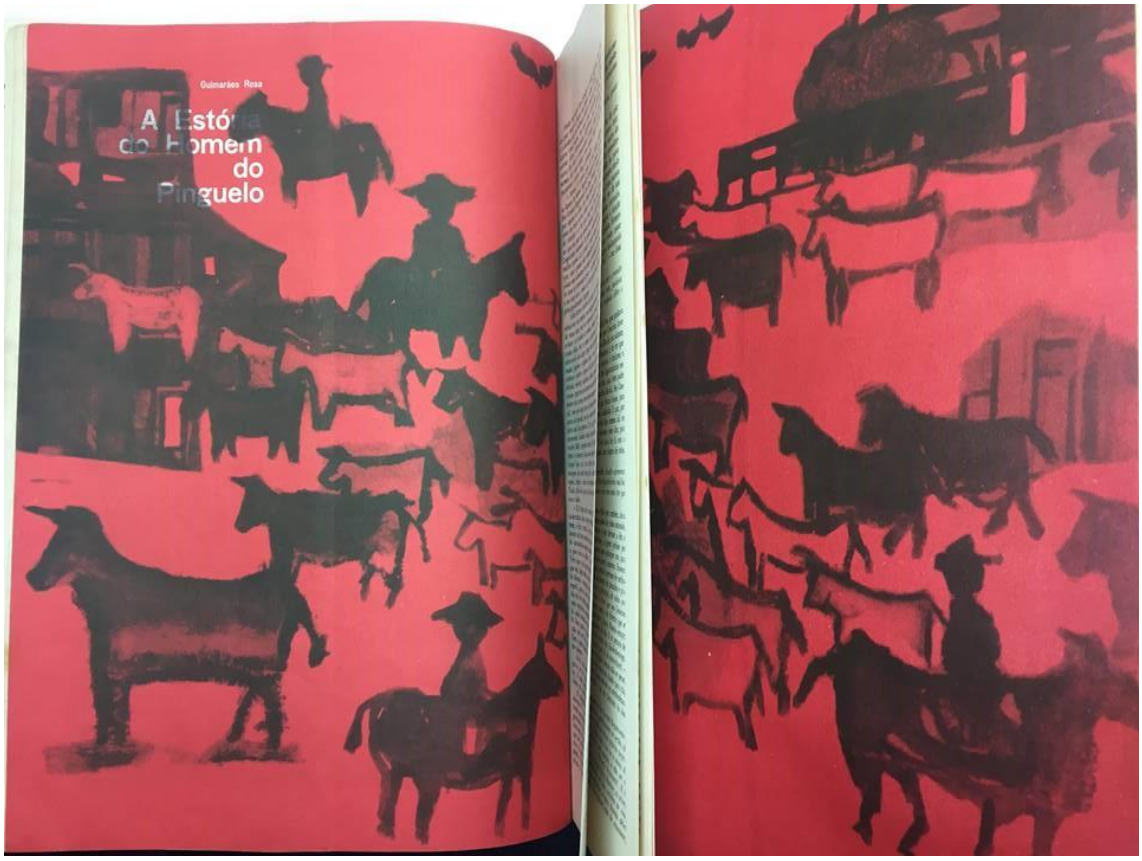
Na discussão de ideias, a literatura muitas vezes cumpria o papel de análise reflexiva acerca do cotidiano. Exemplo disso é o caso do assassinato de Mineirinho, criminoso dos mais temidos então no Rio de Janeiro, contado pelo viés de Clarice Lispector na edição de junho do mesmo ano. A redenção vingadora da sociedade, o livrar-se do assassino cruel, é visto pela autora sob a ótica da tragédia humana, problematizadora e eternizadora, própria da literatura. Vários foram os periódicos que noticiaram a morte de Mineirinho, divididos entre uma pretensa imparcialidade, uma indisfarçada satisfação e uma quase-indignação perante o assassinato, comprovadamente cometido por policiais que forjaram uma outra cena de crime.[47] Clarice reflete sobre o caso a partir do exercício da empatia, dizendo sentir em si o décimo terceiro tiro dado no assassino e convidando o leitor a se colocar também no lugar do "outro". *Senhor*,

[46] "Bastidores": editorial de *Senhor*, março de 1962. P 07.

[47] Enquanto o *Correio da Manhã* e o *Última hora*, ambos em edição de 01/05/1962, apresentam respectivamente uma crítica à farsa criada pela polícia, que "metralhou Mineirinho", e a notícia de que "Mineirinho foi varado 13 vezes por balas calibre 38, metralhadora portátil e pistolas 45 e 7,65", o *Jornal do Brasil* (edição de 06/05/1962) traz matéria intitulada "Catedrático de Direito Penal não vê crime na morte de Mineirinho". Já no artigo "Mineirinho e a morte", assinado por José Alberto Gueiros na edição de 19/05/1962 da revista *O Cruzeiro*, tem-se a defesa da ação policial e, portanto, da pena de morte, com a alegação de que "as autoridades brasileiras não podem tratar seus criminosos com 'legislação "bossa nova'". Cf. capítulo II, em que trato do epíteto "bossa nova" como adjetivo qualificador de tudo o que fosse novidade, sinônimo de "moderno", despojado, como JK, o "presidente Bossa Nova"; no caso do artigo, supõe-se que o autor considere "bossa nova" uma legislação moderna, que leve em conta questões relativas aos Direitos Humanos, em oposição a uma lei de talião, única que nossos bandidos "da Idade da Pedra", que só temem "o fuzil e a metralhadora, como os selvagens temiam o trovão e o relâmpago".
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=morte%20de%20mineirinho&pasta=ano%20196 (os outros artigos também foram consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/).
Em contrapartida, *Senhor* afirma, no editorial da edição de junho de 1962, que "não poderia publicar uma reportagem sobre o assunto", por não ser "revista de atualidade": "Preferimos entregar Mineirinho a uma escritora, Clarice Lispector. Já se disse que os artistas são os únicos historiadores honestos da humanidade". *Senhor*, junho de 1962, p.04, apud:
BASSO, Eliane Fátima Corti. *Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira.* Rio de Janeiro, Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008.pp.65 e 66.

ao publicar o texto que mais tarde seria incluído no volume *Felicidade clandestina,* não só preza sua qualidade artística como também valoriza o olhar que integra, em detrimento do que exclui.

Três meses antes, na edição de aniversário de três anos de *Senhor,* veio a público “A estória do homem do pinguelo”, novela de Guimarães Rosa posteriormente integrada a *Estas estórias*. Nas páginas centrais da revista, a narrativa saiu em forma de caderno especial ou encarte, de largura de meia página, como anteriormente havia sido publicada “A morte e a morte de Quincas Berro d’Água”, de Jorge Amado (maio de 1959).



Senhor, no. 37. Arte de Mário Carneiro.

Nela, a estrutura dialógica se mantém, mas de modo *sui generis.* Como em outras obras, tem-se um narrador, ou enunciador do sertão, que revela se chamar José Reles, e um interlocutor, a quem ele conta a “estória”, e a quem também se dirige com o respeitoso tratamento de “senhor”:

"(...) Se para escutar não lhe cansa – sempre me alembro de um forte caso, conteúdo, que nem dos de livro, conformemente. É estória achada. E o senhor depois não vai contrariar comigo que, do que se vive e que se vê, a gente toma proveitosa lição não é do corrido, mas do salteado". [48]

Mas, aqui, o "senhor" não é interlocutor pressuposto, ou apenas ouvinte. Tampouco sua "voz" se faz ouvir, nos moldes de um diálogo literal, com alternância de falas em discurso direto. Sua "voz", ou seu discurso, manifesta-se nos comentários que ele faz acerca da narração, intercalando-a com eles. Assim, para 52 trechos narrativos, há 52 respectivos trechos digressivos, identificados inclusive graficamente, pela fonte distinta (itálico). Por vezes, esses comentários se dão ao modo de rubricas:

[O narrador] Fecha os olhos, ao se referir às nefas causas.
.....
Aqui, um floreio deceptivo.
.....
Pausa.
Abaixando a entonação.

As interferências desse comentador erudito são de duas ordens, pois apontam para o plano tanto do enunciado quanto da enunciação. Ora comentam o conteúdo da história, e suas implicações sociais ou metafísicas, em que remetem ao coro da tragédia; ora as estratégias e trejeitos do narrador, em chave metalinguística:

Senão se só em dois pontos, denuncia-se o narrador, quanto a secretas opiniões ou involuntárias razões, que estariam a conduzi-lo no contar; o que pode propor algo à luz o sentido oculto da estória. Primeiro, diz "na saída" do arraial, quanto também, e melhor, poderia ser "na entrada". Depois, reafirma, com instantes ênfases, a personalidade do Pai, como se de incerto modo este se fizesse notado ainda, mas preponderante, por alguma outra espécie de presença (Interpelado, sobre item e outro, ele nada tem para explicar).

.....

[48] *Estas estórias,* p.101.

Convém, quando possível, reparar-se que o contador alterna, afetivamente, pelo menos dois tons, positivos. Aqui, em exemplo, o acento surdo recaindo sobre o "Pai, daí por isto gravado maior.

.....

Porém, é peta, o jogo de adivinhas. A estória camba para uma segunda parte. [49]

Quanto à linguagem, *narração* e *comentário* se distinguem. Enquanto a primeira traz a marca da oralidade, até mesmo por se tratar de falas introduzidas por travessão, e/ou frases feitas de cunho popular-proverbial, o segundo se caracteriza pela exploração de recursos poéticos e pela erudição, como se verá adiante. Essa aparente divergência reverte-se em convergência, espelhando a história de dois homens antípodas, cujo encontro resulta no sucesso de ambos.

Quanto à fabula, a "estória" do homem do pinguelo se passa num arraial em que mandava o coronel Regismundo dos Reis. Ali, o narrador, José Reles, conta a história, testemunhada por ele, de Seo Cesarino: alto e magro, dono de venda herdada do pai, mas que, sem jeito para negócios e por gostar de conversar e vender fiado, leva o comércio ao fracasso. Contribui para a falência o desastre de uma enchente, que resultou na perda de quase toda a mercadoria. De cético a desconsolado, e daí a resignado, Seo Cesarino assiste ao fechamento da venda, com o sentimento de vergonha por não ter honrado os negócios do pai.

O narrador deixa o arraial para visitar parentes e, no meio do caminho, encontra uma boiada grande, mas moribunda, visto que, passada a enchente, agora a seca tem flagelado a região. O condutor e dono dos bois é Pedro Mourão, "cara de lua" e gordo, que diz estar "caçando sossego". Calmo, ele assiste aos bois morrendo e se limita a fazer as contas das perdas. Pede a José Reles que vá ao arraial lhe comprar uns itens, e acaba decidindo ir junto. Lá, conhece Seo Cesarino e fuma um dos charutos que se salvaram da enchente sem apodrecer. A pergunta: "O senhor quer trocar fumo podre por gado podre?" será o ponto de inflexão a determinar o destino de sucesso das personagens, a partir da troca da venda (quase) extinta pelo gado (quase) morto. Seo Cesarino,

[49] *Estas estórias,* pp. 102, 103 e 119, respectivamente.

agora dono de boiada, estará em movimento, em busca de água e pasto, até deixar os bois aos cuidados de Seo Caetano, na Fazenda da Ponte, onde se multiplicarão e se transformarão em capital sistematicamente enviado para o enriquecimento do dono. Pedro Mourão será o comerciante estabilizado, enraizado, centrado; cônscio de números, recuperará a venda e prosperará. A toda a transição – e transação – diz José Reles que assiste um tal "Homem do Pinguelo", figura misteriosa que estaria à distância, só observando os movimentos das personagens; ele estaria portanto assistindo às decisões, e também as assistindo, isto é, olhando-os e invisivelmente lhes dando assistência.

Uma análise dessa novela não pode prescindir de pelo menos três miradas: 1. à tópica da dualidade, ou do duplo antitético-complementar; 2. à estrutura dúplice da narração, que conta com narrador e comentador, bem como das funções de um José "Reles" e desse comentador culto; 3. à contígua tópica da superação dialética da dualidade – que se dá pela integração dos opostos.

Para dar início a essas miradas, parto da consideração de dois planos justapostos na novela: o da *narrativa*, que é a história contada por José Reles, e o da *narração,* que é seu ato de narrar, o qual é comentado por um ouvinte/interlocutor culto.

PRIMEIRA MIRADA: SIGNO DO DOIS

Quanto à primeira mirada, a tópica da dualidade, as imagens do duplo são disseminadas pela novela toda, a começar pelos protagonistas da narrativa. Enquanto Seo Cesarino Ribeiro é magro e dinâmico, Pedro Mourão é gordo e moroso, o que forma explícita analogia com seus nomes. De um lado, Cesarino, de César, que "remete ao imperador romano, mas além disso, e sobretudo, significa título trazido pelos herdeiros presuntivos do Império". [50] Ribeiro, de

[50] Em "Alteridade / Identidade / Destino", Adélia Bezerra de Menezes considerou a onomástica e as características de ambos a fim de analisar parte da tópica do "duplo invertido".
MENEZES, Adélia Bezerra. *Cores de Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010. P. 164.

ribeirão, rio, movimento; de outro, Pedro, pedra, o elemento estático, e Mourão, a estaca, o estar parado. Um é o dono de venda, obrigado a estar parado, mas cujo espírito é aventureiro, gosta de caçar e conversar. Se fosse regido por um planeta, certamente seria Mercúrio, ou Hermes, divindade associada ao comércio, às trocas, à comunicação, ao deslocamento e às viagens. O outro, boiadeiro, vive em viagem, mas gosta é de calma e assentamento; é lento, por isso remeteria a Cronos/Saturno, associado à fixação e à inercia.

Também a seca e a enchente constituirão essa tópica: enquanto a primeira abate quase toda a boiada de Mourão, a segunda destrói quase todo o estoque da venda de Cesarino.

O dois é o número da oposição, do antagonismo e, como tal, da imobilidade. É muito provável que essa simbologia tenha sido a causa de Guimarães Rosa ir das *Primeiras* para as *Terceiras estórias*. Pelo menos, o esoterismo é o motivo alegado por ele, em resposta evasiva a Benedito Nunes, que lhe perguntara sobre as "segundas" estórias: " '- Ah, isso é um mistério que eu não posso revelar!'. E então ficou no domínio do segredo, do secreto, do oculto...". Com Paulo Rónai, a conversa sobre o salto das primeiras para as terceiras também foi pelo caminho do esoterismo – ou pelo reforço da imagem de autor esotérico:

− *Por que* Terceiras estórias *– perguntei-lhe – se não houve as segundas?*

− *Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em* Primeiras estórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as* Segundas estórias*.*

− *E que diz o autor?*

− *O autor não diz nada – respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada.* [51]

[51] RONAI, Paulo. "Os prefácios de *Tutameia*". Originalmente publicado em *O Estado de São Paulo*, 16 de março de 1968, e depois como Apêndice à quinta edição de *Tutameia*. Ver
ROSA, João Guimarães. *Tutameia – terceiras estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1979. P.194.
A citação anterior, de Benedito Nunes, encontra-se em

O três é a superação do antagonismo. É movimento. É síntese, dialética e *síntese dialética*.[52] Rosa eternizou magistralmente a busca transcendental pela superação em "A terceira margem do rio", conto que figuraria em *Primeiras estórias*, mas cuja publicação primeira data de 15/04/1961, período das publicações semanais em *O Globo*, que é o mesmo da colaboração em *Senhor.*

Na "Estória do homem do pinguelo", há um "terceiro elemento" a superar a dualidade: é José Reles.[53] Ele é quem viabiliza o contato entre os antitéticos Cesarino Ribeiro e Pedro Mourão. A superação do antagonismo implica a troca dos negócios, que será a troca do *modus vivendi* de um pelo outro, e que não se faz em nível superficial de mudança de atividade, apenas, mas que implica a ida ao encontro do *ethos*, ou do desejo profundo de cada um. Se a permanência no respectivo polo oposto implicaria estagnação, a intervenção do terceiro elemento acarreta a superação da imobilidade. Tocarem-se, unirem-se, contatarem-se, será possível graças à atuação de José Reles, que pode, portanto, ser metaforizada pela imagem da *ponte*. Enquanto o muro separa, dificulta, a ponte une, facilita. A metáfora não é gratuita, pois a ponte é imagem disseminada na narrativa e se faz presente em momentos decisivos.

José Reles anuncia que a "estória camba para uma segunda parte". Conta então que, ao sair do arraial para visitar um parente, e antes de pegar a estrada, atravessara uma ponte. Passara pelo riachinho do Ingá. Embora não se refira a ponte, refere-se a *passagem* (a "Passagem do Ingá"), que é uma das propriedades da ponte. Sobre o riachinho, o comentador é quem compõe uma canção:

Na passagem do Ingá o rio é raso,

MARTINS COSTA, Ana Luíza. "Veredas de *Viator*". *Cadernos de Literatura Brasileira.* Instituto Moreira Salles, 2006. P.52.

[52] Sobre o sentido esotérico e simbólico/literário do três, ver capítulo IV.

[53] Ele mesmo sugere a importância do número três ao mencionar o tempo em que viveu no arraial, "dos três aos trinta". O número de anos passados ali, vinte e sete, é múltiplo de três e de nove, por sua vez, o quadrado de três.

Na passagem do Ingá o rio é bom...

Após essa passagem (textual e intratextual), e não sem antes desviar-se do caminho e "seguir pela mão canhota"[54], é que José Reles encontra Pedro Mourão, o duplo invertido de seo Cesarino. Depois de fazer a troca da venda pela boiada, seo Cesarino vaga com os bois sem água e sem pasto, até se lembrar da fazenda de seô Caetano, a Ponte-Nova. À revelia do fazendeiro, deixa seus bois por lá, onde irão engordar e se reproduzir, para enriquecimento do ex-vendeiro. [55]

Como se nota, o texto apresenta referências explícitas à ponte, e elas se iniciam já no título, como se verá adiante. Mas tão relevantes quanto elas, são as menções, mais cifradas, ao papel de José Reles como "ponte", o elo entre Cesarino e Mourão. Superação da dualidade, terceiro elemento: eles estão em três, e a ligação entre os dois opostos até então separados, será feita por José Reles, cujo papel não é formar um trio, mas unir a dupla: "Dito que lá não tinha mais ninguém, só vistos os *nós três*. (...) *Eles dois* já estavam conversando".

---

[54] Seguir pela esquerda é ir pelo lado do coração, isto é, seguir a intuição. O destino que se cumpre do melhor modo possível, a partir da percepção do momento oportuno (kairós), o qual, por sua vez, se oferece a quem tem abertos os canais intuitivos, é não só tópica recorrente em Guimarães Rosa como parte integrante de sua alegada cosmovisão, expressa diretamente em entrevistas, e indireta ou artisticamente em muitas de suas epígrafes de Platão e Plotino.
Desde *Sagarana* esse motivo se faz presente. Em "São Marcos", na quadrinha deixada no bambu por Quem-será:
Chegando na encruzilhada
Eu tive de resolver:
Para a esquerda fui, contigo.
Coração soube escolher!
Em "A hora e vez de Augusto Matraga", o seguir a intuição será representado pela atitude de Nhô Augusto de deixar um burrinho escolher seu caminho, ele que rumava sem saber ao segundo encontro, redentor, com Joãozinho Bem-Bem.
Na "Estória do homem do pinguelo", José Reles é aquele cuja sabedoria é tida por superior por desprezar a razão e ouvir a intuição:
"Porque: quem é, tem que ser! A gente a si mesmo ajuda, é quase sem se estar sabendo o que se faz. Assopro de fôlego, o silingornir, conversinha com a vida, essas brandas maneiras, de de-dentro..." *Estas estórias,* p.109.

[55] Em edição de 2001, pela Nova Fronteira, a segunda menção à fazenda traz a grafia *Ponta*-nova, que obriga à checagem na primeira edição (José Olympio, 1969). Nesta, também *Ponte*-nova vira *Ponta*-nova. Já o texto publicado em *Senhor* traz o que soa coerente e condizente com esta interpretação, que considera a importância da imagem da ponte: nas duas ocorrências lê-se *Ponte*-Nova, o que leva à conclusão de que também o nome da fazenda de engorda dos bois leva o signo da ponte, e de que a grafia "ponta" fora erro cometido nas edições em volume, desde a primeira.

Ponte, integração dos opostos, das margens que corriam paralelas. No trecho abaixo, as margens não são de rio, mas de abismo, isto é, de separação entre os dois, a serem unidos na "juntura":

> De um lado, o homem; de outro lado, o homem. Eles estavam lá, os abismados. Onde pois foi então, naquela juntura. [56]

A ponte simboliza justamente a passagem de uma margem à outra; no esoterismo, pode ser a ligação entre céu e terra, corpo e espírito, de onde "pontífice", o papa, ser o elo entre deus e os homens:

> *O simbolismo da ponte, como aquilo que permite passar 'de uma margem à outra', é um dos mais difundidos universalmente. Essa passagem é a passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência à imortalidade, 'do mundo sensível ao mundo supra-sensível' [...]*
>
> *É bastante notável que o título de 'Pontifex', que foi o do imperador romano e permanece sendo o do 'Papa', significa 'construtor de pontes'. O Pontífice é ao mesmo tempo o 'construtor' e a própria ponte, como mediador entre o céu e a terra.*[57]

A ponte é também, como o número três, associada à ideia de superação:

> *"É um elo de ligação entre dois espaços separados; nesse sentido, a ponte é um símbolo muito difundido da ligação e da mediação. (...). Do ponto de vista plástico, essa concepção abarca o significado simbólico - por princípio ambivalente - da ponte: ela não só liga, mas também 'transpõe', no sentido de superar*." [58]

O BEM-ENCONTRADO

O narrador traz a insignificância e o desprezo no nome: *reles*. Assim, o "reles", insignificante José age de modo oposto ao indicado pelo sentido do

---

[56] *Estas estórias*, p.119.

[57] CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1991. p. 729.

[58] LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo, Cultrix, 1997. P.162.

nome, visto que é o agente de união dos opostos que nem se conheciam, mas precisavam um do outro. Se a atuação de Reles é determinante, por que não ele, mas o tal "homem do pinguelo" dá nome à história? Esta é personagem misteriosa, a quem o narrador se refere por quatro vezes, e que não fala ou atua explicitamente, apenas observa de longe. Sua ação é de "mirar", como indicam neologismos e derivações como "remiroso" e "remirando". Como a ponte, o homem do pinguelo surge em momentos decisivos.

Com a decadência da venda, Seo Cesarino estava desanimado, entregando os pontos, um moço de 25 anos que "ia se ajudando a ficar velho". Num rompante, "tirou o paletó, prestes" [59], e saiu de trás do balcão para oferecer ajuda a um carro-de-bois avariado. A atitude, tão afim a seu jeito ativo e prestativo, causa-lhe alívio e leveza interior, e o leva a dizer a frase "Justo, um dente de menino, que cai, é outro que vem já apontando...", sugestiva de mudança, renovação. De fato, é nesse momento que o comentador anuncia que a história guina à segunda parte. A essa nova disposição de espírito, conta José Reles que o Homem do Pinguelo estava lá, assistindo, misterioso, providencial e poderoso. É a primeira aparição dessa personagem:

Gostei daquilo, demais. O Homem do Pinguelo eu acho que estava lá, remirando a gente. Ele, às vezes, fio que costuma aparecer assim, em portas de vendas...

− *Oh. E estava-lhe ali, aos lados?*

− Resta pouquinha dúvida, que vem no poder dele. O que ele consegue. Porque: quem é, tem que ser! (...)

A segunda vez em que surge é na decisão do moroso Mourão de acompanhar José Reles ao arraial. Ele, que não se mexia, não se levantava

[59] Outro sobrenome de Seo Cesarino Ribeiro é *Prestes*, que significa "pronto, preparado, disposto". A disposição, a proatividade, a diligência, são características dessa personagem. Quando começa a se abater e a "ficar velho", ele se afasta de si, pode-se dizer, retomando o capítulo anterior, afasta-se de sua aretê, daquilo que sabe fazer melhor. "Despertar", sair de trás do balcão e do marasmo, ajudar, resolver, será o motor de sua abertura ao novo e à mudança. Sua fala acerca da troca de dentes é simbólica dessa intuição da novidade, e da necessidade da perda para que se faça lugar para o ganho. Na já citada análise, Adélia Meneses trata da lenda do Mourão, personagem presente nas cantigas folclóricas referentes à troca de dentes das crianças.

“nem para beber água”, “se mexeu”, levantou e decidiu: “eu vou também”. Sem sua ida ao arraial, ele não teria conhecido seo Cesarino e a venda. O momento em que surge o ímpeto, a intuição para agir, é novamente testemunhado pelo Homem do Pinguelo:

(...) Na boa hora, o Homem do Pinguelo devia de estar com a gente, remiroso, por ali, eu acho.

Sua terceira aparição ocorre no diálogo em que Mourão propõe a troca de negócios (barganha de carne podre por fumo podre). Sobre esse momento, pronuncia-se o narrador, referindo-se ao Homem do Pinguelo sem lhe mencionar o nome:

(...) Chega que eu entendi. Sei o porquê, sem saber. Hoje, acho que sei. Que, naquela paz de hora, devia de se ter surgido para estar ali, com a gente, o... O desencontradiço... O bem-encontrado... O...

A quarta referência se faz nas palavras do comentador, quase ao final da narrativa. Após ouvir as notícias sobre a prosperidade de Cesarino e Mourão, que se tornara “sumo dono do arraial”, o comentador observa que José Reles se esquiva de falar sobre o Homem do Pinguelo:

Sobre o ser e o parecer, porém, do Homem do Pinguelo, furta-se de ainda falar. Peremptório, recusa-se, chega a agastar-se. Saberá, decerto, que, a respeito, deva guardar o vivo silêncio, sob pena de alguma sorte de punição não-natural?[60]

O termo “pinguelo” é polissêmico, e todas as acepções podem ser relacionadas ao sentido do texto rosiano, razão pela qual serão todas aqui consideradas. Segundo o Houaiss, “pinguelo” pode ser:

1. Variante de “pinguela”, pequeno pau, pau usado como ponte tosca.
2. Gatilho.

[60] As quatro aparições do Homem do Pinguelo encontram-se em *Estas estórias,* pp. 109, 115, 120 e 124.

3. Pênis.
4. Clitóris.

Se “pinguelo” é “ponte”, assim como José Reles é ponte – elo – entre os opostos, tem-se que essa personagem está identificada ao Homem do Pinguelo, ou mesmo *é* ele, o pinguELO.[61] Longe, portanto, de um ser fantástico, lendário, sobrenatural, é ele, homem simples, o agente transformador de vidas que, do contrário, estariam condenadas ao insucesso e à infelicidade.

O Homem do Pinguelo é o que faz a ponte entre os desejos. Operação do destino e de Kairós, mas que se cumpre de acordo com vontade de cada um. É possível que nem ele, José Reles, tenha a consciência dessa identidade, embora a intua. A própria esquiva ou desconforto em falar do tal, com respeito ou receio supersticioso, pode ser indicativa da intuição dessa correspondência ontológica.

Todas as vezes em que o Homem do Pinguelo aparecera, lançando sua “mirada”, ele, José reles, também estava lá. Ademais, nos momentos em que as personagens ouvem sua intuição e agem indo ao encontro de seu *ethos,* ambas se expressam por provérbios, dos quais Reles revela ter “gostado demais”:

(...) – “Justo, um dente de menino, que cai, é outro que vem já apontando...” – resumo que ele [Cesarino] mais disse, sem dar razão de seu dizer.

Gostei daquilo, demais. O Homem do Pinguelo eu acho que estava lá, remirando a gente.

****

(...) – “Tropeçar também ajuda a caminhar!...” [Mourão] Disse assim. Muito. Gostei daquilo, demais, achei toda a clareza. Quem é tem de ser. Na boa hora, o Homem do Pinguelo devia de estar com a gente, remiroso, por ali, eu acho.

[61] A pinguela associa-se imediatamente à ponte como viga ou *fio* de união entre margens, imagem que remete à simbologia de ligação invisível ou espiritual:
“O caráter de tal ligação, ao mesmo tempo fina e resistente, é também imagem adequada de sua natureza espiritual. Por isso a ponte, também assimilada a um raio de luz, é com frequência descrita em termos tradicionais como sendo tão estreita quanto o fio de uma espada, ou ainda*, se for feita de madeira, como sendo formada de uma só viga ou de único tronco de árvore”.*
GUÉNON, René. *Os símbolos da ciência sagrada*. São Paulo, Cultrix, 2008. p.336.

A penúltima fala do narrador na novela, segundo a qual ele esteve "*primeiro, com um, depois com o outro, depois com os todos dois*", é uma espécie de "recolha" dos momentos-chave e aponta para dois sentidos essenciais. O primeiro relaciona-se à sua identificação com o Homem do Pinguelo, afinal, estar mirando um, o outro, e depois os dois é literalmente a ação dessa personagem. O segundo é referente à síntese dialética representada por Reles. Estar "com um" e "com o outro", apenas, não teria efeito sobre a vida das personagens. Trata-se da ideia do número dois como símbolo de oposição inconciliável e imobilidade. Já a união dos opostos é promovida por um terceiro, razão pela qual Reles representa a superação dialética da dualidade e, representados pelo três, o movimento, o avanço, o progresso.

A essa penúltima fala de José Reles segue-se o comentário de seu interlocutor culto, no qual se percebe a sugestão da hipótese de identificação entre o narrador e a entidade que dá título à história. Segundo esse comentário, Reles não tem consciência dessa sua identidade:

E haverá, então pois, outra hipótese, nova suposição, e ignorada do próprio narrador, e teoria mais subtil? Bom é dizer que ousada demais, todavia, quase inaceitável...

Mas "pinguelo" também é "gatilho". Ainda aqui, Reles pode ser o Homem do Pinguelo, isto é, do gatilho, pois "dispara" o encontro que precisava ocorrer. Para disparar, é preciso mirar: mais que observar, olhar com acuidade, fazer pontaria. Daí que o Homem do Pinguelo seja o *remiroso*, sempre *remirando* as cenas: mais que mirar, mirar de novo. Ao mesmo tempo, *-oso* pode ser visto como sufixo acrescido a "remir", de "redimir". O "remiroso" é quem aparece para resgatar os condenados ao inferno do fracasso.

Finalmente, como "pênis" e "clitóris", pinguelo ganha status de objeto que afasta o azar, ou atrai a sorte. Na tradição cultural milenar e popular, a figa é um desses objetos, e reúne simultaneamente a representação do pênis (dedo polegar) e da vulva (vão formado pelos dedos indicador e médio). Pode-se,

portanto, ver no Homem do Pinguelo, portador de sorte, “o homem do pênis e do clitóris, literalmente, o homem da figa”. [62]

Além disso, na esteira de sua função relacionada a fecundidade, pênis e clitóris são forças de eros e símbolos de opostos que, juntos, possibilitam a criação. Masculino e feminino se somarão às outras oposições (seca e enchente, movimento e parada, dinamismo e estabilidade, Hermes e Cronos) em torno dos quais se articula a narrativa. No entanto, como ocorre com os princípios feminino e masculino, os opostos sozinhos não criam. O movimento ou progressão narrativa só se dá a partir das intervenções do Homem do Pinguelo/José Reles.

A prosperidade é resultado da chance de exercer a vocação (missão ou *aretê*), mas foi preciso haver quem integrasse, a ponte que unisse as vocações às oportunidades de desenvolvimento. A intermediação se faz com José Reles, o que implica que, a despeito de a venda ter sido herdada, o enriquecimento e a condição de evitar a bancarrota se devem a um homem comum, ordinário, “reles”. A história procura assim pôr as coisas em seus devidos lugares, segundo um princípio de justiça e reavaliação das importâncias. Se quem mandava no arraial era o poderoso coronel Regismundo dos Reis – duplamente poderoso no nome que duplica a realeza – é o homem simples quem agirá de modo a “fazer diferença”. Conceber a ação de José Reles como determinante, e não a do Coronel, “significa dar direito de existência trágica aos marginalizados pela cultura dominante” e configura o “fundamental traço de radicalidade da ficção de Guimarães Rosa”.[63] O elo, a integração cabe ao homem de quem não se esperaria nada, mas que adquire protagonismo por ser não só o catalisador da solução para vidas em via de fracassar, como também a voz que narra a história, entremeada pela voz de seu interlocutor/comentador.

[62] MENESES, Adélia Bezerra de. *Op Cit*., p.174. Nessa passagem, Adélia refere-se à simbologia apotropaica dos órgãos sexuais.
[63] *Idem,* p.179.

REMIRADA: DISCURSO

A duplicidade faz-se presente na estrutura. Para cada trecho de narração, há o respectivo comentário, que não se faz pelo narrador, a título de digressão, mas por seu ouvinte, cujas observações por vezes remetem ao coro da tragédia, dado seu caráter reflexivo. Este, "o senhor", é mais uma vez o representante de uma cultura letrada e erudita, "outra", em relação à do sertão, à qual pertence José Reles. Compare-se a linguagem dos trechos, a primeira, fecundada pela sabedoria popular dos provérbios, a segunda, pelo manejo artístico de recursos expressivos, aliterações, assonâncias:

− Vida sem vigiada. O fiado mal cobrado, e não pago, é que avoa com o negócio. (narração de José Reles).

(...) O ar é ágil, a gente habita-o levemente. Casinhas brancas, cafuas morenas. E há o riacho ávido, corguinhos vários, grégio o gado pastando. (comentário do interlocutor culto, que domina o vernáculo e evoca a figura do escritor, ao conscientemente explorar o "canto e a plumagem" das palavras).

No esquema discursivo, é possível perceber a mesma concepção dialética. Intercalam-se as enunciações de um comentador erudito e de um narrador sertanejo. Ambas vão correndo em paralelo, como duas margens de rio. A "ponte" entre elas, no entanto, sugere-se desde o início, quando uma pode dar continuidade à outra num processo de *enjambement*, como ocorre no segundo trecho narrado por Reles, a respeito de suas condições financeiras medianas, e continuado pelo interlocutor/comentador:

(...) Mas, o que no fim de cada mês me falta, a minha Nossa Senhora intéira. Com a ajuda superior, eu vivo é do que é o do bico dos **pássaros...**

***Cujo nome é legião**. Sábio seria poder seguir-se, de cor, o que eles tradizem, levíssimos na matéria. E todos inventam vogais novas. Porque os passarinhos, ali, ainda piam em tupi.*

Mas é do meio para adiante da história que narração e comentário se fundem e confundem. Ponte invisível os une, de modo que o comentador passa a narrar, e narrador passa a comentar. Para tratar dessa mescla, há que se reparar numa frase que tem, como é comum nas narrativas rosianas, molde de refrão, dada a repetição a espaços, e que pode ser entendida como símbolo da integração ou fusão dialética dos discursos. Trata-se da expressão *"pouquinha dúvida"*, que ocorre nove vezes, sendo as oito primeiras na narração de Reles, e a última, no comentário do interlocutor. Essa última ocorrência surge como símbolo de integração e síntese, pois o que vinha sendo "marca" da narração de Reles migra para o discurso do comentador, fundindo-se a ele. A fusão se completa na intercalação, agora miúda, entre comentário e narração (marcados, como se viu, pela diferença de fonte, normal e itálico), e no uso do pronome *"nos"*, no desfecho:

− A gente vive sem querer entender o viver? A gente vive em viagem. *(O narrador bebe cuia d'água).* Eu – e não fui eu quem me comecei. Eu é que não sei dos meus possíveis!

Pouquinha dúvida.

É mal ver que o centro do assunto seja ainda de indiscussão, conformemente?

Dito o que ninguém diz, bom é dizer, nem – na paisagem – o nenhum passarinho, triztriz.

Isto viria por depois? (O narrador só escuta). E mais não ***nos*** *será perguntado.*

(Grifo meu: quem narrava, ao ouvinte culto, agora só escuta. Troca de papéis ou momento em que o interlocutor se assume, também, como narrador?)

Quanto ao conteúdo, o refrão "pouquinha dúvida" pode apontar para a indeterminação da poética rosiana, de acordo com conceito de João Adolfo Hansen (a que recorro no capítulo IV), como também para a abertura à compreensão e ao diálogo. Não é a certeza, não é o autoritarismo das verdades absolutas, mas também não é dúvida que angustia ou paralisa: é a dúvida *pouca* (e no diminutivo, um resquício: "nonada", "tutameia"), suficiente para descrer reverentemente dos acasos, e para crer nos momentos misteriosos da vida, em que gatilhos imperceptíveis são acionados, invisíveis pontes são atravessadas. Numa analogia com os números, importantes nessa perspectiva do caráter

dialético do texto, a verdade absoluta seria o UM, princípio ativo, masculino, assertivo, representação do falo; a dúvida que imobiliza seria o DOIS, principio passivo, feminino, da intuição e da espera; já a "pouquinha dúvida" seria o TRÊS, a crer duvidando, ou duvidar acreditando, tendo fé sem presunção.

Assim, a justaposição de discursos – do modesto José "Reles" e do culto comentador – pode ser tomada como representação da ideia de integração ou síntese dialética. Aqui não ocorre o monopólio do discurso erudito, monológico ("A simples e exata estória do burrinho do comandante") nem a devoração do discurso representativo do homem urbano, pelo "outro", o primitivo ("Meu tio o Iauaretê"). Inicialmente separados e distintos graficamente, os discursos vão se superpondo, até que se misturam, e a história é, no fim das contas, narrada e comentada por ambos.

Sem que haja disputa, os discursos do narrador e comentador vão se intercalando e complementando, em processo que remete à maiêutica socrática. Enquanto na sofística ou na erística o discurso é instrumento de poder e de disputa, na maiêutica é busca conjunta (ou "parto) da verdade.[64] Nas narrativas rosianas, essencialmente dialógicas, é o princípio maiêutico o que costuma predominar. No caso de "A estória do Homem do Pinguelo", fica evidente que nem comentador nem narrador procuram impor uma suposta verdade, nem mesmo "suas" verdades. Ao contrário, adotam a dúvida por princípio.

Sugiro aqui que essa justaposição discursiva seja manifestação do ideal rosiano, realização de seu projeto integrador. De forma menos radical que a devoração discursiva em "Meu tio o Iauaretê", tem-se também ato transculturador. O narrador culto, que num primeiro momento se mostra distante do narrador da "estória", comentando seu discurso sob um olhar "de fora", passa a narrar com ele, con-juntamente, até incorporar o refrão "pouquinha dúvida".

[64] Na maiêutica, processo dialético, "os papéis de perguntador e de respondente são, pois, no limite, intercambiáveis, já que só a tese discutida é que é importante. A identidade daquele que a sustenta não tem importância".
ROGUE, Christophe. *Compreender Platão*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2008. P.42.

Na análise do narrar *com* – e não contra, ou mesmo narrar sobre – valho-me dos conceitos de cena de enunciação e cenografia. Maingueneau considera que o texto literário pressupõe uma cena de enunciação, isto é, o texto persegue o "rastro de um discurso em que a fala é encenada". As cenas de enunciação costumam corresponder aos tipos de discurso, que, por sua vez respondem a questões genéricas (circunstâncias de enunciação, participantes, momento e lugar da cena, normas de circulação e consumo). Já a cenografia é a cena que se constitui pelo próprio texto, de que são exemplos a longa narração de Riobaldo e o discurso de Macuncôzo, o onceiro que monopoliza os turnos de fala no diálogo com seu aterrorizado interlocutor; trata-se de cenas que não poderiam existir de outro modo, sem formar unidade com o discurso que as engendra:

"A obra se legitima criando um enlaçamento, dando a ver ao leitor um mundo cujo caráter convoca a própria cenografia que o propõe e nenhuma outra: através daquilo que diz, o mundo que ela representa, a obra tem de justificar tacitamente essa cenografia que ela mesma impõe desde o início (...) Logo, a cenografia é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, estabelecer que essa cenografia de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém."[65]

A cenografia pode ser *delegada*: de dentro de uma cenografia vaga, surge uma personagem a quem se delega a função de narrador. Ao apresentar o caso de cenografia delegada, Maingueneau parece estar falando precisamente do procedimento de Rosa de dar voz às personagens:

"Vemo-nos diante de uma primeira cenografia, bem vaga: um homem do mundo com muita experiência, o próprio escritor, evoca para um público indeterminado seu encontro com alguém que lhe conta um evento notável de sua própria vida". [66]

[65] MAINGUENEAU. *Discurso literário*. São Paulo, Contexto, 2012. P.253.

[66] MAINGUENEAU, Dominique. *Op. Cit*., p.260.
Tal procedimento pode ser observado, de forma incipiente, nas novelas de *Sagarana.* Nelas, as personagens frequentemente assumem as vozes narrativas, como no caso dos polifônicos "O burrinho pedrês", "A volta do marido pródigo" e "Conversa de bois". Nesta última, o narrador culto delega a si

É o que ocorre em “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, em que um narrador “primeiro” se encena como conviva do comandante, que será o narrador “segundo”, embora principal, pois será o enunciador da história do burrinho a partir da delegação, por parte do narrador “primeiro”, da função de narrador. A partir do que, no capitulo IV, chamou-se de “moldura de conversa”, um narrador culto cede a função a um “igual”, em termos de erudição. No caso de “A estória do homem do pinguelo”, o narrador culto (“um homem do mundo com muita experiência, o próprio escritor”), cede a função ao “diferente” quanto ao lugar sociocultural e linguístico, ao mesmo tempo em que permanece em cena, como comentador. No entanto, a progressão narrativa vai encurtando a distância entre eles, unidos finalmente pela “pouquinha dúvida” e pelo pronome “nos”, que os faz, a ambos, narradores e comentadores. José Reles é, portanto, um ponto de convergência na novela: para ele converge tanto a função de ponte, mesma do Homem do Pinguelo, quanto o de narrador que se vê diante do “senhor” (ouvinte/escritor), que também narra. Nesse sentido, ser ***J.R.*** é ser José Reles e João Rosa, igualmente duplos invertidos e complementares, como Cesarino e Mourão. O papel de José Reles faz dele um diplomata não na “letra”, como o comandante de “A simples e exata estória do burrinho do Comandante”, mas no “espírito”, visto que ele é um verdadeiro promotor do encontro, do entendimento e da troca favorável a ambas as partes.

UTOPIA DA INTEGRAÇÃO

A consciência da ignorância e a busca conjunta da verdade constitui a maiêutica socrática e está na base do diálogo e da união dos saberes, em detrimento da disputa sofista ou erística. Por isso, pode ser associada ao projeto de aproximação e integração de culturas distantes, que visa equipará-las em valor e importância e garantir a sobrevivência das culturas marginalizadas ou ameaçadas. O caminho da integração, por sua vez, promove uma espécie de volta a um paraíso perdido em não havia diferenciação e preconceito. O mesmo

mesmo a cena de enunciação, após garantir que a narração será feita por ele, mas a partir de história ouvida do capiau Manuel Timborna.

tempo perdido no passado, em que tudo e todos viviam em harmonia, é evocado na "Estória do Homem do Pinguelo", logo no terceiro comentário do interlocutor culto. Ele trata da linguagem arcaica dos pássaros que, no entanto, as pessoas já não podem compreender:

(...). Porque os passarinhos, ali, ainda piam em tupi.

(...)[67]

Dó é, porém, que tão desencontradas, contramente, suas revelações se confundam. E que, no impropício, rude ou frouxo dia-a-dia, ninguém tenha inda tempo capaz de entendê-los.

A linguagem perdida dos pássaros é também a linguagem perdida do mito e da poesia, quando som, forma e sentido andavam juntos, ou para usar a metáfora ornitológica, rosiana, quando as palavras tinham "canto e plumagem". Dizer que os "**p**ássaros ainda **p**iam em tu**p**i" de modo a fonicamente imitar o pipilar das aves é forma de recuperar essa linguagem. A ideia de que os animais falavam, e ainda falam, com a diferença de que antes se podia entendê-los, diferentemente do que ocorre nos tempos "atuais", está presente já em *Sagarana*, notadamente em "Conversa de bois", que conta a história da comunicação bovina. Sugere-se que o fato ocorrido com os bois, no entanto, embora contado ao narrador culto pelo sertanejo Manuel Timborna, fora narrado a este por uma irara, que acompanhara todo o trajeto do carro-de-bois, e que, tendo sido apanhada por Timborna, "só pôde recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração". Assim é que Timborna afirma, categoricamente, que os animais podem, sim, falar, sobretudo os bois.

No parágrafo final da "Estória do Homem do Pinguelo", ainda uma vez surge a menção ao que ninguém diz, senão o passarinho "tristriz". Trata-se de referência à mensagem cifrada na história, de que todos suspeitam, mas que ninguém afirma. O comentador culto procura sugeri-la, ao amarrar os pontos de

[67] Entre esses dois parágrafos, há um que não transcrevo aqui, por longo, que arrola os pássaros e seu cantar: o "epigorjeio" do páss'o-preto; o sabiá, "contábil"; o "simplesinho sim" do tico-tico; o "tintimportinhar" da garrinchinha; o sanhaço: "desmancha-pesares"; o "horrir" da coruja", para citar apenas alguns.
Estas estórias, p. 100 e 101.

modo lógico; o narrador a deixa entrever, por meio de sua intuição, mas ao mesmo tempo mostra-se temeroso de falar no tal, até de mencionar o nome ao "desencontradiço...o bem-encontrado...O...", por respeito supersticioso. Em suma, caso se entendesse a linguagem dos pássaros, perdida no passado remoto, não se teria dúvida (nem mesmo a "pouquinha"), sobre a identidade do Homem do Pinguelo.

A imaginação utópica costuma debruçar-se sobre a ideia de futuro, de lugar imaginado, distante no espaço e no tempo, mas pode também referir-se a passado. Mircea Eliade, por exemplo, vê na utopia um "avatar da nostalgia das origens, de um desejo de encontrar de novo uma história primordial, um começo absoluto."[68] A referência a um tempo antigo, era dourada em que animais falavam, é do âmbito do conto de fada, das "fadas carochas", no dizer de Timborna, do referido "Conversa de bois", do conto maravilhoso, constituindo, portanto, um arquétipo. De Esopo a Calvino, passando por Andersen, encontra-se o motivo da linguagem animal, especificamente a dos pássaros, a qual traz mensagens decisivas e orientadoras dos destinos. Assim é que a linguagem dos pássaros é identificada às mensagens celestes, ou enviadas por anjos[69]. Nesse

[68] ELIADE, Mircea.
Apud
BACZKO, Bronislaw, "Utopia", em:
Enciclopédia Einaudi – volume 5. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p.352

[69] "Na Idade do Ouro, antes da queda, os seres humanos supostamente conversavam com os animais, e até recuperar essa capacidade anterior o xamã não pode ascender ao mundo divino".
ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. P.29.

"É crença comum que os pássaros têm uma linguagem. A linguagem dos pássaros, de que fala o Corão, é a dos anjos, o conhecimento espiritual. (...)
O pássaro, símbolo da alma, tem um papel intermediário entre a terra e o céu."
CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. *Op. Cit.,* p.687.

Em "O rouxinol", de Hans Christian Andersen, um rouxinol "de verdade" devolve ao imperador da China a alegria de viver, coisa que um pássaro artificial não conseguira. As palavras do rouxinol, "avezinha celestial", dizem respeito à capacidade das aves de ver o que é invisível aos humanos: "Vou cantar sobre as pessoas felizes e sobre as pessoas que estão sofrendo, sobre o bem e sobre o mal que há em seu reino e você não consegue ver. Voo por toda a parte, vou à casa do pobre pescador, ao telhado do camponês, conheço todas as pessoas que vivem longe de você e de sua Corte. Sinto mais amor por seu coração que por sua coroa, por isso quero cantar para você."
Já em "A linguagem dos animais", de Ítalo Calvino, um jovem se torna papa graças à capacidade de entender a linguagem dos animais.
As referências a ambos os contos se encontram em
A linguagem dos animais: contos e crônicas sobre bichos. São Paulo, Boa Companhia, 2012. P.43.

âmbito, tem-se os pássaros também como encarnações de xamãs: sobrevoam e percorrem distâncias de modo a enxergar o que os humanos não veem, exercem o papel de um médium que capta conteúdos intuitivos e são capazes de ter "conhecimentos distantes – ou de fatos de que conscientemente nada se sabe"[70].

Vale dizer ainda que, se os pássaros são tidos por mensageiros entre céu e terra, eles têm, portanto, função análoga à da ponte. "Piam em tupi", em outras línguas esquecidas ou desconhecidas da maioria, de modo que ninguém tem tempo ou capacidade de ouvir-lhes as revelações ou os auspícios[71]. Estes são da ordem do mistério; se entendidas, garantiriam a tradução da mensagem reveladora dos porquês e modos de agir de *kairós*, do Destino ou ainda do Homem do Pinguelo, poriam os homens em contato com o transcendente.

O motivo da linguagem dos animais situa Guimarães Rosa no âmbito, no qual aliás ele mesmo se alocou, das eternidades, do substrato das narrativas atemporais e universais. Sua utopia, portanto, situa-se num horizonte ideal e futuro, sem deixar de ser o desejo de restauração de um lugar passado e de um tempo perdido.

Burnett faz de um pássaro, em *O jardim secreto*, o revelador, para a protagonista, do paradeiro da chave e da porta do jardim que a fará se transformar na criança que de fato era, e que estava soterrada por carência e amargura:
"O motivo da linguagem dos pássaros se associa, normalmente, à ideia de mensagem sábia, de natureza espiritual ou mística, que só os iniciados, as criaturas preparadas ou especiais podem entender, como atesta muita da literatura tradicional das fabulas e contos maravilhosos. O pisco [pisco-de-peito-ruivo ou pintarroxo] será a criatura cuja mensagem, ao ser entendida por Mary, fará a menina encontrar o caminho que a conduz a um tesouro que não é material, mas que talvez seja mais difícil de alcançar."
HANSEN, Marise, posfácio a *O jardim secreto*. Ver:
BURNETT, Frances Hodgson. *O jardim secreto*. São Paulo, Penguin – Companhia das Letras, 2013. P.334.

[70] JUNG, Carl G. (org.). *O homem e seus símbolos* – "Símbolos de transcendência". P.151.

[71] O termo "auspício", antes de ser "pressentimento" ou "presságio", significa literalmente, e partir da etimologia, "augúrio que se baseia na observação das aves (seu voo, canto, número etc)", de acordo com o Houaiss, o que só reforça o caráter esotérico e de revelação do canto dos pássaros.
"Os 'auspícios' (que vem de *aves spicere*, 'observar os pássaros'), presságios obtidos do voo e do canto dos pássaros, estão mais próximos da 'linguagem dos pássaros', entendida neste caso em seu sentido mais material, mas, no entanto, ainda identificada com a 'linguagem dos deuses', visto admitir-se que estes manifestavam sua vontade através de presságios; os pássaros desempenhavam assim o papel de mensageiros, análogo ao que em geral se atribui aos anjos (...)".
GUÉNON, René. *Os símbolos da ciência sagrada.* São Paulo, Pensamento-Cultrix, 2008. P.48.

A intenção rosiana de restaurar o passado no presente deve ser vista como forma de resistência a um futuro homogeneizador e esterilizador das culturas autóctones. Se Rosa é um *restaurador*, muito desse papel se relaciona a reconstituir um tempo em que havia justiça e harmonia entre homem e natureza, tempo em que era possível entender os animais. Sua reconstituição desse passado em que uma vida íntegra/integral era possível se reflete em sua busca de uma linguagem nova, cuja novidade resulta da restauração de uma língua perdida. Tanto é que o próprio autor se vê como "reacionário da língua", no que tange à sua intenção de voltar à origem, à "palavra pura".[72]

Seja no passado ou no futuro, sobretudo no âmbito político, fabricar utopias cabe aos sonhadores:

"Utopia é sinônimo de 'impossível', de 'quimera', em especial no domínio político e social; só os sonhadores fabricam utopias em política".[73]

Daí que Rosa tenha se colocado tão explicitamente do lado dos sonhadores, os fabricantes de utopias. Sonhar e falar de "eternidades", de tempo e de lugar que não existem – têm, por isso, mesmo, a função de resistir contra o que de errado existe. Nesse sentido, ainda que participe da tradição da literatura de sentido atemporal e universal, seu gesto pode ser visto como local, temporal e político, consonante com o discurso vigente de formação de uma nação capaz de conciliar culturas e unir territórios.

---

[72] "Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem".

Entrevista a Günter Lorenz, em
COUTINHO, Afrânio (org). *Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1983. P.84.

A ideia de integração surge um pouco adiante, nessa entrevista, em que Rosa justifica sua opção pelo sertão sob uma ótica metafísica. Em alemão, ele se refere à existência de uma moral e de uma respectiva língua em que não houve cisão, separação ou mesmo noção do pecado: "(...) o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen*" [o interior e o exterior já não podem ser separados], segundo Goethe. P.86.

[73] BACZKO, Bronislaw Baczko. *Op Cit*., p.347.

Quando não no passado, a utopia situa-se num tempo futuro, de todo modo, ideal. Entendida como lugar ou governo imaginário onde tudo é regido pela felicidade comum, a imaginação utópica facilmente se consubstancia na ideia de "Cidade Nova", que é o lugar privilegiado onde esperanças coletivas se depositam. Essa Cidade Nova, ideal, constrói-se em torno de uma história perfeitamente racional, "obra puramente humana e não providencial, ela coincide com a justiça, a virtude, a felicidade (...)". Uma das ideias mais originais do Plano Piloto para a construção de Brasília, de Lúcio Costa, é a de planejamento racional:

"Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país". [74]

A criação do futuro por meio da construção do espaço ideal, também aparece no Plano Piloto, em que se menciona o valor da coletividade, de acordo com a definição de "Cidade Nova". Essa cidade ganha o sentido de uma atitude de afirmação, autoafirmação, e até de um projeto de nação, como Lúcio Costa asseverou em 1967:

"Fruto embora de um ato deliberado de vontade e comando, Brasília não é um gesto gratuito de vaidade pessoal ou política, à moda da Renascença, mas o coroamento de um grande esforço coletivo em vista ao desenvolvimento nacional – siderurgia, petróleo, barragens, autoestradas, indústria automobilística, construção naval; corresponde assim à chave de uma abóbada e, pela singularidade da sua concepção urbanística e da sua expressão arquitetônica, testemunha a maturidade intelectual do povo que a concebeu, povo então empenhado na construção de um novo Brasil, voltado para o futuro e já senhor do seu destino". [75]

---

[74] *Plano Piloto para a construção de Brasília*, Lúcio Costa. Em:
http://doc.brazilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio-Costa.shtml

[75] COSTA, Lucio. "Memória descritiva do Plano Piloto" (1957). In: *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 283.

O urbanista dá início ao Plano Piloto com a ideia de cidade planejada, e o conclui com a menção à harmonização de aspectos, em tese, contraditórios:

"Resumindo, a solução apresentada é de fácil apreensão, pois se caracteriza pela simplicidade e clareza do risco original, o que não exclui, conforme se viu, a variedade no tratamento das partes, cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função, resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória. E assim que, sendo monumental é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. E ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional".

A cidade capaz de conciliar ou "estabelecer a ponte" entre o moderno-cultural e o poético-natural adquire, em seu projeto piloto, a feição de utopia, e seu idealizador, a de um sonhador.

"Qualquer arquiteto pode sonhar uma cidade. Mas quantos sonharam cidades e as viram construídas? Lúcio Costa (1902-1998) foi um daqueles poucos privilegiados que, em vida, sonhou, desenhou, construiu e viu florescer "sua" cidade. "Sua" é um modo de dizer. Não obstante a percepção do próprio urbanista sobre o simbolismo maior e coletivo da nova capital, sua famosa frase, "Brasília, cidade que inventei", evidencia sua pessoal ascendência sobre o sonho materializado."[76]

No livro-memória *Por que construí Brasília*, Juscelino Kubitschek faz o retrospecto histórico da transferência da capital, partindo do pressuposto de que ela sempre fora um sonho utópico, desde os tempos coloniais, até a proposta de José Bonifácio (citada por Costa no Plano Piloto[77]), feita em 1823. Menciona

---

[76] "Brasília: utopia que Lúcio Costa inventou".
Anna Paula Canez e Hugo Segawa
http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.125/3629

[77] "Brasília, capital aérea e rodoviária; cidade parque. Sonho arqui-secular do Patriarca". (Plano Piloto).
Ver:
http://www.brasilia.df.gov.br/historia/

também a profecia de Dom Bosco, um sacerdote católico italiano que, em 1883, sonhou que visitava a América do Sul, a Amazônia, e que via "entre os graus 15 e 20 uma enseada bastante larga, que partia de um porto onde se formava um lago". O religioso disse ouvir, nesse sonho, uma voz que repetia as seguintes palavras:

"Quando escavarem as minas escondidas no meio destes montes, aparecerá aqui a Grande Civilização, a Terra Prometida, onde correrá leite e mel. Será uma riqueza inconcebível. E essas coisas acontecerão na terceira geração".

Serão essas as palavras usadas como epígrafe por Juscelino, em seu *Por que construí Brasília*. A utopia da Terra Prometida, do Paraíso onde jorra leite e mel integra o imaginário da transferência da capital, da criação da Cidade Nova.

Garantir a felicidade de seus habitantes é o objetivo último da utopia; ao mesmo tempo, a criação da cidade é, arquetipicamente, ligada à ideia de centro. "Chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação; a existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, uma vida que é real, duradoura, eficiente".[78] A cidade que surge no "coração do coração" do Brasil[79] tem sua representação concebida, em grande parte, na ideia de surgimento ou fundação da novidade que vem para ser eficiente. Harmonia e felicidade, de um lado, e integração e ocupação do centro, de outro, formam os pilares de propaganda da construção da capital. A novidade, no Brasil dos anos 1950, seria uma reinvenção. A utopia da nova capital também se vê representada na ideia de refundação do próprio país, à qual corresponde um projeto de restauração, de retomada da harmonia perdida, como o rosiano. [80]

[78] ELIADE, Mircea. "O simbolismo do centro", em *Mito do eterno retorno.* São Paulo, Mercuryo, 1992. P.27.

[79] "Brasília não iria se situar em local "imediato às cabeceiras dos grandes rios", mas bem no coração do Planalto Central, o qual, por sua vez, é o coração do Brasil. "
KUBITSCHEK, Juscelino. *Porque construí Brasília*. Brasília, Senado Federal – Conselho Editorial, 2000. P.50.
http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/1039

[80] "A construção de Brasília foi tomada, simbolicamente, de um sentido de refundação. Uma utopia de reconstrução nacional que aparece nos documentos, nas falas dos que estiveram naquele que foi cantado em prosa e verso como o canteiro de obras (...)".

O entendimento e o diálogo; a convivência entre modernidade e natureza; a integração centro-periferia estão na ordem do dia segundo o discurso cultural que caracteriza os anos de participação de Rosa em *Senhor*. Esses anos são os mesmos de sua colaboração semanal em *O Globo*, onde saíram publicados os contos "As margens da alegria" e "Os cimos", que tratam da construção da "grande cidade" às custas da destruição da natureza. Assim, no que diz respeito ao *locus* propriamente dito, Rosa revela explicita consciência acerca dos perigos da "integração do sertão". O peru que encantava o Menino, de "As margens da alegria", é morto para o almoço do engenheiro: sacrifica-se a natureza em prol da modernização que a construção da Cidade Nova implica. A questão ecológica não estava em pauta, então. A estrada Belém-Brasília foi construída com o prejuízo de aldeias indígenas, derrubada de árvores e morte de onças. Rosa revela essa preocupação, sem abandonar sua visão de que uma vida melhor é

BOMENY, Helena. *Universidade de Brasília: filha da utopia de reparação.* Soc. estado. Brasília, v. 31, n. spe, p. 1003-1028, 2016.
http://dx.doi.org/10.1590/s0102-69922016.0spe0009 (acessado 15 de junho de 2018).

Sobre o imaginário da nova capital como utopia, vale conhecer o que Roniere da Silva Menezes aponta sobre a relação entre esse projeto de Brasil, representado por Brasília, e as concepções – problematizadoras – dos escritores-diplomatas Rosa, Vinicius e Cabral:

"Brasília funciona, no cenário brasileiro, em meados do século XX, como ícone da cidade do futuro, lugar utópico para onde convergiriam os vetores que propiciariam o crescimento do país. Num momento em que preponderam discursos confiantes no desenvolvimento nacional, a literatura direciona suas lentes para os espaços periféricos, para as margens do discurso desenvolvimentista e modernizador. A escritura, ampliando a proposta de "utopia nacional", evidencia o esforço democrático a ser realizado na construção de uma verdadeira República, que somente seria estabelecida com a inclusão, entre os propósitos da racionalidade econômica e científica, de novas formas de viver comunitário.

Em sua obra, Cabral, Rosa e Vinicius apresentam reflexões a respeito de espaços periféricos brasileiros que precisariam ser levados em conta na passagem do país para uma outra fase do projeto moderno. Em seus textos, aparecem imagens incômodas, dissonantes em relação ao discurso centrado da nação desenvolvimentista, demonstrando que alguma coisa resta, foge ao controle. O governo JK caracteriza-se pela conciliação entre o velho e o novo, entre as elites e as massas. A crença no futuro, a utopia, é uma de suas características mais marcantes. A produção literária, porém, permite o aflorar dos conflitos, do que se nega a ser assimilado, homogeneizado. A modernização e a crença no desenvolvimento tecnológico como estratégia para a melhoria da sociedade e do homem não aparecem como fato consumado na obra desses autores em estudo."

MENEZES, Roniere Silva. *O traço, a letra e a bossa : arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius.* Tese apresentada à UFMG, Faculdade de Letras, 2008. Orientadora: Eneida Maria de Souza. P.338.

– ou deveria ser – o destino de todos, vendeiros, boiadeiros, pessoas reles, herdeiros, perdedores. Uma novela como “A estória do homem do pinguelo” circunscreve o autor na tradição da imaginação utópica, ao realizar o motivo da integração (representada pela ponte que é José Reles) não só plano do significado, mas também no do discurso, com o jogral entre narrador e comentador, e a gradual fusão harmônica de suas falas.

Como abordado neste estudo, Brasília é a utopia da integração. A revista *Senhor*, em que “A estória do Homem do Pinguelo” foi pela primeira vez publicada, é veículo que se apresenta não poucas vezes como “ponte”, ligação entre popular e erudito, nacional e universal. O próprio Lúcio Costa, em artigo para a edição de março de 1960 da revista, faz o elogio da simplicidade da arquitetura popular, herdada de Portugal. [81]

Nesse mesmo número, comemorativo de um ano da revista, encontra-se o resultado da pesquisa, encomendada por *Senhor*, sobre “O Brasil na próxima década”. Segundo a revista, foram ouvidos “homens de negócios, lavradores, economistas e parlamentares”, e o resultado é, em linhas gerais, a tradução do otimismo dos anos dourados, pré-inauguração de Brasília (a edição é, inclusive, do mês antecedente a ela, março de 1960). A construção da nova capital é vista como um dos pontos positivos, e, para o futuro, aposta-se na supremacia das tendências nacionalistas. A polarização “nacionalismo” x entreguismo” era tema de discussão, sendo a política desenvolvimentista vista como conciliadora entre

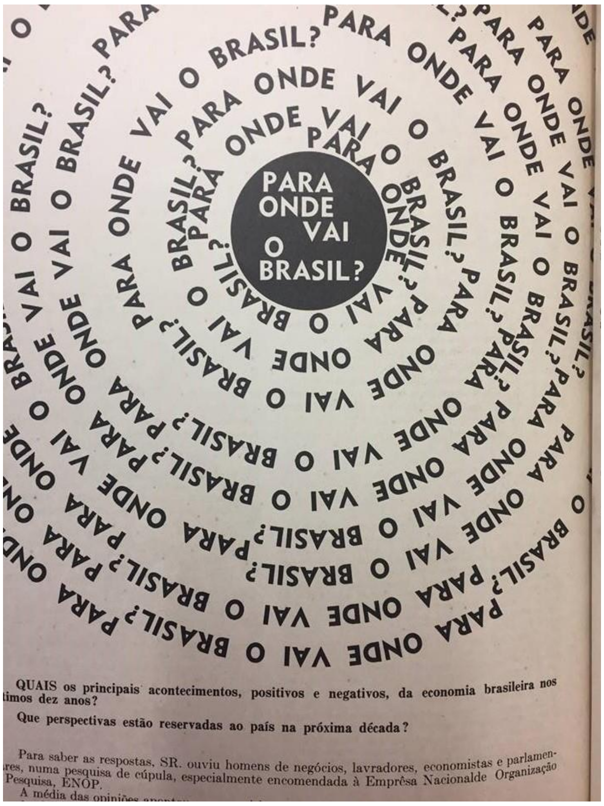
[81] COSTA, Lucio. “Documentação (ainda) necessária – em defesa da arquitetura popular”. *Senhor*, março de 1960.
A revista divulgou a cultura popular em outras ocasiões:
“Sobre cultura popular, M. Cavalcanti Proença, familiarizou o leitor com a literatura de cordel, comum no Nordeste, em que o poeta costuma tratar dos problemas de sua gente e sua terra. ‘No Nordeste, tudo sai em versos: vida, morte, sofrimento e esperança. Os folhetos retratam o mundo, verso e mundo redondilhos’. (*Mundo redondilho – a literatura nordestina de cordel* – M. Cavalcanti de Proença, *Senhor*, ago./1961, p.56). No mês do carnaval, a edição de fevereiro de 1962 dedicou quatro matérias para falar da arte popular. A cronista Eneida escreveu a respeito das modificações do carnaval através das épocas; Mauro Mota recordou a tradição do frevo e do Maracatu no carnaval pernambucano; Domingos Vieira Filho abordou o carnaval do Maranhão; e Lúcio Rangel analisou criticamente a grandeza e decadência do compositor carnavalesco. “ Em:
BASSO, Eliane Fátima Corti. *Op. Cit*,. P.58.

os polos, e defendida como se fosse uma solução “antropofágica”, em detrimento de posturas xenófobas:

“O bom nacionalismo não exclui a cooperação, em todos os setores, do capital e dos conhecimentos técnicos estrangeiros. Aceitar essa colaboração não é ser entreguista, mas bom nacionalista. (...). O nacionalismo não poderá ser formulado como filosofia se representar isolacionismo”.

Como ilustração para a matéria que traz os resultados da pesquisa, realizada pelo ENOP (Empresa Nacional de Organização e Pesquisa), há uma espiral com a pergunta “Para onde vai o Brasil?” exaustivamente repetida, refletindo a estética de um poema concreto. A forma circular e tautológica corrobora o sentido de dúvida e reverberação da pergunta, afinal, feita para se espalhar e atingir “homens de negócios, lavradores, economistas e parlamentares”. Não há assinatura na arte, mas trata-se possivelmente de trabalho de Glauco Rodrigues, que assina a maior parte das ilustrações presentes no número. [82]

[82] *Senhor,* março de 1960, p.102.


PARA ONDE VAI O BRASIL?

QUAIS os principais acontecimentos, positivos e negativos, da economia brasileira nos [ú]timos dez anos?

Que perspectivas estão reservadas ao país na próxima década?

Para saber as respostas, SR. ouviu homens de negócios, lavradores, economistas e parlamen-[ta]res, numa pesquisa de cúpula, especialmente encomendada à Emprêsa Nacionalde Organização [de] Pesquisa, ENOP.

A média das opiniões

A despeito de outras motivações políticas reveladas e ocultas que determinaram a transferência da capital e que não cabe analisar neste trabalho, Brasília é, de todo modo, representação das ideias de síntese e utopia. Na mesma edição em que foi publicada “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, de abril de 1960, mês da inauguração da capital, encontram-se dois textos sofisticados e engenhosos, ambos de caráter paródico, assinados por Antônio Houaiss e Darcy Ribeiro. O primeiro é o autor do artigo “Nacionalismo”, oito páginas na forma de verbete, gênero que o filólogo parodia para discorrer sobre o tema e atualizá-lo no contexto da inauguração da capital. Ao mesmo tempo em que discorre sobre questões semânticas e etimológicas, Houaiss toca nos temas da política desenvolvimentista, do aumento de mercado interno e da transferência da capital:

“10.3 O nacionalismo brasileiro, em face dos sinais distintos do conceito de nação (ver 7.1):

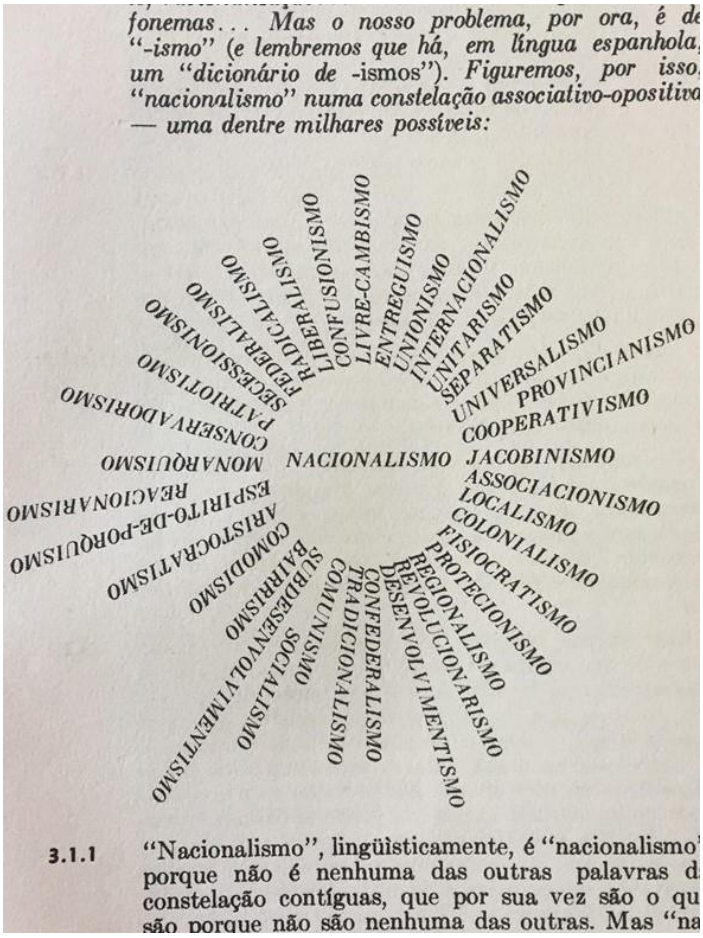
a) irá incrementar uma política do idioma, não a ingenuidade acrítica da 'língua brasileira' (...);
b) irá cuidar, progressivamente, já não tanto das fronteiras territoriais, mas do território mesmo, interligando-o, recuperando-o vegetalmente e povoando-o; o que já iniciou, com Brasília;
c) irá criar o grande mercado consumidor brasileiro, (...) criação paralela e reciprocamente condicionada ao incremento da indústria; condicionamento recíproco que não irá sem reforma agrária."

Afinado com a linha editorial de *Senhor*, o artigo mescla seriedade e humor, análise do contexto político-econômico e engenho verbal:

> "4. g) contra isso [a ideia eurocêntrica de que o século do nacionalismo foi o XIX], porém, uma visão asiocêntrica, africocêntrica ou latino-americanicêntrica – isto é, subdesenvolvidicêntrica – mostra mesmo que a era do nacionalismo é o século XX – e está acontecendo." [83]

Também de acordo com o design da revista, ao tratar do radical e do sufixo – *ismo*, o artigo traz a exploração dos recursos gráficos ao modo concretista, no "sol" cujos raios são os vários conceitos contíguos ao de "nacionalismo":

[83] *Senhor,* março de 1960, pp.26 a 33.



Darcy Ribeiro é o autor da “Segunda carta de Pero Vaz de Caminha”, texto satírico no qual se lê “nova versão” da carta de Caminha, dessa vez escrita da “novel cidade de Brasília a el Rei, com a data de 21 de abril de 1960”. De feição macunaímica, tendo em vista a “Carta pras Icamiabas”, quanto ao pedantismo do estilo e ao humor do conteúdo, a carta tanto enaltece “heróis” (Lúcio Costa e Israel Pinheiro, engenheiro à frente da construção) quanto debocha de JK, “pregador mui eloquente” que deve ser louvado por tudo o que fez, mas criticado pelo que não fez, como não ter mexido com os privilégios do latifúndio. Juscelino é visto como o David que enfrentou Golias, sendo este o país, gigante, que “ressonava deitado nas praias de Copacabana” e agora se volta para o “mar-do-sertão”. Brasília, a “cidade impossível”, “nasceu madura e com a destinação de desenraizar esse Brasil da praia e mudá-lo para o sertão bruto”. A visão crítica do autor volta-se sobretudo para a questão da necessidade de se construir uma

universidade, pedido afinal feito ao "rei" (que é como termina a Carta original), a qual JK deixara fora do projeto inicial da cidade:

"Mas receberei com muita mercê, se alguma cousa meus serviços vos merecem, a graça de intervir junto a JK para que a esta Brasília não se negue uma Universidade que seja nova como ela própria e capaz de difundir pelo Brasil o espírito inovador que presidiu sua construção".[84]

Ainda assim, a carta apresenta as ideias de "inauguração do futuro" e "ilha de perfeição", que evocam diretamente a imaginação utópica, ao encontro das expectativas que se criavam com relação a uma nova era, representada pela cidade nova, das quais *Senhor* é, de forma crítica, porta-voz.

"A inauguração da Nova Capital, em 21 de abril de 1960, ficou marcada na história brasileira como um emblema da modernização do país e da ousadia da proposta de interiorização, industrialização e integração encampadas pelo governo JK. Foi um marco também para mensurar a força e a energia da sociedade, seu envolvimento nesse projeto utópico. Desenhada, exata e racional, a cidade destaca-se, antes de mais nada, por sua concepção ortogonal, horizontalizada, delimitando com precisão a linha que separa a natureza da civilização, o cerrado da urbs. A sensibilidade moderna dos anos 1950 estabeleceu Brasília como o parâmetro de sua própria utopia."[85] (Grifos meus).

A edição de janeiro de 1961 traz novo artigo de Darcy Ribeiro sobre a UnB, dessa vez, apresentando o projeto da Universidade, que seria inaugurada

---

[84] *Senhor*, março de 1960, p.47
A história da criação da universidade de Brasília abrange a indignação e o empenho de seu idealizador, fundador e primeiro reitor, o antropólogo, que dá nome ao primeiro campus:
"Uma estratégia eficaz de convencimento foi tocar na vaidade de um governante que pretendia passar à história como aquele que faria cinquenta anos em cinco em clima de liberdade democrática; que levaria o país ao banquete da civilização pela liberdade. Como era possível - replicava Darcy Ribeiro - que um projeto de cidade de tal envergadura deixasse fora a universidade? Não ficava bem para uma grande liderança, como a que JK encarnava. Problemas foram contornados, o *campus* afinal acabou sendo levado para um espaço a sete quilômetros de Brasília."

BOMENY, Helena. *Op. Cit.*

[85] MADEIRA, Angélica. *Itinerância dos artistas. A construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008*. Brasília: Editora UnB, 2013.p.38.

no ano seguinte. Menos “plano piloto” e mais “plano diretor”, ele detalha cursos, administração, campus, plano de obras, já como uma realidade. Mais uma vez, ele associa a universidade moderna ao projeto de cidade nova e integradora:

“Com Brasília, surgiu a oportunidade de instaurar uma universidade moderna no Brasil.

(...)

Assim, a universidade que será construída em Brasília terá múltiplas funções.

Assessorará os poderes públicos em todos os ramos do saber; contribuirá para que a nova capital exerça, efetivamente, a função integradora que se propõe assumir através de um núcleo de ensino superior aberto aos jovens de todo o país e a uma parcela da juventude latino-americana; garantirá a Brasília a capacidade de interagir com os principais centros culturais do país; dará à população local uma perspectiva cultural que a libertará do grave risco de fazer-se medíocre e provinciana, no cenário urbanístico e arquitetônico mais moderno do mundo. (...)”.[86]

Senhor participa desse discurso cultural de modo dialógico e dialético. O otimismo dos anos dourados se encontra nas páginas da revista, ao mesmo tempo em que a problematização é a marca que faz de *Senhor* uma revista única. Como se afirmou antes, essa visão problematizadora cabe, sobretudo, à literatura. Um dos níveis de significação de “Meu tio o Iauaretê”, como se viu, é a denúncia da extinção da Jaguaretama e, por extensão, da natureza do cerrado. Essa destruição pode ser diretamente relacionada à chegada do “progresso” ao interior, o que se representa na construção da Belém-Brasília, por exemplo. Estrada aberta na floresta, sobre o que se conhecia como “estrada das onças”, resultou no prejuízo de aldeias indígenas e de todo o ecossistema do local.[87] Também – e mais uma vez – Clarice Lispector expressa sua visão desconcertante ao exprimir o desconforto que se pode ter diante de uma capital assexuada, asséptica (“sem lugar para ratos”), aérea, artificial, pétrea e fria (“Aqui o ser orgânico não se deteriora. Petrifica-se”), nascida *ex nihilo.* É

[86] *Senhor,* janeiro de 1961, p.64. No índice da revista, o título do artigo de Darcy Ribeiro é: “Universidade de Brasília: a futura primeira grande escola superior brasileira”.

[87] Houve muitas críticas às posturas de Juscelino, no entanto, certamente a consciência ecológica não fazia parte do discurso cultural do período, marcado pelo imperativo do desenvolvimento. O então presidente se vangloria, inclusive, de ter ele mesmo derrubado um jatobá centenário, em janeiro de 1959. Ver
COUTO, Ronaldo Costa. *Brasília Kubitschek de Oliveira.* Rio de Janeiro, Record, 2002. Pp. 154 a 160.

conhecida sua crônica “Brasília: cinco dias”, em que imagens sutis se intercalam com outras surreais, bizarras: “grande silêncio visual que eu amo”, “Brasília é mal-assombrada”, “é a paisagem da insônia”. Ainda assim, a crônica de Clarice participa do discurso que vê em Brasília uma recriação, uma refundação em que o ineditismo significa uma nova chance, uma ressurreição:

“Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil; eles ergueram o espanto deles, e deixaram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. – Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo.” [88]

Guimarães Rosa é escritor interessado no diálogo, o que circunscreve sua obra nessa poética cultural da síntese. Análogo ao simbolismo da ponte, pelo que visa à integração, restauração e conciliação, o diálogo na obra rosiana se dá entre culturas de prestígios distintos, e a síntese, entre discursos centrais e periféricos, em que se promove justamente uma troca de lugar: o centro fica à margem e o marginal assume o centro, na forma da enunciação protagonista. Ao mesmo tempo, a obra propriamente dita situa-se num vértice para onde convergem expectativas coletivas de uma época – base da ideia de utopia – e a proposta integradora do veículo que serve de suporte a obras fundamentais do autor.

[88] LISPECTOR, Clarice, “Brasília: cinco dias”. Em:
CASTRO, Ruy (org.); concepção e coordenação: Maria Amélia Mello. *O melhor da* Senhor. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012. Pp. 366 e 367.
As imagens usadas por Clarice para traduzir suas impressões da nova capital associam-se ao aspecto de fundação do espaço “quase em branco, sem referência cultural prévia”, conforme expressão de Angélica Madeira, no estudo citado (ver nota 84).

CONCLUSÃO

Todo método é uma ficção.
Roland Barthes

JK é o poeta da obra pública.
João Guimarães Rosa

Brasília é uma construção como as de Guimarães Rosa. O que Rosa fez com as palavras Juscelino fez com as formas, no meio do deserto.
Afonso Arinos de Melo Franco

Sete foi o número de textos que Guimarães Rosa publicou na revista *Senhor*. Três foram os considerados nesse estudo, pela primeira razão de que "A simples e exata estória do burrinho do comandante", "A estória do homem do pinguelo" e "Meu tio o Iauaretê" foram programadas pelo autor para figurarem no mesmo volume, *Estas estórias*, que acabou por vir à luz postumamente. Elas permitem vislumbrar um projeto, tanto mais que foram veiculadas no mesmo suporte, periódico fundamental para se entender um momento fértil de nossa história, a partir do discurso cultural propagado pelos anos JK.

Além disso, as três apresentam cenografia distinta das demais. Pode-se dizer que, nas duas primeiras, ocorre a cenografia delegada, aquela em que um homem culto, projeção do próprio autor, explicitamente delega a função de narrador a uma personagem, o que implica "passar a palavra" a outro. Trata-se de gesto descentralizador, altruísta, e, por mais que Rosa tenha afirmado sua aversão ao sociológico, ao político e ao histórico, é gesto também sociopolítico. Na terceira, "Meu tio o Iauaretê", não ocorre a moldura da conversa, com a figura explícita do escritor como interlocutor que apenas ouve (embora haja um ouvinte implícito), e sim uma forma radical de cessão da palavra a partir de uma narração que se presentifica aos olhos do leitor, e que vem da voz que será apagada *pari passu* com o fim do texto.

Os quatro outros textos publicados na revista ("O burro e o boi no presépio", "Substância", "Partida do audaz navegante" e "Nenhum, nenhuma") afastam-se desse procedimento.

Eles instauram uma cena englobante ou genérica, caso dos contos "Substância" e "Partida do audaz navegante"[1]. O primeiro, bem poderia figurar num estudo sobre o projeto rosiano de integração, por tratar da história de um fazendeiro (Sionésio) que "resgata" uma moça pobre e discriminada (Maria Exita, cuja mãe se prostituíra, os irmãos eram criminosos e o pai, leproso) do serviço bruto que ela realiza, o de quebrar o polvilho, ao casar-se com ela. Fábula de amor, ou conto de fadas sertanejo, à primeira vista, mas também alegoria do preconceito contra determinações hereditárias alheias ao indivíduo, como o que Rosa presenciou contra os judeus enquanto servindo em Hamburgo.[2] Sionésio não enxerga as circunstâncias externas a Maria Exita, e sim sua "luz" interna.

O segundo, como apontado no capítulo III, pode ser lido em clave metalinguística por conter uma poética da força criadora da palavra. Brejeirinha, a menina-poeta, criadora e contadora de histórias, crê na ficção e na linguagem como elementos não só modificadores da realidade, mas também eles mesmos *forjadores* de outras realidades. Ela leva a irmã Ciganinha e o primo Zito a se reconciliarem a partir da história que começa a contar no momento em que este, após um desentendimento, ameaça partir sob a chuva, estratégia da contadora-encantadora em que se vê ainda o motivo da aspiração à harmonia. A história contada por Brejeirinha leva a outra irmã, Pele, a abandonar sua postura de desconfiança e zombaria por uma de curiosidade e entusiasmo pela história

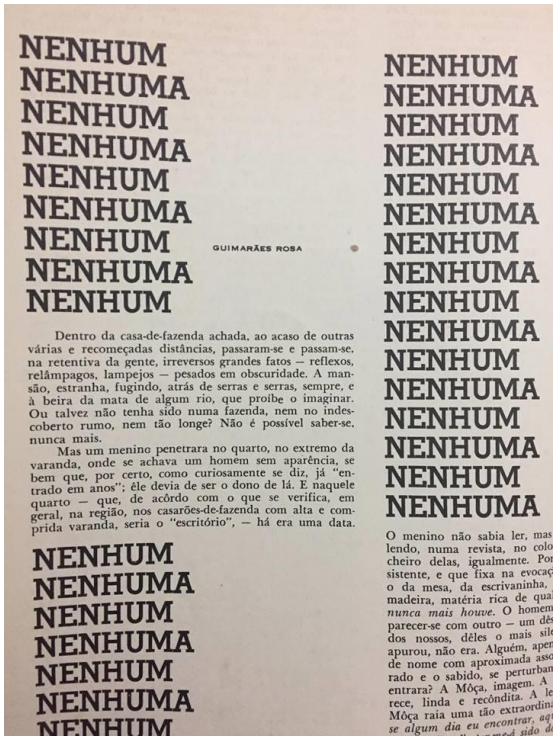
[1] "Todo enunciado literário está vinculado com uma cena englobante literária, sobre a qual se sabe em particular (...) que os estados de coisas que propõe sejam fictícios". A cena genérica é a que aponta precisamente para o gênero de discurso dentro da cena englobante literária. Ainda assim, tem-se nessas novelas uma cena de enunciação que não se constitui essencialmente pelo texto, como ocorre com as outras três, nas quais a cenografia é ao mesmo tempo "origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso". Sobre essas diferenças, ver:
MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo, Contexto, 2012. P.251 e 253.

[2] A analogia com a discriminação racial promovida contra judeus no regime nazista não é gratuita. Além de ter sido fato visto e registrado com horror por Guimarães Rosa, quando em Hamburgo, ela se sugere nos nomes das personagens, imediatamente evocativos do judaísmo: Sionésio, de "Sion", o monte em Jerusalém onde ficava o templo de Salomão, e Maria Exita, de "exit" (saída) e "Êxodo", livro bíblico que narra a saída/fuga dos judeus da escravidão no Egito, tido como uma história de salvação.

inventada; por fim, a história transforma o estrume no chão, que Pele maldosamente identificara ao “aldaz navegante”, em navio enfeitado, guiado por um marinheiro destemido; cria entusiasmo e poesia nas crianças ao redor. Por alterar, senão a realidade, a percepção da realidade; por criar, senão a “realidade”, uma realidade outra, possível, o faz-de-conta da ficção é poderoso, num sentido não só mágico, como também, senão político, ao menos utópico, e defendo aqui a consciência de Guimarães Rosa acerca desse poder.

No entanto, ambos narrados em terceira pessoa, não trazem a figura do autor a um plano mais saliente, de modo a problematizá-la (ainda que, em “Partida do audaz navegante”, se problematize a poética rosiana). Embora Brejeirinha seja uma criadora de universos, suas falas se dão em discurso direto, a partir da concessão que o narrador, em terceira pessoa, faz ao seu discurso, que afinal se ouve a espaços, em meio aos das outras personagens.

Em “Nenhum, Nenhuma”, tem-se narração em primeira pessoa. Mas o Menino, protagonista, está equidistante da figura do autor como *escritor-representante da cultura letrada/diplomata* e da figura do *sertanejo-capiau-vaqueiro-jagunço*. Conto-de-fadas em sua forma mais pura, leva a leituras de sentido sobretudo psicológico, arquetípico e filosófico. O narrador vive uma experiência de caráter onírico ou metempsicótico em que “viaja” a uma casa de fazenda habitada por uma velha, um velho e uma moça. Uma mescla de perspectivas e vozes se dá ao longo de toda a narrativa, que começa em terceira e termina em primeira pessoa. O título, igualmente enigmático, formado pela duplicação do pronome indefinido, é explorado na edição de *Senhor* em seu aspecto gráfico, que por sua vez explora a repetição fônica, visual, semântica, evocando mais uma vez a estética concretista:



NENHUM
NENHUMA
NENHUM
NENHUMA
NENHUM
NENHUMA
NENHUM
NENHUMA
NENHUM

GUIMARÃES ROSA

Dentro da casa-de-fazenda achada, ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias, passaram-se e passam-se, na retentiva da gente, irreversos grandes fatos — reflexos, relâmpagos, lampejos — pesados em obscuridade. A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar. Ou talvez não tenha sido numa fazenda, nem no indescoberto rumo, nem tão longe? Não é possível saber-se, nunca mais.

Mas um menino penetrara no quarto, no extremo da varanda, onde se achava um homem sem aparência, se bem que, por certo, como curiosamente se diz, já "entrado em anos"; êle devia de ser o dono de lá. E naquele quarto — que, de acôrdo com o que se verifica, em geral, na região, nos casarões-de-fazenda com alta e comprida varanda, seria o "escritório", — há era uma data.

NENHUM
NENHUMA
NENHUM
NENHUMA
NENHUM
NENHUMA
NENHUM

NENHUM
NENHUMA
NENHUM
NENHUMA
NENHUM
NENHUMA
NENHUM
NENHUMA
NENHUM
NENHUMA
NENHUM
NENHUMA
NENHUM
NENHUMA
NENHUM
NENHUMA

O menino não sabia ler, mas
lendo, numa revista, no colo
cheiro delas, igualmente. Por
sistente, e que fixa na evocaç
o da mesa, da escrivaninha,
madeira, matéria rica de qua
nunca mais houve. O homem
parecer-se com outro — um dê
dos nossos, dêles o mais sil
apurou, não era. Alguém, aper
de nome com aproximada asso
rado e o sabido, se perturban
entrara? A Môça, imagem. A
rece, linda e recôndita. A le
Môça raia uma tão extraordin
se algum dia eu encontrar, aq

Esses três contos (“Substância”, “Partida do audaz navegante” e “Nenhum, Nenhuma”) vieram compor *Primeiras estórias* ao lado de outros dezoito, publicados primeira e semanalmente em *O Globo*.

Já “O burro e o boi no presépio” ficou fora deste trabalho em razão do gênero: quadros poéticos inspirados em cenas do presépio, em museus visitados por Guimarães Rosa, o que justifica sua publicação em *Senhor* no mês do Natal.[3] Como se sabe, o autor tinha imenso apreço por animais, e profunda reverência principalmente por bois e cavalos. Bois e burros são alvo de simpatia tanto em declarações do autor na forma de entrevistas ou depoimentos, quanto

[3] *Senhor*, edição de dezembro de 1961.
Outros textos de Rosa foram publicados nesse contexto de “circunstância” natalina, como é o caso de “Presepe”, primeiramente em *Pulso*, 25/12/1965, para depois compor *Tutameia*. Em “Presepe”, uma família vai à missa do galo e não leva os renegados: um velho, um demente e a cozinheira, cardíaca. Estes, no meio da noite, trazem um boi e um burro para, juntos, representarem o presépio e celebrarem o natal, um natal de excluídos, mas em que se renova de fato o espírito da manjedoura e se evoca outro tempo, mais antigo e sagrado, em que os animais falavam: “O burro e o boi – à manjedoura – como quando os bichos falavam e os homens se calavam”. A cena criada pelos rejeitados lembra uma pintura, pois tem até “um tiquinho de claro-escuro”. Além da significação místico-cristã que possuem, boi e burro exercem sobre Guimarães Rosa impacto plástico.
ROSA, João Guimarães. *Tutameia*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979 (5ª edição).

em episódios de sua ficção, haja vista a passagem dramática da morte dos cavalos em *Grande sertão: veredas*, isso quando não protagonizam as histórias. Num certo sentido, os quadros descritivos dos presépios podem ser representativos de uma certa ideia de integração, porquanto, sob a ótica do autor, reúnem natureza e cultura, o melhor de uma e de outra, harmonizadas de modo a serem um convite à meditação, à contemplação mística, à adoração da simplicidade e da humildade. No entanto, como se afirmou sobre os outros contos, os poemas não fazem emergir a figura do autor como concessor de uma fala narrativa. "O burro e o boi no presépio" veio figurar em *Ave, palavra*, volume onde se encontram outros textos em verso.

Em *Senhor*, a ordem de publicação das três novelas foi:

1. "A simples e exata estória do burrinho do comandante" (abril 1960)
2. "Meu tio o Iauaretê" (março 1961)
3. "A Estória do homem do pinguelo" (março 1962).

Grosso modo, um ano separa uma publicação da outra, estando as duas últimas nas edições de aniversário de dois e três anos da revista, e a primeira, como se viu, tendo aparecido na edição do mês de inauguração de Brasília.

O planejamento de Rosa para *Estas estórias* já existia, e vinha inclusive sendo "mirado" e "remirado" pelo autor, como atestam os *cinco* índices compostos para o volume, e que se encontram no arquivo do autor no IEB[4]. De acordo com esses índices, algumas das narrativas acabaram ficando de fora do volume, caso de "Confluência" e "Restinga". "Bicho mau" foi reaproveitado de *Sezão*, primeiro volume de novelas de Rosa, que daria origem a *Sagarana*, e "Os chapéus transeuntes", do volume *Os sete pecados capitais* (Civilização Brasileira, 1964), do qual Rosa participara tendo-lhe cabido o pecado da soberba.[5]

[4] Arquivo IEB – USP, Fundo João Guimarães Rosa, JGR – M – 09, 03

[5] Ver nota 22, capítulo V.

Na primeira edição de *Estas estórias*, de 1969, consta o fac-símile de dois dos cinco índices manuscritos, feitos pelo autor, para esse volume. No primeiro deles, há desenhos ilustrativos, também feitos por Rosa, de “A simples e exata estória do burrinho do comandante” (navio, comandante, burrinho) e de “Meu tio o Iauaretê” (esboços de onças). Em ambos, o “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano” assume posição central. No primeiro índice, a ordem das três novelas é:

1. “A estória do homem do pinguelo”
2. “Meu tio o Iauaretê”
3. “A simples e exata estória do burrinho do comandante” (última novela do volume).

Já no segundo, tem-se a mesma ordem em relação ao seu aparecimento na revista:

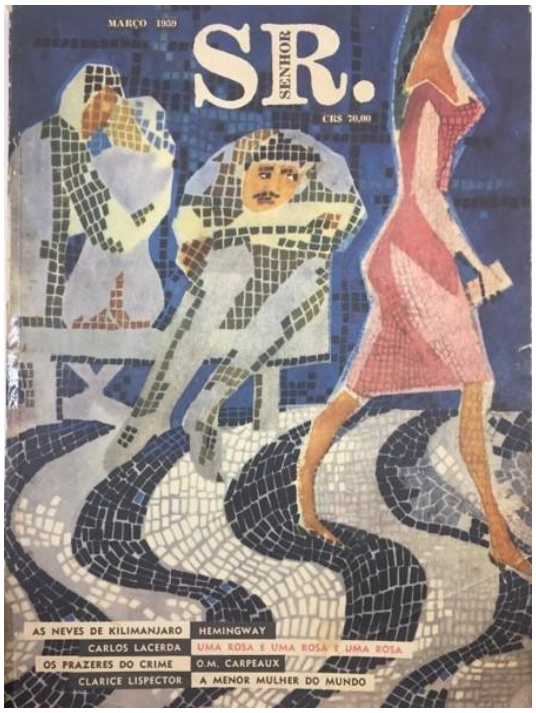
1. “A simples e exata estória do burrinho do comandante”
2. “Meu tio o Iauaretê”
3. “A estória do homem do pinguelo” (última novela do volume).

Esta foi, por isso, a ordem das novelas aqui considerada, nas quais se procurou verificar uma proposta de integração que se manifesta de três formas, apontando para *paratopia, atopia* e *utopia*. A paratopia do autor, sua negociação entre o “lugar” e o “não-lugar”, ou, para empregar o conceito de heterotopia, seu “lugar outro”, simultaneamente real e virtual, verifica-se na figura de um narrador a quem um homem culto, supostamente o autor, dá a voz:

“Sábio, hábil nos silêncios, o Comandante se preparava, ia contar, seus olhos de brilho e azuis, piscando com simpatia profunda. (...): ali, no ápice da curva de Copacabana, àquela hora o ar não se levantava um ínfimo, não passava brisa. (...). Eu estava a escutar e ouvia; ao relento da maresia e salsugem, a estória principiara”. [6]

[6] *Estas estórias,* p.04.

A ambientação marinha não se dá só na história contada pelo Comandante, mas na própria moldura configurada pela cenografia delegada, uma vez que narrador e ouvinte têm diante de si a praia de Copacabana, em seu "ápice" (lugar em que Guimarães morou, na ponta do Arpoador, e cujo calçadão figura na capa do primeiro número de *Senhor*) e brindam sob os ares da maresia.



Senhor, no. 01, março de 1959.

Como se viu, trata-se da cenografia delegada, mas, nesse caso, o "outro" é um "mesmo", dada a erudição, a linguagem classicizante e a personalidade diplomática do enunciador. A figura a quem se dá a voz, portanto, é alguém que já a possui. O Comandante é representante do poder constituído, tem o cargo, a respeitabilidade exigida por ele, o temor em relação à imagem e à reputação. É o outro, na medida em que é personagem, e é o mesmo; Guimarães não "se outra" no Comandante, para usar a expressão de Fernando Pessoa (para quem, aliás, é mais difícil fazê-lo na prosa). O enunciador chega praticamente a ser representação alegórica da condição paratópica. Por "o mesmo" não se deve

entender uma “representação” do autor, mas de uma representação do mundo em que se o autor se institui. Por “pertencer ao mundo sem lhe pertencer”, a ilha materializa o distanciamento do autor com relação à sociedade, sua paratopia. Análoga à ilha é o espaço heterotópico representado pelo navio, espécie de ilha itinerante. Incluído no sistema e aceito – sobretudo no caso do diplomata e escritor “consagrado” – e excluído, isolado pela própria atividade criadora, solitária; possuidor de uma identidade social e de inúmeras identidades como inscritor; formulador de discursos marginalizados socialmente que se impõem como constituintes via discurso literário: a paratopia do escritor pode ser simbolizada pelo Comandante, hesitante, em alto mar, portador de uma missão que o ancora no mundo “real” e criador de um universo de virtualidades que a viagem, o deslocar-se, o afastar-se do mundo oferece.

Na história do burrinho, a ideia de integração se dá, sobretudo, no nível do conteúdo ao conceber o oficial conciliador, cujos valores humanistas se sobrepõem aos deveres oficiais, estrategista (enxadrista) e sábio leitor dos sinais de kairós. *All is well that ends well* poderia ser lema do Comandante, seguramente é seu leme. Também integrados, mas no sentido de justapostos, estão a pessoa, o escritor e o inscritor, na figura de um enunciador “diplomático”, culto e narrador da história.

“Meu tio o Iauaretê” revela a paratopia do marginalizado, a que chamei neste trabalho de *atopia* ou ausência de lugar por assumir a forma da exclusão levada ao extremo. Ademais, o apagamento do protagonista não se dá só no conteúdo, na história do homem-fera que é executado. Ele se faz também, e sobretudo, no discurso, que incorpora sua voz e faz do excluído um enunciador exclusivo, pondo-o no centro, para encenar seu fim trágico, pondo-o à margem. Num primeiro momento, tem-se a cenografia de uma enunciação que “apaga” o interlocutor por meio de um discurso devorador, no sentido de monopolizador, o que se articula com as intenções do onceiro-onça de atacar e devorar seu ouvinte. A *boca que fala*, que aponta para uma propriedade humana, encontra-se na iminência de ser a *boca que devora*, representação do elemento animal,

tendo, no meio do caminho, a boca que *fala* língua *de onça*.[7] Quem devora, na fala, e devoraria, *ipsis litteris*, será paradoxalmente "devorado", extinto. Nesse sentido, é uma história de poder *destituído*, e a integração aqui é vista no seu avesso, ou sob a ótica da denúncia da ameaça e da extinção. Sugere-se a impossibilidade de integração culto/inculto, moderno/primitivo, cultura/natureza quando o que vale é o poder de fogo: "fogo que apaga", cala, interrompe pela violência.

O projeto de integração emerge tanto no conteúdo quanto no discurso em "A estória do homem do pinguelo", constituindo uma verdadeira *utopia*. Discurso erudito e popular se alternam, vão se confundindo e acabam por se intersecionar, bem como as identidades do Homem do Pinguelo, de José Reles e de João Rosa, que se se superpõem.

Um novo Brasil, moderno e cosmopolita, ao mesmo tempo em que tradicional e nacional; um Brasil conciliador, que pudesse ver ao menos amenizados os diversos tipos de abismos, dualidades, oposições e desigualdades – é o que se representa no discurso cultural propagado pelos anos JK, e por um veículo como *Senhor*. As referências a eles soam intercambiáveis; quando se fala de um, poder-se-ia estar falando do outro:

Brasília propiciou uma convergência entre os projetos intelectual, estético e político. A busca de uma linguagem internacional, plasmada nas novas conexões do campo das artes visuais e da poesia, a apropriação das possibilidades estéticas dos novos meios de comunicação com as massas coadunavam-se perfeitamente com a

[7] No verbete "Boca" da revista *Documents*, Georges Bataille fornece as pistas para as múltiplas significações envolvidas na cavidade inicial do tubo digestivo de homens e animais. "Proa" que aterroriza, dada sua posição proeminente nos bichos, pode também ser o elemento animal no ser humano, quando a ranger dentes e fazer jorrar gritos ou impropérios. É o "órgão" do elevado (do beijo, da poesia e das palavras sublimes), mas também o do baixo (do cuspe, do vômito, do berro e do palavrão), em suma, representação de potencialidades humanas e animais.
BATAILLE, Georges. *Documents*, no.5, 1930.
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f8.item.r=documents.zoom

ideia de uma modernização radical, industrialização acelerada e urbanização irreversível, principal índice de modernidade.[8] (grifos meus).

O fascínio exercido por *Senhor* foi sentido também pelo "presidente bossa nova", que aguardava ansiosamente pela revista:

"O então presidente da república Juscelino Kubitschek queria ter em mãos os primeiros exemplares a ficarem prontos de cada novo número da Revista Senhor. Para realizar isso com rapidez, Kubitschek enviava motociclistas de sua guarda à gráfica, onde eles pegavam a revista e a levavam ao Palácio das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, onde residia".[9]

Presente sete vezes na revista, Guimarães Rosa concebeu um projeto integrador em sua obra, o qual se revela não apenas explicitamente, em "Pé duro, chapéu de couro", abordado no capítulo II desta tese, como se sugere em suas narrativas de ficção. Sua utopia de integração, como a Brasília de JK, poderia entrar para o grupo das *utopias realizáveis*, uma vez que sua obra constitui ponte a ligar margens. Sonhadores, ambos, mas também realizadores, Rosa e Juscelino são de uma mesma geração, de um mesmo estado, e até de uma mesma origem e formação. De Cordisburgo e Diamantina, a menos de duzentos quilômetros uma cidade da outra, no coração de Minas Gerais, vêm os médicos formados em Belo Horizonte, atuantes na Força Pública em 1932 e 1933, para chegarem à literatura, à diplomacia e à presidência da república.

Como já dito, ano de 1957, Juscelino envia carro para apanhar Rosa no Itamaraty, a fim de comerem comida mineira. Em janeiro desse mesmo ano, o autor vai conhecer as obras de construção de Brasília, "No chapadão formoso onde começam a fazer a nova Capital"[10]. Mas essa história tem início anos antes,

---

[8] MADEIRA, Angélica. *Itinerância dos artistas. A construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008*. Brasília: Editora UnB, 2013.
p.202.

[9] Depoimento de Simão Waissman (idealizador da revista) a Lucy Niemeyer (26 de fevereiro de 1999). Em:
NIEMEYER, Lucy Carlinda da Rocha. *O design gráfico da Revista Senhor: uma utopia em circulação.* Tese de doutorado em Semiótica. São Paulo, PUC, 2002. P.66.

[10] Carta a Paulo Dantas, 19/01/1957. Ver:

pois o calouro João Rosa ingressa na faculdade de Medicina da Universidade e Minas Gerais em 1925, onde três anos antes ingressara Juscelino.

O período que sucede seu governo na presidência assistiria à posse e renúncia de Jânio, e em seguida ao golpe militar, cujo comando cassou o mandato de senador de Juscelino e seus direitos políticos já em 1964, alegando que ele era alinhado com um discurso desafiador da "revolução", "portanto", comunista. Foi exilado e, na volta ao Brasil, submetido a longos e humilhantes interrogatórios. Quando decretado o AI – 5, ele é preso e proibido de visitar Brasília. Depois disso, que foi sua "pena de morte política", vieram ainda o exílio, a depressão e o fim da vida num acidente obscuro. A utopia da integração daria lugar a um nacionalismo ufanista e imposto pelo regime ditatorial. Uma transformação no "espírito" da capital federal representa essa mudança:

A crença em um Brasil renovado, livre das estruturas arcaicas das senzalas, poderia ser vislumbrado a partir dessa perspectiva, dessa plataforma sólida para fundar uma verdadeira nacionalidade. Se essa utopia construtiva foi capaz, em tempos de democracia, de reunir artistas, intelectuais, políticos e técnicos, com o advento do regime militar e próximo à promulgação do Ato Institucional nº 5, a cidade passou a ser caracterizada como cidade-quartel, o que traz consequências diretas sobre a organização do campo das artes.[11]

Os anos dourados darão lugar aos anos de chumbo, nos quais não é permitido sonhar e criar utopias, e sim preciso resistir e sobreviver:

"[No período pré-golpe] O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. (...). Entretanto sobreveio o golpe, e com ele a repressão e o silêncio das primeiras semanas."

******

GUIMARÃES ROSA, João. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas.* Introdução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo, Duas Cidades, 1975.

[11] MADEIRA, Angélica. Op. Cit. P.203.

"Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas e, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente."[12]

O ideário esquerdista de fato circulou, mas até a resposta do regime em 1968. "Integração", então, passaria a significar não conciliação e diálogo, e sim "pontes cortadas", para aproveitar a imagem usada por Schwarz, e união na luta contra a opressão.

Rosa não sofreu diretamente os efeitos do golpe em seus anos iniciais, dado seu cargo diplomático. No entanto, ele não viveu para ver o recrudescimento do regime. No período que vai de 1964 até sua morte, em 1967, muitas das cartas que escreveu revelam sobrecarga de tarefas e envolvimento total com novas edições, como o preparo de *Tutameia*, e traduções. Em carta a Edoardo Bizarri, seu tradutor italiano, Rosa se queixa do excesso e do peso do cargo, em linhas que podem também conter menção implícita à atmosfera opressiva pós-golpe:

Mas, Bizarri, de meados de 65 para cá, houve tanta coisa, sobre mim, tanta carga! Às vezes me desolo e reprovo, achando que sou o que os franceses dizem: une petite nature*. Tem horas, porém, que me consola pensar que até resisto bem, ao de fora e ao de dentro – as ondas e enxurradas. Pois, Você sabe que sou aqui o Chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras; e deve ter acompanhado nos jornais o palpitante caso de divergência com o Paraguai, o assunto Sete-Quedas. (...). Tudo isso, sob circunstância de ser, entre os 80 milhões de brasileiros, o que é pago para cuidar do assunto, debaixo do peso dele. E com a saúde – como você sabe. E com o visceral 'medo de errar' (...)."*[13]

[12] SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964 – 1969". Em: *As ideias fora do lugar*. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2014. Pp. 18 e 09.

[13] ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003. P. 180.
O "medo de errar" evoca os temores do Comandante do "Amazonas", que tinha "medo de vergonha", de lhe difamarem a reputação, como observado anteriormente.

No entanto, chegou a presenciar perseguições, como a Franklin de Oliveira, a quem ofereceu abrigo. O endurecimento do regime, com o AI - 5, não foi presenciado por Rosa, que morreu um ano antes. Aracy, no entanto, leva adiante a postura que adotaram na Alemanha nazista, ao esconder Geraldo Vandré no apartamento em que Rosa concebera a jagunçagem de *Grande sertão: veredas:*

Em 1964, quando veio o golpe militar, o casal quis abrigar ali Franklin de Oliveira, jornalista e crítico literário que se tornara amigo e estava sendo procurado pelos golpistas. Franklin recusou, pois poderia comprometer o escritor. Só quando viu que não o demoveria de sua decisão foi que Rosa concordou em encaminhá-lo a uma embaixada. Segundo o crítico, Rosa praticava aquilo que os alemães chamam de "amizade combatente": atuava a favor do amigo, sem esperar que este lhe pedisse ajuda. E fazia tudo a seu jeito, discretamente, mineiramente. O casal já agira assim na Alemanha, salvando judeus do nazismo.

Um ano depois de sua morte veio o AI-5. Sabendo que o compositor Geraldo Vandré estava sendo procurado, Aracy praticou outra vez a "amizade combatente": ofereceu-se para esconder o artista. Vandré ficou escondido durante dois meses no apartamento. Da janela, via a movimentação das tropas no Forte, transformado em presídio político.

Graças a Aracy, Vandré escapou pelas malhas da rede. Ele, que era um dos perseguidos mais procurados pelos generais, ficou escondido no gabinete de Rosa, onde tantas histórias de coronéis e jagunços foram escritas, praticamente nas barbas dos militares.[14]

Até mesmo a Academia Brasileira de Letras esteve nos caminhos dos mineiros JK e JR. A diferença é que Juscelino não foi eleito, embora quisesse. Fez campanha, acompanhou as intenções voto a voto e ficou frustradíssimo por ter perdido para Bernardo Élis.[15] Já Guimarães Rosa fora eleito e adiava sua

[14] DECOL, René Daniel. "A segunda vida de Guimarães Rosa". *Le Monde Diplomatique* – Brasil, 2007. https://diplomatique.org.br/a-segunda-vida-de-guimaraes-rosa/

[15] Sobre a derrota, registra Juscelino em seu diário:

posse, o que o angustiava e dava azo a especulações. Desabafando em carta a Bizarri sobre o acúmulo de tarefas e a impossibilidade de escrever seu discurso de posse, o tradutor lhe responde, compreensivo com as angústias de Rosa, preocupado com a necessidade de ele "aguentar os repuxos da celebridade" e lembrando-lhe: "V. é, antes de mais nada, um escritor, e ainda tem algumas palavras a dizer".[16] A última carta a Bizarri (20 de outubro de 1967) traz a notícia da cerimônia de posse na ABL, em menos de um mês. É uma carta curta, pois Rosa alega estar ocupado "em luta" com o discurso que teria de proferir. Avisa: "Não haverá traje de rigor nem convites impressos". É possível que, diferentemente do Comandante "A simples e exata estória...", que precisava da farda para "dar ordens" e se fazer respeitar, Rosa não se sentisse tão confortável no fardão da Academia. Pelo menos é o que revela sua literatura, que integra a voz dos sem-voz, sem-farda, sem posses, os "reles".

Assim é que vestir a farda corresponderá à morte do escritor. Dizem que a relação entre os fatos é de causa e consequência, e que o próprio Rosa era supersticioso com relação à cerimônia de posse. Vestir a farda da Academia foi morrer, não sem antes fazer a "viagem redonda", de volta à Cordisburgo, pois, como se sabe, foi esta a primeira e última palavra de seu discurso. O fim da vida, diferentemente do que ocorre com Macuncôzo, não é o fim da fala. Sobretudo porque essa fala fica no discurso do marginalizados que ele integrou no discurso constituinte, que é o da literatura.

"Estou pulverizado por dentro. Pus muita fé na minha eleição. Desejava-a ardentemente, o prestígio que compensasse os imensos dissabores de 1964. Preciso levantar meu ânimo para não oferecer um espetáculo deprimente. Nunca imaginei que a derrota pudesse me ferir tanto." (24/10/1975).

Há indício de que houve manipulação na eleição, que havia resultado em empate (19 votos para cada um), e que passara por duas novas votações. Havia quem dissesse que, se eleito, JK não poderia estar presente em nenhuma solenidade da ABL, devido ao ostracismo que o governo militar lhe impusera. Ver:
COUTO, Ronaldo Costa. *O essencial de JK: visão e grandeza, paixão e tristeza.* São Paulo, Planeta, 2013.

[16] Carta de Edoardo Bizarri a Guimarães Rosa, 13 de março de 1965.
ROSA, João Guimarães. *Op. Cit*., p.177.

BIBLIOGRAFIA

De João Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.

_____. *Ave, Palavra.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1970. (1ª edição).

_____. *Cartas a William Agel de Mello.* Cotia, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

_____. Corpo de Baile. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960 (2ª edição).

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003.

_____. *Estas estórias.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1969 (1ª edição).
Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968 (6ª. Edição).

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutameia (Terceiras estórias).* Rio de Janeiro, José Olympio, 1979 (5ª edição).

Sobre João Guimarães Rosa

ARAUJO, Heloisa Vilhena. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, Fundação Alexandre de Gusmão, 1987.

BEZERRA DE MENESES, Adélia. *Cores de Rosa.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula.* São Paulo, Perspectiva, 1973.

BOLLE, Willi. grandesertão.br. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2004.

BOSI, *Céu, inferno.* São Paulo, Duas Cidades, 2003.

CAMPOS, Haroldo. "A linguagem do Iauaretê". *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

COUTINHO, Afrânio (org). *Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1983.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac, 2003

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GAMA, Monica. *Plástico e contraditório rascunho: autorrepresentação de João Guimarães Rosa.* Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, área de Literatura Brasileira. Orientador: Marcos Antônio de Moraes. 2013.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa.* São Paulo, Panda Books, 2006.

MACHADO, Ana Maria. *O recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

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

MARTINS COSTA, Ana Luíza. "João Rosa, *Viator*". Em: *A historiografia literária e as técnicas de escrita.* Orgs.: Flora Süssekind e Tânia Dias. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, Vieira e Lent, 2004.

MARTINS COSTA, Ana Luíza. "Veredas de *Viator*". *Cadernos de Literatura Brasileira.* Instituto Moreira Salles, 2006.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo, Editora Unesp, 2004.

ROSA, João Guimarães Rosa. *Fortuna crítica*. Org. Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. P. 73.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. Editora da Unicamp/Edusp, 2011.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras misturas.* São Paulo: Hucitec, 1997.

Literatura Brasileira; periódicos; relação imprensa/literatura; revista *Senhor*

ASSIS, Machado de. *O jornal e o livro*. São Paulo, Penguin & Companhia das Letras, 2011.

BASSO, Eliane Fátima Corti. *Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira.* Rio de Janeiro, Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008.

BROCA, *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

CASTRO, Ruy (org.); concepção e coordenação: Maria Amélia Mello. *O melhor da* Senhor. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

CASTRO, Ruy (org.); concepção e coordenação: Maria Amélia Mello. *Uma senhora revista.* São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil Volume IV.* São Paulo, Global, 2004.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. São Paulo, Ática, 1995.

HANSEN, Marise. "O senhor mire e veja: Guimarães Rosa e a revista Senhor". *Livro – Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*, no. 03. Cotia, São Paulo, Ateliê Editorial, 2013.

HOMEM DE MELO, Chico e Elaine Ramos Coimbra (orgs). *Linha do tempo do design gráfico no Brasil.* São Paulo, Cosac Naify, 2011.

MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história.* São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

MICELI, Sérgio, *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo, Cosac Naify, 2011.
Revista *Senhor,* números 14 (abril 1960), 25 (março 1961), 34 (dezembro 1961), 37 (março 1962), 38 (abril 1962), 39 (maio 1962) e 42 (agosto 1962).

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro, Difel, 2013.

A revista no Brasil. São Paulo, Editora Abril, 2000.

Revista *Senhor,* edições que contêm os textos rosianos: números 14 (abril, 1960), 25 (março, 1961), 34 (dezembro, 1961), 37 (março, 1962), 38 (abril, 1962), 39 (maio, 1962) e 42 (agosto, 1962); outras edições consultadas: março, 1959 (1º número); agosto, 1959; março, 1960; maio, 1960; setembro, 1960; janeiro, 1961; setembro, 1961; outubro, 1961; abril/maio, 1963; junho/julho, 1963.

Teoria literária; análise do discurso; Poética cultural e representação do autor

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* São Paulo, Martins Fontes, 2011.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Anablume, 2002.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”, em: coleção *Os pensadores.* São Paulo, Abril, 1975.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

_____. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo, Perspectiva, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Noções de análise histórico-literária.* São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2005.

CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico*. São Paulo, Editora 34, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. *O discurso das mídias.* São Paulo, Contexto, 2012.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento.* Bauru, SP, Edusc, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2013.

GREENBLATT, Stephen. *A prática do novo historicismo.* Bauru, SP, Edusc, 2005.

_____. “Culture”, in *Critical terms for literary studies.* Frank Lentricchia (org). Chicago University Press, 1989.

_____. “Towards a poetics of culture”, em: *The new historicism* – Harold Veeser (org.). London, New York, Routledge, 1989.

_____. *As palavras e as coisas.* São Paulo, Martins Fontes, 1999.

HABERMAS, Jürgen. “Razão comunicativa versus razão centrada no sujeito”, em: *O discurso filosófico da modernidade: doze lições.* São Paulo, Martins Fontes, 2000.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

LIMA, Luis Costa. *A ficção e o poema.* São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo, Contexto, 2012.

TEIXEIRA, Ivan, *O altar e o trono: dinâmica do poder em* O Alienista. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

Anos 1950 e 1960; Juscelino Kubitschek; Brasília

BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa.* São Paulo, Perspectiva, 2015.

_____, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta.* São Paulo, Brasiliense, 1987.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento – Brasil: JK – JQ.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

CASTRO, Ruy. *Ela é carioca – uma enciclopédia de Ipanema.* São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

COUTO, Ronaldo Costa. *Brasília Kubitschek de Oliveira.* Rio de Janeiro, Record, 2002.

_____. *O essencial de JK: visão e grandeza, paixão e tristeza.* São Paulo, Planeta, 2013.

MADEIRA, Angélica. *Itinerância dos artistas. A construção do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008*. Brasília: Editora UnB, 2013.

MENEZES, Roniere Silva. *O traço, a letra e a bossa : arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius.* Tese apresentada à UFMG, Faculdade de Letras, 2008. Orientadora: Eneida Maria de Souza.

MORAIS, *Fernando. Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

NEVES, David E. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo, Editora 34, 2004.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.* São Paulo, Perspectiva, 1981.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo.* São Paulo, Cosac Naify, 2004.

_____. *Riverão Sussuarana.* Florianópolis – SC, Editora da UFSC, 2012.

VASCONCELOS, Adirson. *Chatô e seu tempo. O Brasil de 1924 a 1968.* Brasília, Thesaurus, 2011.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

Coluna Prestes

AMADO, Jorge. *O cavaleiro da esperança*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

BRUM, Eliane. *Coluna Prestes: o avesso da lenda*. Porto Alegre, Artes e ofícios, 1994.

FERREIRA, J.Dias. *A marcha da columna Prestes*. Pelotas, Livraria do Globo, 1928.

MEIRELLES, Domingos. *As noites das grandes fogueiras – uma história da Coluna Prestes.* Rio de Janeiro, Record, 1995.

SALGADO, Plínio. *O drama de um herói – seguido de A Coluna Prestes precedido de Má fé e falsificação da história.* São Paulo, Casa de Plínio Salgado, 1990.

SANTOS, Maureli da Costa. *A marcha dos revoltosos: passagem da coluna Prestes pelo Maranhão.* São Luís, SIOGE, 1991.

SILVA, Helio. 1926: *A grande marcha*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A coluna Prestes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

Geral

ARISTÓTÉLES. *Ética a Nicômano*. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

_____. *Poética.* Cap XVI. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 2013.

_____. *O grau zero da escritura.* São Paulo, Martins Fontes, 2000.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre, LP&M, 1987.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.

BUBER, Martin. *Do diálogo ao dialógico.* São Paulo, Perspectiva, 2017.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Encontros*. Org.: Renao Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

_____. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural.* São Paulo, Cosac Naify, 2015.

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. (Conferência proferida por Michel Foucault de Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967). *Estudos Avançados* n.27 (79), 2013. P.121. http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705

GUÉNON, René. *Os símbolos da ciência sagrada*. São Paulo, Cultrix, 2008.

HOWE, Irving. *A política e o romance*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

JUNG, Carl G.(org.). *O homem e seus símbolos.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 9ª edição.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina.* São Paulo, Edusp, 2001.

ROGUE, Christophe. *Compreender Platão*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.* Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SEVCENKO, Nicolau e Fernando A. Novais (orgs.). *História da vida privada no Brasil – vol.3.* São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SÜSSEKIND, Flora e Tânia Dias (orgs.). *A Historiografia Literária e as Técnicas de Escrita.* Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado – ensaios críticos.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

_____. *As ideias fora do lugar*. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade.* São Paulo, Companhia de Bolso, 2011.

Dicionários; obras de referência

CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1991.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI – volumes 2 (Linguagem – Enunciação) e 5 (Anthropos – Homem). Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p.352

GALVÃO. Walnice Nogueira. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo, Edusp, 2001.

RIBEIRO, João. Frases *feitas – estudo conjetural de locuções, ditados e provérbios*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2009.